



**HAL**  
open science

## Fulci et Rivette sont sur un pont : marcher dans le raccord

Jean-Michel Durafour

► **To cite this version:**

Jean-Michel Durafour. Fulci et Rivette sont sur un pont : marcher dans le raccord. Trafic : revue de cinéma, Gallimard / Ed. POL, 2019. hal-02461340

**HAL Id: hal-02461340**

**<https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-02461340>**

Submitted on 30 Jan 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# *Fulci et Rivette sont sur un pont : marcher dans le raccord*

*par Jean-Michel Durafour*

1.

Dans *L'Anti-Œdipe*, Deleuze et Guattari indiquent – c'est désormais remâché – que « *le seul mythe moderne, c'est celui des zombies* ». Et de ce mythe, le cinéma aura été sans doute le meilleur Ovide, du moins à partir de *La Nuit des morts-vivants* de George A. Romero en 1968, voire peut-être du *Carnaval des âmes*, six ans auparavant, l'unique réalisation notoire de Herk Harvey. Jusque-là, le zombie n'avait jamais relevé que des rites vaudous (chez Victor Halperin, chez Jacques Tourneur), c'est-à-dire n'avait jamais tenu dans l'image que comme le vestige d'un passé archaïque, qui plus est généralement traité comme un folklore *pittoresque*, à savoir finalement très peu cinématographique<sup>1</sup>. Ce n'est qu'avec Romero que le zombie s'invite et s'invente dans le cinéma sous une forme qui n'est pas du tout reprise d'une tradition antérieure. Ce zombie, le cinéma seul l'aura rendu visible. Le reste suivra (le zombie en image de la crise du sujet contemporain).

En 1979, Lucio Fulci, un vétéran dont *L'Emmurée vivante* et *Sella d'argento* viennent de connaître un cuisant échec commercial et risquent de compromettre l'avenir cinématographique, se voit proposer – ce n'est pas leur premier choix – un script du scénariste Dardano Sacchetti par les producteurs Fabrizio de Angelis et Gianfranco Couyoumdjian bientôt rejoints par Ugo Tucci. Ceux-ci voulaient profiter du succès du *Zombie* de Romero sorti quelques mois auparavant. Cela donnera *L'Enfer des zombies* – en italien *Zombi 2* –, premier film d'un quatuor à l'inventivité formelle insolite (avec la trilogie « lovecraftienne » *Frayeurs*, *L'Au-delà* et *La Maison près du cimetière*).

1. Cela n'enlève évidemment rien à la qualité d'un film comme *Vaudou* en tant que film.

*L'Enfer des zombies* se présente d'emblée comme un objet cinématographique un peu déroutant. C'est, d'ailleurs, l'un des traits récurrents du cinéma de Fulci – pour le meilleur entre *Perversion Story* (1969) et *L'Éventreur de New York* (1982) – que de toujours faire subir un tour d'érou aux genres dans lesquels il se glisse ou aux attentes commerciales pour lesquelles ses films étaient produits. Si *L'Enfer des zombies* s'inscrit dans la continuation de la brèche ouverte par Romero (il commence et se termine sur des zombies débarquant à New York), son intrigue se situe paradoxalement dans une île isolée et rurale des Caraïbes, où le phénomène pandémique aurait trouvé son origine. Fulci propose donc une fausse suite, qui non seulement se déroule avant les événements du premier *Zombie* – voilà pour le plan narratif –, mais surtout – sur le plan esthétique – il semble rétro-pédaler dans l'histoire du cinéma vers une variante révolue du zombie vaudou<sup>1</sup>. S'il cherche peut-être à faire le lien entre les deux versions de ce type de mort-vivant, le culte superstitieux venu d'Afrique avec l'esclavage (Tourneur) et le matérialisme occidental laïque de la société de consommation servile (Romero), ce choix a également une conséquence visuelle apparemment paradoxale et très originale sur laquelle cet article va construire l'hypothèse de son titre : chez Fulci, *la grande affaire des zombies n'est pas d'être à l'image*.

