

HÉLÈNE PUISEUX

Transports

La fièvre à l'affiche

A la page suivante, un tableau, celui des titres de films où apparaît le mot *fièvre*¹.

Il est court et le serait beaucoup plus encore si je m'étais bornée à la colonne de gauche, celle des titres originaux et où sont seuls soulignés ceux qui contiennent *fièvre*. Le goût des adaptateurs français pour la fièvre fait gonfler quelque peu la liste.

On peut jouer un moment avec les deux colonnes, qui forment entre elles, par le jeu de cache-cache du mot fièvre, une sorte de dictionnaire d'équivalence et organisent une mosaïque. En effet, si l'on s'en tient aux titres originaux, les films ne sont qu'une suite décousue : quoi de commun entre *La Femme de son frère*, *La ville champignon*, *La saga d'Anatahan*, *Mise en valeur pour de l'argent*, *Les Ambitieux*, *Splendeur dans l'herbe*, *Le retour de Bus Riley*, *La chaleur du corps* et *Le grand filon* ?

La fièvre qui s'installe en face, dans la colonne des titres français d'exploitation, donne, sinon un sens, au moins, comme dirait Arletty, une « atmosphère ». Entre l'exotisme tropical et la civilisation industrielle, entre la ville et le pétrole, entre El Pao et

Date	Titre et pays d'origine	Titre d'exploitation en France	Réalisateur
1912	<i>Fièvre de l'Or</i> (France)	<i>Fièvre de l'Or</i>	René Leprince
1914	Recreation ou <i>Spring Fever</i> (USA)	Charlot s'amuse	
1921	La Boue (France) : titre interdit par la censure et changé en :		Louis Delluc
1925	Chakhtamania Goriatchka (URSS)	<i>Fièvre</i> <i>La Fièvre des échecs</i>	Poudovkine
1929	His Brother's Wife (USA)	<i>La Fièvre des tropiques</i>	Van Dyke
1929	Broadway Fever (USA)	?	Eddie Cline
1935	Flicker Fever (USA)	?	Eddie Cline
1939	<i>Andy Hardy gets Spring Fever</i> (USA)	Andy s'enflamme	Van Dyke
1940	Boom Town (USA)	<i>La Fièvre du pétrole</i>	Jack Conway
1941	<i>Fièvres</i> (France)	<i>Fièvres</i>	J. Delannoy
1942	North to the Klondike (USA)	<i>La Fièvre de l'Or</i>	Erle C. Kenton
1953	The Saga of Anatahan (USA/Japon)	<i>Fièvres sur Anatahan</i>	Sternberg
1956	Value for Money (G.B.)	<i>Fièvre blonde</i>	K. Annakin
1959	<i>La Fièvre monte à El Pao</i> Los Ambiciosos (Fr./Mex.)	<i>La Fièvre monte à El Pao</i>	L. Buñuel
1962	Splendor in the Grass (USA)	<i>La Fièvre dans le Sang</i>	E. Kazan
1966	Bus Riley's back in town (USA)	<i>Fièvre sur la ville</i>	Harvey Hart
1972	<i>Fiebre</i> (Argentine)	<i>Fièvre de femme</i>	Armando Bo
1977	X. <i>La fièvre dans la peau</i> (France)	<i>La fièvre dans la peau</i>	P. Martin
1977	<i>Saturday Night Fever</i> (USA)	<i>La Fièvre du Samedi soir</i>	John Badham
1978		<i>La fièvre américaine</i>	Cl. de Molimis
1979		<i>Fièvre de cheval</i>	Steno
1980	<i>The Kung Fu Fever</i> (Hong Kong)	<i>La fièvre du Kung Fu</i>	Kao Ke
1981	Body Heat (USA)	<i>La fièvre au corps</i>	Lawrence Kasdan
1981	X. <i>Fièvres d'été</i> ou French Erections (France)	<i>Fièvres d'été</i> ou French Erections	Pierre B. Reinhard
1982	Mother Lode (USA)	<i>La Fièvre de l'Or</i>	Charlton Heston

le Klondike, mi-animale, mi-sauvage, mi-urbaine, la fièvre fait courir un fil qui relie *La Fièvre de l'or* (René Leprince, 1912), film d'une « haute portée morale »² à ce film, français lui aussi, de série X à caractère pornographique, commercialisé sous un double titre, *Fièvres d'été* ou *French Erections*.

