

Hal Hartley et l'éthique de la confiance¹

Suely Rolnik²

Le film *Trust* trace le portrait d'une idée. C'est ce que déclare Hartley lui-même à Bernardo de Carvalho dans un article publié par le quotidien *Folha de São Paulo*, et, ajoute-t-il, c'est cela, bien plus qu'une tentative de forger un naturalisme, qui constitue le véritable réalisme. Mais pourquoi considérer que le naturalisme ne peut être que forgé? Sans doute parce que pour Hartley, faire du naturalisme c'est adopter la perspective du sens commun, se confondre à lui, le prendre pour la nature des choses. A l'opposé, faire du réalisme c'est donc décoller du sens commun, se mettre à l'écoute de la dissonance des signes qui le dépassent et chercher à les incarner - par exemple, en une idée sous la forme de film, de musique ou de texte, etc. C'est à ce titre qu'il est possible de dire que le véritable réalisme est celui qui trace le portrait d'une idée. Mais ici "tracer le portrait", ne peut être compris comme illustrer, mais comme incarner, amener à l'existence: c'est un réalisme de l'événement, de ce qui, bien qu'impalpable, a déjà produit une fissure dans le faux naturalisme de la réalité visible et fait pression pour que quelque chose vienne lui donner corps. C'est un réalisme de l'invisible, un réalisme du virtuel.

Quelle idée nous apporte le film de Hartley? Quels procédés met-il en oeuvre pour tracer le portrait de cette idée?

Hartley fait appel à une "esthétique de la banalité": la succession de plans d'une existence rigoureusement ordinaire, extraits du quotidien de l'univers suburbain d'une petite ville américaine, mais qui auraient tout aussi bien pu appartenir à tout autre type d'univers urbain ou suburbain, car n'importe ici pas tant le type de ville, ou le type d'univers sélectionné dans la ville, que la banalité telle qu'elle est vécue dans la ville contemporaine. D'emblée, cependant, une dissonance dans cette banalité nous prend au dépourvu: Maria, une jeune fille de dix-sept ans qui habite chez ses parents annonce à son père qu'elle est enceinte; furieux, le père la traite de putain, elle le gifle; il s'écroule à terre, et meurt.

¹Cet article est, à l'origine, le texte d'une conférence prononcée à l'occasion de la projection du film *Trust (Confiance)*, au cours de la 1^{ère} Semaine de Cinésophie de Florianópolis, le 9 novembre 1993, publié dans la revue *Imagens*, Ed. UNICAMP, Campinas, 1994.

² Psychanalyste.

Voici la scène qui inaugure le film; c'est elle qui annonce le générique et le ton de ce qui nous attend: de la première à la dernière image, nous serons au plan laminé du sens commun; et, tout au long du film, ce plan sera déchiré de fissures par la pression des lignes de fuite qui peu à peu prennent corps sur l'écran et se reforment en d'autres plans. Et nous allons voir se dessiner une chorégraphie de corps et d'attitudes animée par la tension entre divers champs de force en présence: un pôle de capture par le sens commun, qui s'exprime dans une masse de corps et d'attitudes pilotés par une force d'homogénéisation, composant sur l'écran un plan uniforme et laminé; un pôle de décision - la décision de se détacher de ce plan - exprimé dans des corps et des attitudes qui dessinent des lignes de fuite pilotées soit par une force de destruction, soit par une force de singularisation.

Et le film avance dans le déroulement de la guerre engagée entre ces différentes forces et dans la variation de leur composition dans la vie de chacun des personnages.