Cela ne veut pas dire que les zombies ne sont pas du tout présents *dans* l'image. Simplement, *ils n'appartiennent plus à l'image*. Le zombie est devenu une créature purement cinématographique, c'est un fait avéré. Corollaire : s'il est absent de l'image, ce ne peut être encore que *par* les puissances de l'image cinématographique. On voit de nombreux zombies dans *L'Enfer des zombies*, et même le plus souvent par un excès de visibilité tout horrifique qui n'hésite pas à montrer, sinon tout, du moins beaucoup (cervelle dégoulinante, victime transformée en festin, corps dévorés par les vers, et ainsi de suite). L'une des scènes les plus remarquables du film n'est-elle pas celle du combat sous-marin, qui reste longtemps dans le regard, entre un zombie noyé et un requin (une scène voulue par Tucci)?

Que veut dire alors que ce qui compte en matière de zombie a la particularité, dans *L'Enfer des zombies*, de ne pas être à l'image? Le film commence et se termine par deux épisodes new-yorkais : l'arrivée du bateau transportant un zombie dans la baie de Manhattan; la traversée du pont de Brooklyn par une horde de zombies (deux épisodes très murnaliers pour le spectateur averti : le premier ne peut pas ne pas faire penser au bateau pestiféré du comte Orlock dans la rade de Wisborg dans *Nosferatu le vampire*, le second au pont et aux fantômes du fameux intertitre français du même film au moment de la visite de Hutter au château transylvanien). Cette Amérique est exactement le contexte du *Zombie* de Romero, et avant lui de *La Nuit des morts-vivants*. Or, en choisissant d'emmener ses protagonistes à la recherche du propriétaire du bateau dans une île antillaise (là où Colomb avait lui-même débarqué – le début du film prend ainsi une couleur plus politique : celle d'un retour

1. Une influence du film, concurrente de Romero, se rencontrerait dans l'une des aventures de la série de bande dessinée *Zagor*, publiée en 1974 par Marcello Toninelli et Michele Pepe.

de bâton pour les descendants de ceux qui se sont emparés d'un territoire en éradiquant ses indigènes...), Fulci assume de ne pas filmer là où ça se passe vraiment pour les zombies, à savoir là où ils vont précisément passer de leur existence précinématographique, celle du vaudou dans lequel le zombie est un individu singularisé, différencié dans l'avant-plan, à leur « insistance » cinématographique de masse grouillante et anonyme, de figurants indifférenciés dans la profondeur de l'image. Ainsi, si ce qui compte pour les personnages vivants, ceux de l'ancienne espèce humaine révolue et remplacée par de nouveaux colons mortifères, est bien à l'écran, ce qui importe pour les zombies en tant qu'« espèce », en termes d'expansion, de pullulement, de transition de l'un au multiple, du premier zombie qui accoste au troupeau terminal (la radio indique par places des situations épouvantables...), reste toujours hors champ. Hors champ : c'est-à-dire dans le raccord, ou la totalité du reste du film comme raccord continué, entre son début et sa fin nord-américains. Pour le dire autrement : la particularité des zombies de Fulci – ne nous trompons pas sur ce que nous voyons dans l'image – est de ne marcher que dans les raccords.

Plus que faire une séquelle à *Zombie*, Fulci renverse du tout au tout ce qu'avait proposé Romero dans *La Nuit des morts-vivants*. Anne Goliot-Lété, dans un ouvrage collectif dirigé par Barbara Le Maître et consacré à ce dernier film, en a récemment rappelé la nature : « iconicité décousue », « temporalité trouée ». Dans *La Nuit des morts-vivants*, matrice filmique des zombies modernes, ceux-ci sont toujours suspendus dans le hors-champ. Symptomatiquement, on les voit régulièrement reprendre leur avancée là où le raccord, en passant à l'intérieur de la maison assiégée, les avait laissés. Ils ne peuvent avancer que si l'objectif de la caméra les capture. Entre deux plans sur eux, dans la collure, le contrechamp, le montage alterné, les zombies ne sont rien. Non seulement le cinéma les engendre, mais ils n'existent pas en dehors de l'image cinématographique. « Détourner le regard de ces créatures, c'est presser sur la touche "pause" de la télécommande en charge du défilement de leur histoire. » Mais n'est-on pas alors en droit de se demander quelle existence cinématographique a finalement une créature du cinéma qui n'aurait pas de place dans ce qui caractérise précisément le cinéma, à savoir ici le hors-champ? N'est-ce pas un peu voire très contradictoire? Puisque Fulci, comme souvent, n'a que faire du souci narratif, il n'hésite pas à prendre cette difficulté à bras-le-corps, quitte à la porter à son paroxysme. Ce qui l'intéresse se trouve ailleurs. Du côté de l'esthétique et de la théorie du cinéma par les images.