Ce fil, brillant, brûlant, assoiffé, coud ainsi ensemble les morceaux du patchwork, le désir de richesse (*Fièvre de l'or* 1912, *La Fièvre de l'or* 1942, *La fièvre de l'or* 1982, *La fièvre du pétrole* 1940), le désir de pouvoir (*La fièvre monte à El Pao* et *Fièvre blonde*), les attirances sexuelles (*Fièvre blonde* 1953, *La fièvre dans le sang* 1962, *Fièvre de femme* 1972, où la propriétaire d'un cheval nommé Fièvre fait l'amour avec le vétérinaire dans le box, *La fièvre dans la peau* 1977, *La fièvre au corps* 1981 et *French Erections* 1981). Sans oublier ces fièvres incertaines, *Fièvre* 1921, *Fièvres* 1941, dont on ne sait de quel pôle du désir elles relèvent. Le tout dans une atmosphère plutôt exotique et chaude : El Pao, Anatahan, l'été, les tropiques, dans un climat de tension certaine (*La fièvre monte à El Pao*) et de violence possible (c'est Bruce Lee lui-même qui a la fièvre du kung-fu).

Plus aguicheurs, suscitant et mêlant sans doute des lieux communs d'images, de fantasmes, rappelant des ignorances médicales d'un autre temps, celui où l'on croyait aux « fièvres essentielles », tels nous apparaissent les titres français d'origine ou d'exploitation.

Deux remarques :

1. Ce tableau semble établir, pour la France, une incompatibilité entre le rire et la fièvre. En effet, deux films burlesques américains, *Spring Fever* et *Andy Hardy gets Spring Fever* ont été exploités en France « hors-fièvre ». Cependant le court métrage de Poudovkine (*La Fièvre des échecs*) est classé comique : le titre français transforme la « manie » en *fièvre* et pose donc la question suivante, à partir de quel barreau de l'échelle du rire peut-on utiliser *fièvre* ? La très belle analyse qu'Amengual³ fait de ce film nous donne sans doute la réponse : la perfection formelle, le travail de la géométrie de chaque plan noir et blanc en relation avec le jeu d'échecs, le charme des héros amoureux, un certain tragique en pointillé (deux suicides échouent pour la raison même qui les a provoqués, c'est-à-dire les échecs) ; tout ceci conduit plus aux sourires d'intelligence qu'aux rires du burlesque. La fièvre peut s'accorder avec le sourire, pas avec le gros rire.

2. Les équivalences faites par le dé-titrage de *La Boue*. Louis Delluc tourne, en 1921, l'histoire tragique de la retrouvaille de deux anciens amants, tous deux mariés à présent. Lui est marin, il a épousé une Chinoise rencontrée au cours d'une escale ; elle, elle est mariée au tenancier d'un bar à matelots du port de Marseille, « un bouge mal famé ». Le brusque retour de leurs souvenirs d'amour les décide à fuir ensemble. Bagarre générale (car nombre d'histoires s'entrecroisent dans ce bar), le mari tue l'amant et le film finit sur l'arrivée de la police. Le premier titre, *La Boue*, signalait l'attirance profondément physique des deux amants comme une qualité terreuse et salissante, basse. Curieusement, la censure demande la suppression de quelques scènes *et* celle du titre, pour se satisfaire de *Fièvre*, comme si cette dénomination substituait au goût pour la saleté l'excuse d'une maladie. C'est d'ailleurs le thème d'une maladie de civilisation qu'exploite la publicité faite par Delluc :

FIÈVRE

Les pays civilisés ont leurs plaies et leurs difformités. Dans les grands ports de l'Occident, certains des repaires de trouble et de désordre créés par l'alcool entretiennent une espèce de

FIÈVRE

malsaine, parfois mortelle. Imaginez l'impression produite par un bouge mal famé sur une âme neuve — une petite Orientale — brusquement jetée au milieu de la violence et ne pouvant s'en évader. A travers la

FIÈVRE

elle ne voit que son rêve et bientôt oublie de tout son être les laideurs ou les tristesses qui l'entourent. Nous croyons que la censure n'a pas compris les intentions de l'auteur.

Nous laissons le public juger

FIÈVRE

Les titres nous apportent une toile de fond : en son sens figuré, la fièvre, peut-être parce qu'elle a trop longtemps traîné dans les lits des malades, se détache mal de son sens propre ; elle fonctionne dans les titres comme une taxe à la valeur ajoutée, apportant à des situations ou des actions la garantie d'une dose inégale — mais à minimum garanti — de morbidité. La fièvre appartient à une mosaïque de fantasmes, elle-même organisée, en

en considérant les pièces — or, sexe, pouvoir — autour de la mosaïque du désir. En se collant ainsi au désir, la fièvre le fait glisser avec elle dans la catégorie des maladies « essentielles ».

Ce double sens qui vibre un peu, la maladie comme désir, le désir comme maladie, nous conduit à vouloir en savoir davantage. Non sur les pôles de répartition de la fièvre comme désir — pouvoir, sexe, richesse, sur fond d'exotisme — car on les retrouve tous, plus ou moins dosés, dans l'ensemble des films, et ils sont loin d'être spécifiques du cinéma. Mais pour en savoir davantage sur le cinéma lui-même. Quelles sont les constructions, les associations, les contiguités que les cinéastes utilisent et échafaudent pour rendre visible l'invisible fièvre, physiologique — « élévation de température », nous dit le *Grand Robert*, — ou figurée — « excitation, désir violent » ? Comment elle est traduite, incarnée, pour être offerte au regard du spectateur, et par-delà son regard, à son imaginaire.