Tout un peuple compose le plan homogène: des hommes au visage terne et effrayé, portant serviette, pipe, imperméable et chapeau, qui sortent tous les jours du travail, prennent le train et arrivent ponctuellement à dix-sept heures quinze; des hommes pervers qui cherchent sans relâche à disqualifier, à humilier, à dominer, et à jeter à terre les autres, particulièrement ceux qui ont osé abandonner ce visage terne et effrayé; des femmes mariées qui haïssent leurs maris sans n'avoir jamais pensé à ne pas se marier ou des femmes seules qui errent comme des âmes en peine dans le néant, à l'affût du mari; des mères qui haïssent leurs enfants ("une torture", dira même l'une d'elles), tout en rêvant d'être enceintes; des parents qui traitent leurs enfants comme des esclaves tout en reproduisant, en des gestes dissociés, les clichés de l'amour paternel et maternel ("As-tu déjà mangé?", demandent-ils, mécaniquement, tout au long du film); des parents bourrés de ressentiment déversant leur culpabilité sur leurs enfants ("C'est de ma faute", phrase que le père oblige son fils à répéter, "je ne te pardonnerai jamais" dit la mère à sa fille en lui montrant un couteau), des épouses bourrées de ressentiment qui déversent leur culpabilité sur leurs maris, une mère qui culpabilise le petit ami de sa fille et un père qui culpabilise la petite amie de son fils; des gens envenimés par la culpabilité et empoisonnés par le ressentiment qui distillent leur venin; des hystériques mâchant chewing gum, habillées de vêtements racoleurs qui s'appliquent à séduire leur pervers dans l'espoir que le regard de ce sur-autre leur assure qu'elles valent quelque chose, tandis que les pervers poursuivent avidement une poignée de fascination hystérique qui puisse leur

attribuer ce supposé lieu de sur-autre. C'est, enfin, un paysage-écran ininterrompu formé par des tas et des tas d'écrans de télé ("Il y a des télé partout, il n'y a pas d'échappatoire..." dit l'un des personnages), ponctué d'autocollants de Cape Holiday que l'on retrouve sur toutes les voitures, de toutes les familles, de toutes les vacances.

La danse du pôle de capture est dangereuse; une étrange chorégraphie faite pour jouer à l'éternité, pour conjurer la différence, tenue pour mortelle, qui s'engendre dans les mélanges du monde. Mais le prix en est cher: sans possibilité de métabolisation - création de sens, de modes d'être - il est fréquent que l'on finisse par tomber. La chute peut être fatale. Danse macabre.

A la limite de la capture plane donc la menace d'une chute: le plan homogène peut s'écrouler à tout moment.

Il y a dans le film une véritable chorégraphie des chutes. De temps à autre quelqu'un tombe, quelqu'un succombe à la peur de la dégringolade de la scène - du monde, de soi - qu'une minuscule ligne de fuite, quelques grains de chaos perforant le mur compact du sens commun, pourrait provoquer; à la peur que le plan, la position sur le plan ne soit plus tenable. L'exemple en est la chute et la mort du père dans la scène inaugurale, mais elles sont nombreuses à se succéder tout au long du film: chute de l'étudiant abruti qui, lorsqu'il apprend de Maria qu'elle est enceinte, a peur de ne plus pouvoir être vainqueur ni au football ni dans la vie s'il épousait une mère célibataire expulsée de l'école; chute de l'un de ces hommes au visage terne et effrayé portant serviette, pipe, imperméable et chapeau, qui, interpellé dans la rue par Maria, crève de peur de ce qui pourrait lui arriver et en tombe, saisi de méfiance; chute de la mère et de la soeur de Maria, qui devant l'explosion de l'usine provoquée par Matthew, le petit ami de Maria, sentent que leur monde menace de s'écrouler, et, hébétées, en tombent à la renverse. Partout rôde le danger, le danger d'être le prochain à faire la culbute.

Mais la chorégraphie des chutes ne concerne pas seulement les personnes; les choses également tombent ou sont jetées à terre (le lait, la casserole, les vêtements...). Matthew, par exemple, renverse sur son chemin les appareils de télé, comme s'il les arrachait du plan homogène, comme s'il faisait de grandes déchirures dans cet écran monotone.

Au plan du sens commun personne ne se tient dans la chute, et personne ne soutient personne. Au contraire, il y a du plaisir à voir l'autre tomber, à voir l'autre se dévaloriser. Il y a haine de l'autre, ou plutôt, haine de toute menace, si discrète soit-elle, à l'égard de l'uniformité du plan. Ainsi le père de Matthew lui balance un coup

de poing dans l'estomac, le renverse à terre, le prend aux cheveux: pour qui se prend-il? Il connaît, lui dit-il, ce genre de types, "de types qui pètent plus haut que leur cul, qui croient que leur merde sent la rose, et qui ont la prétention de se croire spéciaux".