De cela, on ne se rend finalement compte que très tard. On voit d'abord le film, et pour ma part plusieurs fois, comme un film de zombies, avec des zombies. Ce qui – on aura compris pourquoi – n'est terminologiquement pas adéquat. Il faudrait plutôt dire, au prix de la correction de la langue, qu'il s'agit d'un film « avec des zombies dedans ». Mais où exactement dans ce dedans : c'est toute la question.

Il aura fallu un certain temps pour qu'une mémoire de ces images se sédimente, à savoir, pour parler comme Jean Louis Schefer dans son *Pour un traité des corps imaginaires*, « pas la sauvegarde du temps mais la jouissance de son irréalité à travers des

*simulacres* ». C'est peut-être chez Schefer, d'ailleurs, que l'on trouve, sinon l'explication, du moins l'implication de ce qui aura été nécessaire pour qu'une lecture du film comme la mienne soit possible. Dans un autre ouvrage, *De quel tremblement de terre...*, Schefer parle de « *l'obligation de détruire l'image* ». Pour qu'une image nous impressionne, pour qu'elle nous pénètre en une articulation balbutiée de peur et de plaisir, pour qu'elle soit capturée en moi et décharge ses affects secrets dans une « *machine d'imagination* », il faut que la première ressemblance de l'image plane (tournée vers la fidélité photographique à l'objet externe) cède la place à une autre ressemblance, non mimétique, *tournée vers l'intérieur de celui qui regarde*. Quelques images de cinéma ont, pour chacun d'entre nous, le privilège d'un tel destin : celles qui – avec les mots de Serge Daney – ne nous prennent pas (que) comme des « *spectateurs cibles* », mais pour lesquelles nous sommes des spectateurs « *témoins* ». Schefer donne, dans le même livre, ce qui, pour lui, en aura été l'événement originaire : à la Noël 1943 – il a cinq ans – on lui offre un train en papier à monter ; construire le train, c'était ravager la première image à deux dimensions (la feuille), la plier, la déformer, mais seule cette destruction était en mesure de faire apparaître l'image tridimensionnelle du train sur laquelle les affects et les émotions de l'enfance allaient venir s'épanouir : « *Le jouet était l'image encore plate, encore marquée de pointillés, de dents de scie qui doublent le contour de la machine, du tender, des wagons, et que mon imagination suffisait à doter d'une réalité plus poétique et réellement mobile et qui m'emporterait silencieusement hors du froid, de la terrible tristesse de ce jour filtré par des volets de fer et qui me semble encore concentrer le froid, le silence et l'immobilité qui a dû atteindre le cœur même d'une ville maintenant déserte.* » L'adulte imagine mal ce qu'il faut de danger et de courage à l'enfant pour saccager l'image qu'il a dans l'espérance d'une image plus authentique qu'il n'est pas sûr d'avoir. Le cinéma nous replace dans ce saut absolu de l'enfance. Et comme dans l'enfance : sans que nous ayons vraiment conscience du risque encouru, plongés que nous sommes dans l'état hypnotique dont a bien parlé autrement Raymond Bellour (*Le Corps du cinéma*). Je regarde le film, et ensuite : me souviens-je autrement des images des films qui m'ont affecté que par une représentation en trois dimensions, par une catastrophe des premières images ? C'est qu'entre l'image et le souvenir, la vérisimilitude photographique de l'image a été anéantie. Analyser un film, c'est toujours revenir au premier état du spectateur qu'une intimité avait rêvé d'être. Vivre avec les images qu'on finit par garder en soi, c'est en avoir brisé le régime narratif des « *synthèses étrangères et comme extérieures à leurs effets les plus profonds qui sont d'être évidentes et incompréhensibles* » (Schefer, *L'Homme ordinaire du cinéma*), pour qu'elles puissent à leur tour nous « *photographier* » (être un spectateur c'est être vu, on ne voit vraiment que ce qui passe derrière nos yeux).