Car le cinéma, cet ensemble trop souvent hypostasié, naît œuvre par œuvre, à la croisée de deux regards :

— le regard de ceux qui ont composé l'œuvre : le réalisateur et, en amont ou à côté de lui, les producteurs, les techniciens, les scénaristes, les comédiens — tous travaillant à ce que l'œuvre soit un spectacle.

— le regard du spectateur, ce regard solitaire qui, comme le regard clinique d'autrefois que définit si bien Foucault, « a cette paradoxale propriété d'*entendre un langage* là où *il perçoit un spectacle* »⁵.

Pour que les rapports de la fièvre et du cinéma soient posés, pour que la fièvre se transforme en spectacle, il faut donc regarder bien au-delà de la mince barrière des titres, commerciaux ou interchangeables, et suivre moins « la fièvre » que les corps fiévreux, les espaces réservés à ces corps fiévreux et les temps qui naissent de la fièvre.

La fièvre prend corps

Une fièvre ardente, un transport violent et presque continu, une soif qu'on ne peut guère apaiser, voilà tout ce qu'on remarque.

*Choderlos de Laclos,
Les Liaisons dangereuses.*

Les personnages fiévreux ne manquent pas dans les films. J'en choisis cinq qui offrent un panorama de causes et de natures de fièvres : fièvres physiologiques, blessure infectée dans *Les Neiges du Kilimandjaro*, choléra dans *Mort à Venise*, paludisme dans *Goupi Mains-Rouges* ; mais aussi, et souvent chez les mêmes, fièvre figurée : désir sexuel dans les quatre films retenus, désir de richesse dans *Body Heat*, désir de notoriété dans *Les Neiges...*

Si bien qu'à eux cinq, Harry Street, Gustav von Aschenbach, Tonkin, Matty Walker et Ned Racine combinent toutes les cases des fièvres et des désirs, et se déplacent sur elles comme des cavaliers de jeux d'échecs.

De plus, les films où ils souffrent représentent un échantillonnage varié : deux films américains, un français, un italien, produits dans un laps de temps de quarante ans (1943-1982). Quoi que j'aie pris soin de les choisir aussi parce qu'ils sont suffisamment connus et que chacun peut posséder à leur sujet un stock d'images personnelles, je les présente rapidement.

5 personnages

- un écrivain, Harry Street (Gregory Peck), dans *Les Neiges du Kilimandjaro*,
- un musicien en convalescence, Gustav von Aschenbach (Dirk Bogarde) dans *Mort à Venise*,
- une jeune femme américaine mariée à un riche homme d'affaires, Matty Walker (Kathleen Turner) et
- un avocat légèrement marron, Ned Racine (William Hurt) — qui deviennent amants, dans *Body Heat* (La Fièvre au corps).
- un paysan français qui a servi dans l'armée coloniale, Tonkin (Robert Le Vigan), dans *Goupi Mains-Rouges*.

4 lieux

- un plateau d'Afrique (*Les Neiges du Kilimandjaro*),
- Venise (*Mort à Venise*),
- Miami et sa riche banlieue de Miranda Beach (*Body Heat*),
- une ferme de la France profonde (*Goupi Mains-Rouges*).

4 époques mises en scène

- les alentours de 1950. Non précisée, déduite du fil du récit (*Les Neiges du Kilimandjaro*) tourné en 1953,
- le tournant XIXe-XXe siècle (*Mort à Venise*). Non précisée. Tournage en 1972,
- l'époque contemporaine du tournage (*Body Heat*) soit 1982, non précisée,
- l'entre-deux-guerres. Epoque non précisée. Film tourné en 1943 (*Goupi Mains-Rouges*).

On notera l'absence, pour les quatre récits, de datation précise.

*Quatre résumés très brefs pour donner le cadre général.*1. *Les Neiges du Kilimandjaro (Snows of Kilimandjaro)*

Henry King, USA, 1953

L'écrivain à succès Harry Street s'est blessé au cours d'une partie de chasse au pied du Kilimandjaro. La blessure, infectée, le menace d'une septicémie généralisée. Sa femme Helen (Susan Hayward) et lui, en crise conjugale visible, attendent dans un campement de fortune qu'un avion les conduise à l'hôpital le plus proche. Pendant la soirée et la nuit, la fièvre monte jusqu'au délire et fait surgir les femmes que Harry a aimées, dont Cynthia (Ava Gardner), morte pendant la Guerre d'Espagne. Helen, voyant Harry perdu, incise l'abcès. Il est sauvé.