Mais le pôle de capture n'est pas souverain; d'autres forces sont en jeu et viennent sporadiquement percer le plan laminé du sens commun. Ces forces finissent par donner naissance à un autre pôle: le pôle de la décision, constitué d'un tracé qui oscille entre deux types lignes de fuite, selon la force qui les guide, volonté de destruction ou volonté d'hétérogénéisation.

Une grenade passe de main en main tout au long du film: en elle se concentre tout le pouvoir de faire exploser le plan écrasé de la banalité, qui peut être actionné à tout instant et dans n'importe quelle direction, il suffit d'une simple décision, la décision de réagir - en l'occurrence de façon destructive - à la violence de la force d'homogénéisation.

La grenade appartient au départ au père de Matthew, c'est le trophée qu'il a ramené de la guerre de Corée, emblème du triomphe d'une race, qui n'est pas seulement le triomphe de la race américaine sur la race coréenne, ou de la race du monde riche sur celle du monde pauvre, mais le triomphe de la race des forces d'homogénéisation sur tout étranger au sens commun, cette engeance, ces gens "qui pètent plus haut que leur cul, qui croient que leur merde sent la rose, qui se croient spéciaux". Mais quand nous prenons contact avec la grenade elle se trouve déjà dans les mains de Matthew et a donc déjà changé de pôle, elle est passée du pôle de la capture au pôle de la décision, et elle y restera jusqu'à la fin du film. Matthew garde la grenade dans sa poche pour l'utiliser, dit-il à Maria, "en cas de besoin". Besoin de réagir au massacre de la différence, si la menace en vient à dépasser le seuil de tolérance.

La volonté de destruction, dans le film, vacille entre deux modes de réalisation: tuer celui qui incarne la force d'homogénéisation ou se tuer pour détruire en soi le triomphe de cette force quand il semble que c'est la seule issue pour échapper à son pouvoir d'immobilisation (pouvoir qui s'impose par la voie de la culpabilité). La grenade apparaît, justement, pour la première fois, quand l'un des personnages est prisonnier du doute: quand Maria déclare à Matthew, au tout début du film, qu'elle ne sait pas si elle doit se considérer assassin ou si elle veut se tuer. (Par la suite une troisième voie va lui apparaître: devenir bonne soeur, pour ne plus rien sentir, dans une tentative d'anesthésier les effets de la culpabilité. A cette

troisième voie, Matthew objecte qu'elle est bien sévère, et que les bonnes soeurs, en fait, continuent à ressentir les choses, car seuls les morts ne sentent plus rien. Pour la dissuader il lui demande si elle aimerait être morte...). Dans la scène où Maria confie qu'elle hésite entre se sentir assassin ou vouloir se tuer, Matthew lui dit qu'il sait de quoi elle parle et, pour le lui prouver, lui montre la grenade qu'il garde en secret. C'est là un des premiers actes d'alliance entre Matthew et Maria. Parce qu'il s'agit d'une alliance marquée par la volonté de réagir, elle facilitera la prise de décision, qui finira par dépasser la décision de détruire, ouvrant des bifurcations sans précédents dans l'existence de chacun.

Peu après la grenade passe aux mains de Maria. Peut-être veut-elle aussi pouvoir l'utiliser en cas de besoin, ou peut-être ne veut-elle pas que Matthew se détruise. La grenade finit cependant par revenir aux mains de Matthew: il la reprend à Maria au moment où elle lui annonce qu'elle ne veut plus se marier. Car, voyant menacé le champ du possible qu'il a pu créer par la rencontre de Maria - champ qu'il confond, provisoirement, avec la rencontre elle même -, Matthew y identifie un point d'inflexion à partir duquel le seuil a été dépassé. Matthew prend donc sa décision: il va tout détruire, et lui avec. Il retire la goupille, et s'il n'explose pas avec l'usine c'est seulement parce que Maria arrive à temps pour jeter la grenade au loin. Matthew est arrêté.