Sans doute, faut-il avoir gardé les images de Fulci en soi pour que, déconnectées de l'injonction narrative, mimétique, elles finissent par se ruiner suffisamment afin que s'exposent leur volume et leur profondeur, pour que *leurs tranches ou leurs interstices deviennent suffisamment épais de telle sorte que des figures puissent s'y tenir, et donc*

*s'y déplacer, d'une image à l'autre.* (Fulci en fera tout un film : *L'au-delà*, qui dit d'abord la « terreur » – c'est le titre original : ... *E tu vivrai nel terrore! L'aldilà* – de ce que c'est que de vivre cinématographiquement dans *l'au-delà des images*, dans le raccord, mais aussi dans l'au-delà du film, l'Enfer n'étant significativement que l'intérieur d'un tableau...)

## 2.

Dans *L'Enfer des zombies*, tout a lieu dans l'espace d'un pont, entre le début et la fin du film, qui est aussi le pont entre les images, c'est-à-dire au sens musical : la transition entre deux parties d'une chanson dont les accords diffèrent des accords principaux. L'espace de ce pont, qui n'est pas filmé tel quel, l'est indirectement *dans le temps de l'épisode antillais* (film dans le film). Sorte d'exacerbation de ce détachement du mouvement du mobile, que Deleuze avait par exemple repéré dans la scène du meurtre du *Crime de monsieur Lange* de Renoir, ici étiré sur presque tout le film, et dans lequel il avait identifié l'une des idiosyncrasies du régime cinématographique des images.

Disons-le différemment : *zombie est, au cinéma, celle ou celui marchant sur un pont entre les images, c'est-à-dire dans le raccord.* À peu près au même moment, en 1981, quelque chose de très proche se rencontre dans un autre film à pont : *Le Pont du Nord* de Jacques Rivette, film que le cinéaste réalise après avoir abandonné le projet pharaonique autour des « filles du feu » de Nerval (dont il vient de tirer trois films imparfaits mais passionnants : *Noroît*, *Duelle* et *Merry-Go-Round*<sup>1</sup>).

Que signifie être dans un lieu ? Car on n'est jamais dans un lieu comme on est dans une boîte. *L'Enfer des zombies* avait déjà posé, à propos des créatures purement filmiques que sont les nouveaux zombies, cette question dans sa dimension cinématographique. *Qu'est-ce que c'est que d'être dans un film ?* Réponse du film : quand on est une figure de l'invention cinématographique, être dans un film, c'est se tenir dans le raccord.

Rivette aussi a toujours été sensible à cette question du lieu, d'être dans un lieu, et n'a parfois filmé que des zombies (qu'on se souvienne, pour le plus explicite, des acteurs de la maison mystérieuse de *Céline et Julie vont en bateau*, par exemple). Là encore, comme pour Fulci, il faut peut-être pour y prêter attention un certain dépôt, c'est-à-dire une déposition des images, « *une série d'ébranlements devenus comme un régime ou une gymnastique ordinaire* » (Schefer). C'est relativement patent, par exemple, si l'on prend l'ouverture de *Duelle*, dont on pourrait faire le blason de tout le cinéma de Rivette. Nous y découvrons Lucie, une jeune réceptionniste d'hôtel, s'évertuant à tenir en équilibre debout, par un seul jeu de mécanique, de déshumanisation, sur un globe terrestre géant (un ballon : on ne voit d'abord que le visage concentré en gros plan).

1. Programme initialement prévu sur quatre films. Rivette, fatigué, a abandonné le tournage du troisième (qui sera repris bien plus tard dans *Histoire de Marie et Julien*), avant de revenir deux ans plus tard pour tourner *Merry-Go-Round*.