2. *Mort à Venise*

Luchino Visconti, Italie, 1972

A la suite d'une maladie de cœur, le musicien Gustav von Aschenbach vient se reposer à Venise, ignorant que l'été, l'insalubrité générale de la ville (climat, voirie) provoque des épidémies. Lorsqu'il apprend que le choléra s'y est déclaré, il est trop tard : d'une part, il est tombé amoureux d'un jeune homme

polonais en séjour à son hôtel ; d'autre part, il est déjà malade. Il meurt, comme si le désir et la maladie se rejoignaient en lui pour l'anéantir par excès, excès de la beauté de Tazio, excès de souvenirs malheureux, excès de fièvre, excès d'échecs, dont on n'est pas sûr qu'ils ne soient pas autant de jouissances.

3. *La Fièvre au corps (Body Heat)*

Lawrence Kasdan, USA, 1982

Ned Racine est avocat à Miami, ses affaires sont mi-mauvaises, mi-douteuses. Il est surtout un dragueur très efficace et très occupé. Un soir, il rencontre une jeune femme, Matty Walker : amour fou sur le plan sexuel. Bientôt naît le projet de se débarrasser du riche mari, Edmund Walker. Ned exécute le plan, maquille le crime en accident, mais il s'aperçoit qu'il n'a été que le jouet de Matty Walker qui veut l'éliminer, une fois le « service » rendu, pour toucher l'héritage du mari et ne plus avoir de complice gênant. Il est arrêté et condamné. Elle, disparaît dans une île, où elle jouit de sa fortune en solitaire.

4. *Goupi Mains-Rouges*

Jacques Becker, France, 1943

La famille Goupi est nombreuse, elle vit ses drames et ses tensions. Le héros fiévreux est ici Tonkin, sorte de baroudeur, jeune et un peu fou, qui a fait son service en Indochine. Il en est revenu avec des crises de paludisme — « ses maladies de Chinois », comme dit la cousine Tisane, une méchante vieille femme que Tonkin tue pour protéger d'elle un jeune commis de ferme. Il est amoureux de Muguet, sa cousine. Mais la famille veut marier Muguet à un autre cousin. La découverte du meurtre de Tisane et l'évidence de l'amour de Muguet pour l'autre cousin précipitent Tonkin vers la mort.

Voyons maintenant comment la fièvre se manifeste. Dans *Les Neiges*, Harry Street est allongé sur son lit de camp, la jambe bandée — un bandage de fortune, épais et maladroit, au travers duquel suinte la plaie, sang, pus. Le cadrage réduit Harry le plus souvent à son seul visage, posé ou oscillant sur son oreiller. Ce visage est las, marqué, les yeux souvent clos, par fatigue sans doute, et aussi, il le dit, pour ne pas voir sa femme Helen, qui a entre autres le tort de ne pas être Cynthia : « Si je ferme les yeux, est-ce qu'elle partira ? ». Il transpire abondamment et de plus en

plus, au cours de la soirée et de la nuit. Helen et le serveur noir, Molo, lui essuient le visage. Plus la fièvre monte, plus les *flash-back* s'intensifient, plus son visage, dont l'apparition ponctue la fin de chaque série de souvenirs, roule de droite et de gauche sur l'oreiller et plus il est agité. Le cinéma est-il là devant ses limites, un peu naïves, héritées du cinéma muet, qui veut faire voir là où il y a peu à montrer, et qui insiste, lourdement, associant fièvre et mimiques appuyées, fièvre et sueur, sueur-humeur, sueur-excrétion ?

Cet héritage du muet, nous le retrouvons, multiplié, chez Visconti filmant Gustav von Aschenbach au moment de sa mort sur la plage : la sueur lui coule du front et délaye la teinture de ses cheveux et la crème de ses joues, le maquillant pitoyablement. Ses traits se déforment et s'affaissent, il titube. Cependant, toutes ces mimiques, cette agitation, on les a déjà vues dans le cours du film : déjà en signes de maladie, lorsqu'il se revoit, dans un *flash-back*, atteint d'une crise, un médecin lui tâtant le pouls. Ensuite, lorsqu'il voit, à la gare, un inconnu tituber, transpirer, fermer les yeux et s'écrouler lentement le long d'un mur, première victime visible du choléra. Mais surtout, c'est le même stock de signes qui est utilisé pour transcrire son trouble, son admiration pour la beauté de Tazio, puis son désir ouvert pour ce jeune homme dont la présence le cloue finalement à Venise. On penserait à Racine, « Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue » ou bien « Vers mon cœur tout mon sang se retire. Et mes genoux tremblants se dérobent sous moi ». Mais d'où vient notre légère gêne ? Il semble que Dirk Bogarde caricature ses effets si bien qu'auprès de lui, Gregory Peck, en Harry Street délirant, paraît presque en retrait.