Mais le film ne s'en tient pas là, à ce possible triomphe de la volonté de destruction. Il y a une dernière scène: Maria observe Matthew qui s'éloigne dans la voiture de police. Curieusement, on perçoit dans son regard une sorte de sérénité. En fait, l'on y voit l'effet en son corps d'un autre type de force: la volonté de singularisation. C'est la force que trace dans le film le second type de ligne de fuite qui, avec la force de destruction, va former le pôle de décision et qui, dès le début, se détache du plan uniforme pervers jusqu'à occuper un espace croissant sur l'écran. S'agissant de la ligne la plus rare, et s'agissant de la ligne à partir de laquelle, à mes yeux, Hartley trace son portrait le plus original, je propose de revoir le film dans son entier et plus minutieusement, selon la perspective tracée par cette ligne. Nous allons l'accompagner à travers ses effets dans la vie de Maria et dans sa relation à Matthew.

Maria apparaît au début comme les autres, habillée en hystérique, mue par le besoin d'attirer le regard des pervers, d'attirer le regard des femmes avec lesquelles elle entre en compétition pour le trophée de la séduction. Séduire sans cesse tout en feignant, négligemment, ne pas être intéressée par le regard des autres. Son visage ne montre qu'ennui et mépris. Comme bon nombre de danseuses de l'homogène en

version hystérique, la seule chose qui paraît éveiller son regard perdu dans l'inanité de tout, c'est l'image du mariage, sorte d'hallucination salvatrice, arme anti-chute. Mais une circonstance va l'arracher à cette position où elle n'a de choix qu'entre l'ennui et l'hallucination: Maria tombe enceinte. Sa famille l'expulse et son petit ami ne veut plus entendre parler d'elle. Face à cela, dans un premier temps, avant qu'elle ne perçoive que le seuil de tolérance a été franchi, Maria, comme s'il ne s'était rien passé, se rend dans un magasin et s'offre quelques vêtements pour sa panoplie d'hystérique: elle essaie de se reconstituer un corps.

Mais là commencent à pointer les premières lignes de fuite sur le corps, dans la voix et dans les attitudes de Maria. Dans la cabine d'essayage, elle se regarde dans le miroir, touche son ventre, et ne se reconnaît pas. Dès lors on va accompagner la genèse d'une autre Maria, ponctuée et favorisée par une série de rencontres.

D'abord, la rencontre de l'infirmière dans la clinique d'avortement. Marie essaie de s'y déplacer, bien que timidement, sur une autre scène qui n'est plus celle du drame, avec un nouveau personnage qui n'est plus celui de la victime, avec un ton de voix qui n'est plus celui de la lamentation et une attitude qui ne sollicite plus aucun type de commisération: quelque chose en elle commence à soupçonner que sa chute peut ne pas être fatale, que le monde ne va pas nécessairement s'écrouler avec l'écroulement de son existence hystérique et qu'il y a d'autres modes d'existence possibles. L'écoute de l'infirmière alimente en Maria cette croyance et lui permet de se laisser aller à la chute.

Maria déambule dans les rues et, presque imperceptiblement (à travers une transformation incorporelle que le cinéma permet de saisir), nous voyons son corps d'hystérique commencer à se défaire, et son air de séduction se diluer peu à peu. Aussitôt après, alors qu'une de ces femmes au regard ennuyé et perdu, assise à côté d'elle à un arrêt de bus, lui adresse la parole sur le ton mielleux de la pitié, Maria fait un nouveau pas dans son apprentissage de la dédramatisation: elle réagit avec indifférence à cette avance de complicité sur le mode de la commisération. Son indifférence n'est, très clairement, pas celle qui règne au pôle de la capture, faite de négation du désir ou de disqualification de l'autre - ou, pire encore, du cynisme de la jouissance perverse procurée par cette disqualification. L'indifférence qui commence à s'ébaucher chez Maria est faite de manque d'intérêt pour ce qui, chez l'autre, se refuse au devenir. Maria sait déjà sans le savoir que l'appui dans la chute ne se donne pas par "avoir pitié de", mais par "souffrir avec", comme Matthew le lui confirmera plus tard. Un "souffrir avec" fait à la fois d'indifférence et de complicité: indifférence à tout ce qui sent la volonté d'homogénéisation (par exemple, vivre la

chute comme victime), mais également complicité avec tout mouvement d'abandon de soi-même et de différenciation.