À côté d'elle, Pierrot, un acrobate, la regarde, fait une galipette quand elle perd l'équilibre, puis s'en va. Le film s'ouvre sur un personnage qui essaie d'occuper une place *sur* le monde, ou ce qui *en tient lieu*. Non dans le monde. Un clivage se produit ici car la Terre, bien qu'elle ne soit présente à l'image que comme une autre image (une boule de cirque ou de gymnaste), est prise par Rivette au sens littéral du terme : il s'agit bel et bien de trouver sa place *sur Terre* (ce sont les zombies qui se trouvent *dans la terre*). Ce clivage produit de l'inattendu : être sur Terre, c'est précisément ne pas expérimenter la Terre de la même manière que Lucie sur son globe en plastique : on n'a pas de problème de déséquilibre, on ne va pas poser le pied hors de la Terre, l'astre ne va pas rouler sous nos pieds. Lucie est, à ce titre, plus proche que nous de la vérité astronomique de la Terre car, pour qui est sur Terre, la planète vécue, la Terre ne se meut pas (comme dirait Husserl); la Terre ne bouge que pour un observateur extérieur. On l'a souvent dit : le cinéma nous place en situation de perception extra-terrestre, inhumaine. Être sur Terre, chez Rivette, qui s'amuse des culbutes du langage (on en verra d'autres très vite), c'est donc se tenir précisément du côté de la perception non terrestre du cinéma. C'est au prix de cette torsion<sup>1</sup> que le cinéma, ici, nous donne à voir ce que c'est que d'être dans le lieu qu'on appelle la Terre sans être dedans comme les cravates sont dans le tiroir.

Dans le postapocalyptique *Pont du Nord* (nombreux sont les films de Rivette où Paris semble projeté sur une autre planète), être dans Paris va également donner lieu à des images très particulières. Rivette et Fulci vont se rejoindre ici, par-delà leurs différences, en montrant qu'être dans un film, pour des créatures proprement cinématographiques – comme le sont Marie, en un sens largement glissée dans le film par *La Troisième Génération* de R.W. Fassbinder, et Baptiste, manière de femme mutante, sans véritable référent humain, chue du ciel et qui passe tout le film à énucléer des affiches de publicité, porter un énorme casque sur les oreilles, pratiquer les arts martiaux et poursuivre les « Max » –, c'est se tenir non pas tant dans les images que dans les raccords entre les images.

Dans n'importe quel film, la cité dans laquelle on vit, avec ses distances, ses localisations, son étendue, n'est jamais la même que celle que l'on regarde après l'intervention du filmage et du montage. La ville filmique est une ville reconstruite qui ne se confond jamais complètement avec la ville filmée. Mais Rivette ne s'arrête pas là car, de cela, il va faire une proposition théorique, elle aussi mise en place – comme dans *L'Enfer des zombies* – par le seul vecteur des images cinématographiques : une proposition de montage provocante. Dans un célèbre passage du *Pont du Nord*, on peut voir Marie et Baptiste, qui viennent de quitter Denfert-Rochereau puis ont traversé la Seine, se retrouver brusquement devant la place de l'Étoile à la faveur d'un faux raccord, au moment où la seconde montre une étoile dans

1. C'est également celle que l'on trouve dans la racine latine « in- », qui veut dire à la fois dans et sur, comme dans l'incarnat (on a la peau rose clair parce qu'en dessous on est de la viande sanguinolente). C'est encore une instruction du zombie ou de l'écorché.