Le parallèle entre désir et maladie n'est ni nouveau, ni vrai, ni faux : ce n'est qu'un lieu commun. N'a-t-on pas peur que cette gamme si lourde de correspondance ne puisse le rendre bêtement moralisateur ? Mais n'y a-t-il pas une sorte de violence dans cette expression, qui s'apparente à la violence tragique ? Ce n'est sans doute pas pour rien que l'on pense à Phèdre.

Dans *Body Heat*, on sue beaucoup. D'abord, parce que c'est la canicule en Floride, que les films américains ont déjà abondamment exploitée, pour le cadre métonymique d'intensité qu'elle offre. Employés de cantine, flics, avocats, dactylos transpirent abondamment. Les chemises sont mouillées, les ventilateurs impuissants mais actifs. Les vêtements se plaquent au

corps, on s'essuie le front. Bref, il fait chaud. Ned Racine transpire comme tout le monde, et même plus que tout le monde, car à la chaleur ambiante s'ajoute son intense activité amoureuse. Les premiers plans le montrent avec une femme différente chaque soir. On le voit plusieurs fois au lit, ou après des scènes de lit, son corps nu et glissant avec des femmes nues et glissantes de sueur. Un incendie, non loin, redouble une chaîne déjà fort signifiante. Mais on ne revoit pas ces corps de passage : le film est construit autour de celui de Matty Walker. A leur première rencontre, dans un bar, Ned Racine lui pose la main sur le bras et la retire avec surprise : « J'ai toujours un peu de fièvre », explique-t-elle. Cependant, elle ne transpire pas, pourtant c'est l'été pour elle aussi, et elle se révèle une amoureuse infatigable et acharnée (« J'ai tout le temps envie »). Or la seule tache qu'elle ait sur ses vêtements est une tache de glace, de la glace à la fraise que Ned lui a offerte au bord de l'eau. Elle est brûlante et glacée : le corps brûlant, le sexe brûlant (« Tu me tues », « Je n'en peux plus », « Je suis tout écorché », lui dit Ned) mais le cœur froid. Ce corps chaud et ce sexe insatiable sont le masque de sa « fièvre de l'or ». La fin du film, alors que Ned est en prison, nous la montre, en plan rapproché, toujours merveilleusement belle et fraîche, assise sous un parasol face à l'océan, buvant un cocktail glacé servi par un serviteur exotique. Fixe, immobile, comme elle l'était dans sa belle maison, quand elle attendait Ned Racine pour faire l'amour, et qu'il arrivait tout courant, tout en sueur. Fixe, immobile, bloquée sur la case d'une réussite solitaire, que souligne un zoom arrière (plan général d'une côte absolument déserte), une réussite qu'elle a décidée froidement et acquise chaudement.

Quant à Ned Racine, si complaisamment nu et ruisselant dans la première moitié du film, les dernières images l'immobilisent à son tour dans l'espace étroit de sa prison. Réduit encore par le cadrage en plongée, qui le tasse, l'aplatit, face à une vieille photo de Matty dans un bulletin de collègue, le corps et le sexe — le coupable ? — de Ned Racine sont éliminés de l'écran, et de la société.

Pratiquement immobile dès le début du film, réduit à son visage par les gros plans : le corps de Harry Street. Progressivement immobilisé avant de tourner sur lui-même dans la mort : celui de von Aschenbach, pour lequel les gros plans ont pareillement insisté sur le visage. Immobilisé dans les dernières

minutes — mais pour la vie — après s'être frénétiquement agité : le corps de Ned Racine.

Celui de Tonkin, occupé par « sa maladie de Chinois » et l'amour pour Muguet, ne s'anime vraiment que lors de ses crises (ou en présence de Muguet, dans sa paillote, où il la prend sur ses genoux et s'installe avec elle sur le hamac)⁶. Une première fois, il gesticule dans la cuisine de la ferme, devant Muguet et l'instituteur, à qui il dépeint la beauté ensoleillée et colorée des pays d'Orient. Sa surexcitation gêne ses interlocuteurs à qui un oncle explique « C'est le paludisme, un petit accès ». Une deuxième fois (*flash-back*), on le voit en train de tuer Tisane, comme il ferait d'une vipère, à coups de bâton (« Serpent, va », lui dit-il). Une dernière fois, le corps de Tonkin est en proie à la fièvre, lorsque les gendarmes arrivent à la ferme, et que Muguet est tombée amoureuse du cousin-rival. Mais, à la différence de Harry Street, Ned Racine et Aschenbach, sans la moindre goutte de sueur. A la différence de ces héros fiévreux qui s'immobilisaient, se réduisaient à leur visage, Tonkin, dans son délire, se déploie, s'élançait dans un arbre, comme s'il avait quantités de bras et de jambes merveilleusement agiles, comme s'il était dans toutes les branches à la fois : « Si je voulais, je m'envolerais », « Je vois le soleil ». Gros plan halluciné de son visage, avant de crier « Je vois... Je suis le soleil », la branche se casse, et son corps s'immobilise enfin au pied de l'arbre. Il est à lui seul la montée de fièvre, redoublée par la montée dans l'arbre, courbe vivante de température en flèche vers la mort.