Peu après ce sera le hasard de la rencontre avec Matthew. Tous deux sont totalement perdus. Ils se sont démis de leur emploi, de l'école, de la famille, en somme, ils se sont démis de leur mode d'existence. Ils courent le risque de se démettre de la vie. La chute peut être fatale. C'est dans le cadre de cette chute et de ce risque qu'ils vont se rencontrer dans un wagon abandonné. Leur rencontre commence, comme toute rencontre au plan du monde homogène, par une compétition pour savoir qui est le plus fort, lequel fera toucher terre à l'autre: ils se lancent paroles et attitudes comme s'ils se lançaient des pierres pour écarter une attaque qui menace à tout moment. Du fond de sa méfiance Maria se risque à demander à Matthew ce qu'il veut. A sa grande surprise, celui-ci répond qu'il ne veut rien et que, de toute façon, ça ne sert à rien. L'expérience, pour Maria est neuve: cet homme ne veut pas la séduire, ni la détruire, ni rien de semblable.

Ici, à nouveau, presque imperceptiblement, un subtil changement va s'opérer en chacun. Matthew, avec une sobre délicatesse, se rapproche de Maria et, comme s'il était prêt à écouter sa chute, s'accroupit à ses côtés et lui dit: "parle". La confiance qui s'ébauche en Maria lui permet de demander un endroit où dormir.

Matthew l'emmène dans la triste maison qu'il habite avec son père. Il lui offre son lit et dort par terre: il n'essaie pas de la posséder en échange du gîte. Ainsi se confirme qu'il s'agit bien d'un autre lieu d'homme qui s'annonce dans la vie de Maria, un lieu qui n'est pas celui du personnage pervers partenaire de sa scène hystérique. Au réveil, elle peut lui parler sans avoir à se soucier de son maquillage qui a coulé et de ses cheveux en bataille. Devant nous se constitue un champ de confiance à l'intérieur duquel il est possible de se montrer devant l'autre sans avoir à cacher les marques des lignes de fuite sur son corps et sur son âme, sans se sentir, ou se faire traiter, de fou, de faible ou de perdant.

Maria, par la suite, abandonne définitivement son vêtement d'hystérique: elle met une petite robe bleue qui a appartenu à la mère de Matthew, et s'éloigne, visage et cheveux lavés. Après avoir subi une nouvelle scène de violence de son père, Matthew s'en va également. Il emporte la grenade.

La scène suivante nous montre Matthew entrant dans un bar où, sur le mode d'un réalisme du virtuel et non de l'objectivité, apparaissent tous les hommes qui ont humilié Matthew et tous ceux qui ont été partenaires pervers des scènes hystériques de Maria. Matthew les frappe un à un, les balaie de la scène. Ils sont expulsés du

film, de son existence et de l'existence de Maria. C'est alors qu'elle l'invite à venir habiter chez sa mère.

En arrivant chez elle, Maria se met à se défaire des objets du décor de la cartographie qu'elle est en train de laisser derrière elle: elle arrache les posters des idoles qui tapissaient sa chambre, jette à la poubelle un tas de babioles qui encombraient sa coiffeuse. Comme sur son corps, comme sur son visage et dans ses cheveux, elle en laisse le moins possible.

Plus avant, au cours d'une scène remarquable, devant Matthew, Maria va se laisser tomber, de dos, du haut d'un mur, sans prévenir. Il la recueille de justesse dans ses bras. Elle le remercie et lui dit: "j'ai confiance en toi". Car ce qu'elle veut éprouver c'est sa confiance en Matthew, et si elle le remercie c'est pour avoir pu conquérir cette confiance. A son tour Maria va proposer à Matthew d'en faire également l'expérience, elle lui assure qu'elle pourra, malgré son poids, le rattraper dans sa chute.