le ciel à la première. De part et d'autre de la collure, il y a entre plusieurs minutes et plus d'une demi-heure de marche, selon la rue exacte dans laquelle cheminent les deux femmes. Si aucun être humain ne peut passer, sans solution de continuité, du milieu d'une petite rue parisienne à celui de l'une des grandes avenues de l'Arc de triomphe, Marie, sautant le Rubicon du faux raccord, le peut tout à fait : par le montage visuel (discontinu), donc, mais également par le dialogue et l'association d'idées (continue) entre « étoile » et « Étoile » (de manière très bazinienne, le film ne peut être qu'un film parlant : la majuscule rendrait impossible le jeu de mots dans un film muet)<sup>1</sup>. Le raccord est brutal (visuellement, car le dialogue est ininterrompu) : en ne tournant pas sa caméra vers l'étoile, Rivette – contrairement à Kubrick avec l'os de 2001, *l'Odyssée de l'espace* – ne nous donne le temps d'aucune ellipse possible. Il n'y a pas de durée rapportable entre les deux plans. En signalant ainsi l'artifice de la fabrication du film (on est en plein jour : cette étoile ne peut de toute façon pas être vue...), Rivette ne se contente pas de faire sauter plusieurs kilomètres à ses protagonistes « par magie » (comme cela arrive dans beaucoup de récits), mais il les bascule d'un espace superposable à un espace parisien réel (telle rue) en un geste qui ne peut exister que par et dans la forme du film. On y retrouve une leçon que Rivette avait découverte, avec sa vocation de cinéaste, dans le *Journal* du tournage de *La Belle et la Bête* de Cocteau (et que Cocteau reprenait lui-même de Goethe) : la différence entre les artistes fidèles à la « réalité » et ceux épris de « vérité », entre un « réalisateur » (ce que Rivette n'est certainement pas) et un « metteur en scène » (ce qu'il est).

Ce type de raccords, que Rivette utilise souvent dans *Le Pont du Nord*, certes de manière moins appuyée, produit des fractures infinitésimales par lesquelles Marie et Baptiste ne cessent d'*entrer dans le film* par l'espace « agrandi » de ses raccords (on peut encore songer dans le même registre au pianiste de *Duelle* qui ne cesse de surgir à l'occasion, au détour d'un raccord dans des scènes où il a commencé par ne pas être). Ne saute-t-il pas aux yeux que *Le Pont du Nord* n'est composé que d'extérieurs? Détail : les deux femmes passeront la deuxième nuit du film, dans l'ellipse d'un autre raccord, à l'intérieur d'une salle de cinéma où est projeté *Les Grands Espaces* de William Wyler. Autre détail, dans une direction complémentaire : dans la dernière bobine, Rivette à l'idée d'ajouter un quadrillage de viseur pour dissimuler une rayure bleue; la décision est guidée par des circonstances défavorables mais, en faisant du combat entre Baptiste et Max une scène filmée dans le film, ne donne-t-il pas l'impression qu'il en va ainsi rétrospectivement de tout le film? Faire entrer les personnages dans le film est l'une des possibilités par lesquelles le cinéma pose aux personnages une question complexe, mais à laquelle nous sommes confrontés tous les jours : *Comment entrer dans un lieu où l'on est déjà?*

1. On peut rappeler que 1981 est l'année de la première publication d'un livre par les *Cahiers du cinéma*, aux Éditions de l'Étoile justement. Rivette y collabora à partir de 1953 et en fut le rédacteur en chef entre 1963 et 1965.



Le reste du dialogue entre les deux personnages est également très intéressant : Marie – qui est humaine – soutient que la liberté existe, c'est-à-dire l'imprévu, l'inattendu ; Baptiste – qui est une extraterrestre au courant d'autres arcanes –, qu'il n'y a que le destin, le déterminisme, l'enchaînement aveugle des causes et des effets. C'est également une déclaration cinématographique : un film aussi, c'est écrit, et pas seulement parce qu'il y a scénario, mais surtout parce que le montage en fixe la forme dans le marbre. Et cette forme, elle est – en régime classique du moins – déjà largement arrêtée a priori par les lois du montage. Le faux raccord, c'est exactement comme le pas de côté que fait Marie, juste avant d'arriver à l'Étoile, pour éprouver la liberté dont elle parle à Baptiste : c'est un faux pas, un trébuchement, c'est ce qu'il ne faut pas faire si l'on suit les règles écrites (classiques) du montage. Mais si l'on prend les choses autrement, tout raccord ne commence-t-il pas, avant d'être suffisamment répété pour être institutionnalisé et codifié, par être une singularité, une aberration, c'est-à-dire « faux » ? Et, à ce titre, le montage bien conduit n'est pas sans faux pas, mais annule ses faux pas les uns par les autres, comme marcher droit consiste à compenser constamment la chute d'un côté par une chute supplémentaire de l'autre côté, et ainsi de suite. La marche est une suite de déséquilibres rattrapés de justesse par d'autres déséquilibres.