Retenons, provisoirement sans les utiliser, ces visages en gros plan, ces fronts essuyés sans succès, et la folle agitation de Tonkin, dans son vieil uniforme colonial.

« *Lorsqu'il n'est plus temps* »
(G. von Aschenbach dans *Mort à Venise*)

Les quatre films ne se préoccupent pas de marquer le temps dans lequel ils se déroulent.

Les Neiges du Kilimandjaro : une douzaine d'heures, entre six heures du soir et six heures du matin, approximativement. Ni montres ni pendules. Seuls la nuit et le soleil servent de point de repère.

Mort à Venise devrait théoriquement durer pendant la période nécessaire à l'incubation du choléra ; mais le film se déroule, lui aussi, sans repère, sauf pour l'indication de l'arrivée à Venise, « un vendredi ».

Body Heat suppose aussi quelques semaines pour que la rencontre et l'amour conduisent au crime, puis aux suites du crime, enquête, procès. Aucune indication, sauf des nuits et des jours.

Goupi Mains-Rouges est bâti de la même manière : probablement sur quelques jours, mais c'est sans importance. Les enjeux ne sont peut-être pas dans le temps présent.

Les espaces, eux, sont ramassés. Les quelques mètres carrés du campement dans *Les Neiges*. L'hôtel, sa plage et la ville, dans *Mort à Venise*. Les bars, les chambres et les lits, la villa de Matty Walker, le bureau de Ned Racine, les bureaux de la police, c'est-à-dire un peu de Miami et beaucoup de sa banlieue résidentielle, offrent à la *Fièvre au corps* (*Body Heat*) un terrain un peu plus vaste, mais où prédominent nettement les intérieurs. Enfin, la ferme, et la forêt autour de la ferme des Goupi, avec ses deux constructions, la cabane de Goupi Mains-Rouges et la paillote de Tonkin.

Ces temps laissés flous, mais de toutes façons limités, ces espaces resserrés se présentent à nos regards dans un bouleversement et parfois un bégaiement dus à la fièvre, qui les manie comme des accordéons ou les dispose comme des morceaux de miroirs, au gré des *flash-back* ou des projets — à l'image ou au son — des héros fiévreux.

Il y a dans ces films une double proposition : d'une part, le piétinement sans repère de l'espace et du temps dans le quotidien des personnages en train de vivre leur fièvre ; d'autre part, le télescopage, l'éclatement ou l'étirement des espaces et des temps jusqu'au délire, voire jusqu'à la mort, par cette même fièvre qui les cloue sur place.

Dans *Les Neiges du Kilimandjaro*, l'éclatement est assuré cinématographiquement par les *flash-back* : une priorité est donnée aux temps passés, qui assurent par là-même les changements d'espace. Ces *flash-back* sont très travaillés, le film constitue presque un modèle scolaire de leur emploi : les manières de les introduire et leur déroulement, aussi bien que leur contenu, rendent compte non seulement de la structure psychologique de

Harry Street, mais aussi ils agissent à la façon d'un relevé de température, évoluant en corrélation avec la montée de la fièvre.

En tout, 10 *flash-back*, qui occupent plus des 5/6 du film.

Les deux premiers sont issus d'une discussion avec Helen et donnent les circonstances dans lesquelles Harry s'est blessé (épine, eau du lac). Ils sont plus une illustration de conversation qu'une invasion de souvenirs. Ils portent sur une période très récente. Harry est fatigué mais lucide, et même passablement agressif avec Helen.

Au troisième, le dérapage commence : il met en relation le sentiment d'échec de Harry, « J'ai tout loupé », avec cette blessure, et, aussi, avec son premier amour. Très maîtrisé, encore introduit par une conversation, il est encadré de deux plans du visage marqué et lassé de Harry.

Au quatrième, la fièvre monte, signalée par un glissement perceptif : un « fondu » fait passer du verre de whisky que vient de lui tendre le serviteur Molo au verre qu'il tenait autrefois, à Paris, après la Première Guerre Mondiale, dans le bar où il avait rencontré Cynthia Green (Ava Gardner). Dans cette évocation, il ne parle pas « off », il joue directement son rôle, comme acteur de ses propres souvenirs. Tous les *flash-back* dans lesquels apparaît Cynthia sont ainsi traités ; il semble que les dialogues, les lieux, les situations physiques, aient été bloqués, imprimés — à force de répétition ? — comme autant de fiches que la fièvre lui fait tirer de sa mémoire et contempler.