En cet instant du film, on peut dire qu'Hartley a pratiquement mis en place les contours de ce portrait de l'idée de confiance qu'il visait. C'est un moment qui voit prédominer les forces d'hétérogénéisation, et d'où va sortir un nouveau type de relation fait "de respect, d'admiration et de confiance", comme le définit Matthew, pour éviter de le nommer "amour". Car "quand on aime, dit Matthew, on fait n'importe quoi comme folie: on est jaloux, on ment, on triche, on se tue, on tue l'autre...". Car le mot "amour" tel qu'il est employé au plan homogène - et cela Matthew le sait bien - est la plupart du temps commandé par un désir de complétude et d'éternité. Il suppose une espèce d'anesthésie envers tous les effets des mélanges du monde, comme s'il pouvait y avoir une existence stable, sans chutes. Il sent que ce qui se met en place dans cette rencontre avec Maria est un autre type de relation, un autre mode de subjectivation, un autre monde en ce monde. Soutenir l'autre dans la chute: non pour éviter qu'il tombe, non pour lui permettre de faire comme s'il n'y avait pas eu de chute en anesthésiant les effets, mais plutôt pour qu'il puisse s'abandonner au chaos et en extraire une nouvelle existence. Soutenir l'autre dans la chute c'est avoir confiance en ce pouvoir, c'est désirer qu'il se manifeste. Cette confiance fortifiée, en l'autre et en soi, le courage de s'abandonner à la chute.

Par la suite Matthew va pencher, un moment, vers le pôle de la capture. Il veut, dit-il, les avantages sociaux, comme toute personne normale. Il est prêt à s'anesthésier intimement au moyen d'un des instruments les plus propres à cela: la télévision. Ainsi il pourra réprimer ses principes et supporter de continuer à travailler à l'usine, sans se préoccuper des magouilles. Maria en est fortement déçue.

Mais au hasard d'une conversation avec l'infirmière rencontrée dans un bar, elle se rend compte que la force de singularisation n'est jamais victorieuse une bonne fois pour toutes et que, d'ailleurs, dans ce domaine, aucune composition n'est éternelle et qu'il n'y a aucune garantie d'aucune sorte. Maria se rend compte qu'il y a quelque chose qu'elle aime en Matthew, que ce quelque chose c'est "qu'il est dangereux et sincère". Elle comprend très clairement que le fait d'être sincère fait courir un risque permanent d'instabilité. Car cela pousse Matthew à agir sous les effets des mélanges du monde dans son corps qui, mobilisant des forces différentes, provoquent la formation de nouvelles compositions. La conversation avec l'infirmière permet à Maria de se rendre compte que c'est exactement la dangereuse sincérité qu'elle aime en Matthew, aussi décide-t-elle de l'accueillir dans sa rechute.

Aussitôt après, cependant, la mère de Maria va lui tendre un piège destiné à briser sa confiance en Matthew. Pour celle-ci, en effet, avoir à vivre auprès de ce mode de subjectivation, ouvert sur l'altérité, instauré par leur relation, menace son monde capturé, qui ne se soutient que de la répétition. C'est pourquoi, au nom de la survie de son petit monde, et donc de sa propre survie, la mère mobilise toutes ses forces pour détruire leur relation: elle essaie d'inculquer chez sa fille du ressentiment pour Matthew. Dans un premier temps elle parvient à ses fins: Maria renonce à Matthew. Désespéré celui-ci se laisse aller à la volonté de destruction, prend la grenade dans le tiroir de Maria et se rend à l'usine. Percevant la disparition de la grenade, Maria se reprend immédiatement et part en courant à la recherche de Matthew.

Quant à la grenade, nous le savons, il est trop tard: Matthew l'a déjà dégoupillée quand Maria arrive. Il n'est plus possible d'éviter l'explosion, on peut seulement éviter qu'ils soient tous deux atteints. Matthew est arrêté. On ne sait ce qu'il adviendra de leur relation, on sait seulement que leur rencontre a donné naissance, en chacun, à un champ de confiance, et que c'est cela qui importe: leur existence a cessé d'être dominée par la seule alternance de la volonté de complétude, qui implique la capture par le sens commun, et de la volonté de destruction qui s'offre comme la seule issue. Il y a maintenant une troisième volonté en jeu dans cette guerre permanente qui ne s'interrompt qu'avec la mort. Et la scène finale nous montre l'assomption du corps de Maria, doucement et fermement hissé sur l'écran par la force de confiance qui s'est introduite dans sa vie.