Jean Narboni a bien montré le traitement complexe de l'espace parisien dans *Le Pont du Nord*, et comment le film transformait – à l'opposé de *Paris nous appartient* en 1961, par exemple, régulièrement verticalisé vers le bas, où les raccords sur la place de l'Étoile se font encore dans un fondu enchaîné très classique<sup>1</sup> – toute la ville en une surface sans profondeur, où tout est toujours visible, où le seul secret c'est que tout est visible (à la manière de *La Lettre volée*) – ce que, au même moment, Deleuze était en train de théoriser sous le nom de « société du contrôle » (par opposition à la société foucauldienne de la surveillance : avec ses lieux clos, ses prisons, ses hôpitaux, etc.)<sup>2</sup>. Nous retrouvons ainsi, avec *Le Pont du Nord*, la même question autrement formulée que celle déjà rencontrée dans *Duelle* : que devient « être dans un lieu » quand l'espace n'est plus qu'une surface ? Un peu plus tard dans le film, Marie et Baptiste vont découvrir un plan de Paris découpé sur le modèle du plateau du jeu de l'oie (dans *Out 1*, c'était en une étoile à « sept portes »). Indice supplémentaire, car dans le jeu de l'oie, comme dans le raccord de l'Étoile, on peut reculer ou avancer de plusieurs cases en une fraction d'instant, c'est-à-dire passer d'une case à une autre case éloignée et non voisine. Il n'y a aucune différence – c'est une autorisation du règlement – entre glisser sur la case d'à côté et sauter une dizaine de cases (comme pour les photogrammes du film chez Deleuze : tous les instants sont « équidistants »...). En se déplaçant dans Paris selon les conventions du jeu de l'oie, comme elles vont le

1. Dans les deux films, c'est sur un pont qu'une énigme à jeu de pistes – comme l'est le montage cinématographique – entre en scène pour la première fois dans le récit : contenu d'une mallette, disparition d'un enregistrement musical.

2. Voir, par exemple, les bonus de l'édition vidéo du film chez Potemkine en 2018.

faire (pour résoudre l'énigme de la mallette), en rendant tout équidistant à tout, Marie et Baptiste vont étendre au reste du film le principe du raccord sur l'Arc de triomphe, du jeu avec la loi, comme *L'Enfer des zombies* avait fait de presque toute sa substance cinématographique un raccord monstrueux. Dans *Le Pont du Nord*, Paris est réduit à un terrain vague (le quartier des Abattoirs, les entrepôts de Bercy, le bassin de la Villette ou le canal de l'Ourcq en pleine transformation : à la fois détruits et en reconstruction), des friches industrielles, des palissades, où il n'y a ni gauche ni droite, ni haut ni bas, et ainsi de suite, à une série d'escaliers que l'on ne fait que monter, à un espace où l'on ne fait plus que du montage.

Chez Rivette aussi, comme chez Fulci, deux cinéastes chorégraphes fascinés par le temps dévorant, on a affaire à une perception non humaine : dans *Le Pont du Nord*, on ne trouve pas *stricto sensu* des zombies, mais Baptiste n'est pas humaine – extra-terrestre, ange gardien ? – et Marie est presque une morte-vivante (elle est en sursis, inscrite sur liste noire ; et finira par mourir). Et, en fin de compte, de Fulci à Rivette, est-ce si différent ? Si être un zombie, c'est marcher dans le raccord, le contraire est tout aussi vrai. Mieux : dans *Le Pont du Nord* ou *L'Enfer des zombies*, être une créature de cinéma, une créature que seul le cinéma aura rendue possible, c'est toujours marcher dans le raccord. Le raccord, faux ou pas (le faux a juste le privilège d'attirer dessus notre attention), est d'ailleurs typiquement ce qui fait question dans un film : *Quel espace occupe ce qui ne fait pas image ?* On juge sans doute d'un grand film, non à la qualité de ses images, mais à celle de ses raccords, de ce qui – dans l'image – ne fait pas image. Mieux peut-être : faire du cinéma, au sens le plus noble de ce mot, c'est être en mesure de pouvoir *transformer le plus possible d'images en raccords*. C'est exactement la leçon qui réunit *L'Enfer des zombies* et *Le Pont du Nord*.