Entre le 5e et le 6e *flash-back*, superbe glissement, composant ensemble deux espaces et trois temps. Place de la Contrescarpe. Harry et Cynthia regardent une panthère empaillée dans la vitrine d'un taxidermiste. Le plan suivant se situe dans la brousse, près du campement. Harry, un Africain et une femme blanche sont en silhouette, s'appêtant à tirer sur un fauve. Helen ? Non, Cynthia : par ce plan, on apprend à la fois que Harry est déjà venu, il y a des années, avec Cynthia, dans ce lieu où il se blesse et qu'Helen, de loin et à contre-jour, ressemble à Cynthia. Cette confusion entre Cynthia et Helen, nous autres spectateurs ne la faisons qu'une fois, mais Harry la renouvelle, au cours des 9e et 10e *flash-back*, croyant à chaque fois retrouver Cynthia disparue puis morte.

Les quatre derniers *flash-back* s'enchaînent, à peine coupés par les gros plans du visage de Harry. La fièvre ne cède pratiquement plus le terrain, les moments de conscience et de

présent s'amenuisent. Après la disparition volontaire de Cynthia, la tentative d'oubli auprès de Liz remonte en mémoire, mais Liz n'a pas la parole, c'est la voix *off* de Harry et le style indirect qui créent la distance et marquent le peu d'importance de ce souvenir-là.

Enfin, la culmination de la crise se signale par la perte totale de l'image revécue : les souvenirs décousus sont réduits à des mots, des bribes sans suite, mais combien chargés de sens, et la fièvre triomphante réduit le spectacle à l'étroit lit de camp enfermé sous la tente.

La fièvre a totalement joué de l'espace et du temps mais elle l'a fait dans le registre de l'illusion : en fait Harry ne quitte pas son lit, placé là où Cynthia a pris il y a vingt ans la décision de se sacrifier (et avec elle l'enfant qu'elle attend) pour laisser le champ libre à l'ambition de Harry (devenir un grand écrivain).

En ne jouant que dans le temps, où la fièvre descend comme une foreuse, *Les Neiges du Kilimandjaro* découvrent la profondeur de la blessure. La fièvre y agit comme le couteau qu'Helen utilisera pour inciser la plaie physique. La fièvre fouille, en *flash-back*, dans la plaie psychologique.

Mort à Venise

Pour Gustav von Aschenbach, fièvre du désir et fièvre du choléra sont traduites visuellement de manière identique. Mais le travail de Visconti, sur les espaces et les temps, fait du choléra presque un accessoire, en tout cas un simple parallèle au désir ; espaces et temps du film ne redoublent métaphoriquement que les chemins de la fièvre pour Tazio.

7 *flash-back*, d'un emploi bien différent de ceux des *Neiges*, et une projection dans le futur, sont appelés pour donner, par petites touches, par échos, la cause de cette fièvre, c'est-à-dire, si l'on suit le film, le caractère fondamentalement ambigu de Gustav von Aschenbach.

Les trois premiers *flash-back* relatent la maladie qui l'a conduit en convalescence à Venise. Ils évoquent l'amitié tendue avec un proche, au cours de discussions sur l'« ambiguïté » de la musique. « Le génie est une flambée malsaine », « quelle vie aride quand on est en bonne santé », « on ne fait les choses que lorsqu'il n'est plus temps », sont les pôles de ces conversations.

En contrepoint, en parallèle, Venise « malsaine », les flam-

bées d'ordures dans les ruelles ; face à l'« aride bonne santé », la richesse de la maladie.

Le 4e et le 5e *flash-back* présentent des fragments de l'arrière-plan familial et la sexualité hésitante de Gustav von Aschenbach. La bonne santé de sa jeune femme, dans son chalet alpin, renvoie-t-elle à l'aridité de la bonne santé ? En tous cas, la prostituée de sa jeunesse qui lui joue *La Lettre à Elise* renvoie directement à Tazio, car elle naît dans le souvenir par les notes mêmes de Beethoven que Tazio forme sur le piano de l'hôtel à Venise, renvoyant Gustav dans le bordel de Vienne ou de Munich où Esmeralda (qui se trouve aussi être le nom du bateau qui amène Gustav à Venise, aux premiers plans du film) jouait ce morceau, sans que lui, Gustav, puisse parvenir au bout de l'esquisse de son désir pour elle. Pas plus d'ailleurs que n'aboutira son désir pour Tazio.

Le seul contact, autre que les regards, si importants, qu'il aura avec Tazio, est fantasmé : un *flash-forward* — en montage *cut* — qui fait croire un instant qu'il ne s'agit pas d'un fantasme, mais d'une progression dans le réel, termine la scène où Gustav apprend par le banquier la présence du choléra : il se trouve immédiatement après sur la terrasse de l'hôtel et caresse les cheveux de Tazio après avoir conseillé à la mère de celui-ci (Silvana Mangano) de quitter la ville.

Les deux derniers *flash-back* (la mort de sa petite fille, l'échec d'un concert) renvoient à l'avance à sa propre mort, elle-même en écho à celle de l'inconnu croisé dans la gare et aux dérisoires personnages maquillés comme des masques qui l'accostent à plusieurs reprises.