Hartley fait un cinéma doublement indépendant: un cinéma non capturé par les codes de représentation et de production d'Hollywood, et un cinéma qui met en

oeuvre des modes de subjectivations indépendants, c'est-à-dire, non capturés par le sens commun. Ce que son film amène à l'existence, ce ne sont pas des identités alternatives: celle du marginal idéologisé en révolte contre la société capitaliste, industrielle ou de consommation, ou contre le mode dominant d'exister et d'aimer, ou celle du marginal désidéologisé transgressant la loi en petites ou grandes délinquances. Le portrait que trace le film est celui des modes d'existence singuliers qui se créent à partir de l'écoute des états nouveaux qui se produisent dans le corps quand on a l'audace d'abandonner la peau du sens commun. Ces nouvelles formes d'exister ne sont d'ailleurs pas présentées comme investies d'une valeur propre, comme modèles alternatifs: leur valeur est exclusivement dans l'affirmation des différences, dans leur problématisation. C'est pourquoi elles sont, par nature, éphémères.

Je disais, au début, que ce portrait tracé dans le film n'était pas l'univers suburbain, mais, à travers lui, quelque chose qui se passe à l'intérieur de n'importe quel univers social, de n'importe quelle ville, de n'importe quel pays. Je peux dire maintenant qu'il s'agit d'une micropolitique qui se met en place au niveau de l'invisible (le réalisme de Hartley): les conflits entre des espèces d'hommes différentes, entre différents modes de subjectivations qui peu à peu tracent les contours de différentes compositions, engendrant différentes figures qui peuvent appartenir à n'importe quel univers urbain ou suburbain de l'actualité.

Bien sûr il est possible d'établir une filiation entre le cinéma des années soixante qui faisait du marginal son personnage principal et le cinéma de Hartley. Mais celui-ci va bien au-delà. Hartley, en effet, prélève dans la trame de cette tradition des lignes de fuite qu'il va amener vers de nouvelles directions: dans son cinéma, il n'y a pas de glorification du marginal. Il ne s'agit pas d'une nouvelle saga de la lutte des vaincus contre les vainqueurs, ni de la société contre le système, ni de l'homme contre la société. S'il y a des clichés dans le film, s'il y a quelque élément destiné à une reconnaissance immédiate, ils ne s'y trouvent pas pour procurer une digestion plus facile, mais parce qu'ils sont, avec les lignes de fuite, les protagonistes de cette guerre qui constitue l'essence même du film. Les personnages marginaux sont ceux qui chevauchent ces lignes de fuite en lutte contre les forces d'homogénéisation montées par les clichés. Ce ne sont pas des personnages qui se construisent en opposition à un ennemi - hommes, société ou système; mais dans le déroulement de leur existence, hommes, société et système dérivent vers un ailleurs. C'est uniquement lorsqu'ils embarquent dans la direction "grenade", que les personnages prennent comme cible non plus les forces d'homogénéisation, mais la

société et le système. Les marginaux de Hartley n'ont pas le profil du cliché (même lorsqu'ils font le choix de la grenade): il n'y a aucun *glamour* à leur non-adaptation, ce n'est pas non plus le charme d'un quelconque espoir naïf qui les anime, et pourtant ils ne sont pas, non plus, désenchantés...

Il me paraît nécessaire de faire ici une distinction entre "foi" et "croyance". L'objet de la foi est l'utopie, une représentation du futur qui implique l'idée de complétude, de stabilité, possible dans un au-delà de ce monde, que cet au-delà soit ici sur Terre ou en quelque autre lieu. L'objet de la croyance, pour sa part, est le devenir. Examiner le film dans la perspective de cette distinction, nous semble apporter plus de netteté aux trois types de force qui composent, dans leur entrelacement variable, le film.

Au pôle de la capture, où les personnages sont pilotés par la force d'homogénéisation, c'est la foi qui les anime. Au pôle de la décision, quand c'est la force de destruction qui commande, les personnages deviennent nihilistes, ils ont perdu la foi (dans l'au-delà, dans le futur) sans avoir conquis la croyance (dans le devenir), et c'est pourquoi ils confondent la fin d'"un" monde et la fin "du" monde. En revanche quand, au pôle de la décision, la force de singularisation domine, la croyance anime alors les personnages et d'elle naît la confiance.

Si ces lignes de fuite - aussi bien celle du nihilisme que celle de la confiance - sont mues par une perte de la foi, c'est-à-dire par le désenchantement de tout ce qui est de l'ordre de l'idéalisation, de la commisération, de l'espérance, c'est aussi en ce point qu'elles se distinguent. Pour le désenchantement de la ligne nihiliste, il n'y a pas d'autre monde dans ce monde, il n'y a pas de sens au-delà du sens commun: c'est le règne de la volonté de rien qui peut éventuellement passer à l'acte et tout détruire. Le désenchantement de la ligne de confiance, pour sa part, donne naissance à la croyance en un monde qui ne serait pas au-delà de ce monde, mais au-delà du sens commun. Le désenchantement porte sur les forces d'homogénéisation; et ce désenchantement sera justement la source des forces d'hétérogénéisation: on a perdu la foi, on en a fini avec les utopies, mais afin de conquérir la croyance. C'est cette croyance qui soutient le courage de prendre la décision: affirmer l'être dans son hétérogénéité. Telle est la volonté qui règne sur cette ligne, et c'est cette volonté là dont Hartley a choisi de tracer le portrait.

Hartley lui-même déclare, dans une autre interview (à la *Folha de São Paulo*), que ces films accordent la même importance à l'éthique qu'à l'esthétique et, ajoute-t-il, "tous mes films parlent de gens qui prennent des décisions". Nous avons

pu voir que l'esthétique de la banalité de Hartley n'a rien à voir avec une esthétisation (comme celle des films dits *cult*), son esthétique a à voir avec un sens qui se crée et prend corps à partir de signes que l'on peut écouter quand on prend la décision de réagir contre la violence de la capture par le sens commun. Or, cela est indissociable d'une éthique. C'est pourquoi Hartley déclare que, dans ses films, l'éthique, au même titre que l'esthétique, est essentielle .

L'éthique de Hartley est une éthique du tragique: dans ses films on tombe à tout instant et la chute est inévitable. On arrive même à saisir différents mouvements de ces personnages, selon la manière dont ils vont vivre leur chute. Parfois ils la vivent comme victimes, parce qu'ils croient qu'il est possible d'éviter de tomber; la chute alors les paralyse de terreur ou les détruit. C'est la manière dramatique. Parfois ils décident de s'abandonner à la chute et de la problématiser, parce qu'ils savent que tomber est inévitable et qu'il est possible de se redresser de la chute en se transmutant, même s'il n'y a aucune garantie que cela va, de fait, se produire. C'est la manière tragique. Dans l'article de Bernardo de Carvalho cité au début de ce texte, Hartley avoue qu'il trouve amusant de voir les gens qui tombent, qu'il aime cette image, mais également qu'il se laisse fasciner par l'idée du plus complet abandon... Hartley ne fait pas de la chute un drame, il en fait de l'humour (au moins dans ses films); mais il est particulièrement fasciné par le moment où un personnage choisit le tragique et parvient à s'y abandonner entièrement. C'est exactement pour viabiliser cette éthique du tragique qu'il a besoin de l'idée de confiance et de celle de croyance qui la sous-tend. C'est là , à mes yeux, l'essentiel de l'idée dont le film *Trust* trace le portrait.

Le public brésilien a couronné ce film lors de la Mostra Internacional de Cinema de 1991 à São Paulo et, l'année suivante, ce même festival proposait une rétrospective de l'oeuvre de Hartley. Cette reconnaissance viendrait-elle en guise de remerciement pour ce portrait de la confiance que le film nous offre, pour ce tableau dont la puissance est telle qu'elle parvient à nous contaminer?

Traduit du portugais par Alain Mouzat