A côté de ces échos du temps, les lieux rendent la figure de la fièvre et celle de von Aschenbach indissociables. On note d'abord l'importance et l'abondance des rencontres avec Tazio, des regards échangés dans les portes, les encadrements de portes et de fenêtres, les ascenseurs, sur les terrasses, sur la plage, tous lieux de passage, de transition, ambigus par leur fonction même, qui facilite les déplacements, les transports, et les fuites aussi : indécision de ces seuils que l'on ne franchit pas. Isolement aussi de Tazio dans tous ces cadres, qui en font une figure de peinture.

La configuration de l'hôtel s'ajoute ces lieux de représentation et de triomphe des convenances que sont les salons, les salles à manger, les halls, l'étouffement des couloirs, et puis, ce lieu intime, la chambre, que Gustav von Aschenbach rejoint plusieurs

fois — en suant et en titubant, se tenant la tête — après ses rencontres avec Tazio, et où il trouve le lit, le lavabo, ces rappels du corps et des fonctions de ce corps, où s'essuient les pleurs et se font les cauchemars.

A la configuration de l'hôtel répond celle de Venise : les rues, en labyrinthe et en cul-de-sac, de plus en plus sombres, de plus en plus sales, de plus en plus désertes ou au contraire peuplées de pauvres menaçants, sont parcourues par von Aschenbach, seul et vêtu de sombre. La dernière promenade finit sur une petite place, la nuit tombe et Gustav tombe au pied d'un puits, dans la même attitude que le mourant de la gare.

La plage enfin, vaste d'abord, peuplée de familles joyeuses, puis de familles nostalgiques (les Polonais inconnus qui chantent), se rétrécit de plus en plus, envahie par les cabines vides, espace étroit où Aschenbach va mourir, en regardant la silhouette de Tazio, tourné vers la mer et le soleil.

Tout concourt dans l'utilisation de l'espace et du temps à faire de la fièvre, de Venise et de von Aschenbach une seule et même figure — chacun des termes du trio renvoyant ou contenant les deux autres, en relation métonymique.

Là où *Les Neiges* faisaient du *flash-back* un usage à la fois chronologique et thérapeutique, *Mort à Venise* les utilise comme éléments d'une description clinique, comme éléments de diagnostic. Ils construisent le film d'une manière que je dirais musicale. Je ne fais pas allusion à l'utilisation des 3e et 5e symphonies de Mahler, ni à la superposition de la personne de von Aschenbach avec celle de Mahler. Mais les images elles-mêmes, les noms, les sons, les couleurs, la ville, l'hôtel, sont montés soit en échos, soit en leit-motiv et constituent autant de variations miroitantes sur le thème de l'invasion du désir, à la fois immédiate et tortueuse. Une analyse détaillée montrerait la perfection formelle dans la construction de la tension, le jeu des écarts, celui des tonalités, créant un cercle-piège où l'on passe et repasse par les mêmes sollicitations imperceptiblement décalées, les mêmes impasses, rappelant les mouvements que nous connaissons dans nos propres accès de fièvre, où, comme à Venise, battent les images et reviennent les obsessions.

A l'inverse des précédents, les héros fiévreux de *Body Heat* sont malades de leur avenir : la soif de richesse, la soif de faire

l'amour s'accommodent mal de ce qui n'est plus, ce sont des soifs qui vivent dans l'espoir, dans l'envie, dans la convoitise, donc dans le futur. Ici, pas de *flash-back*, à peine quelques évocations de miettes de passé : un procès perdu, une enfance dans un quartier pauvre, et un livret d'université ou de collègue. Dans l'utilisation faite d'images récurrentes, l'écho se fait entre le présent et le futur. Les héros de *Body Heat* vivent sans le savoir des situations qui sont en fait des signaux d'alerte, non déchiffrés à temps. Une série de plans résonnent les uns dans les autres, autour de trois éléments : le feu, l'eau, la prison.

Les incendies : incendie du premier plan, où brûle le lotissement dans lequel Ned Racine a vécu enfant. La faible valeur du *flash-back* (non donné à l'image, il passe juste au dialogue) s'efface devant la valeur métaphorique pour l'ensemble du film, où tout se consume et s'use très vite : les femmes (les inconnues du début), l'amour de Matty — et devant la valeur prémonitoire des incendies réels qui vont se produire.

D'abord l'incendie du pavillon où le cadavre du mari est entreposé, et où Ned Racine dépose des explosifs qui doivent brûler la voiture et le corps. Puis l'incendie du garage où Matty Walker reprend le même scénario : elle y dépose des explosifs, pour faire disparaître le cadavre de son amie Mary Ann (dont elle endosse l'identité) et où elle comptait, faisant d'une pierre deux coups, attirer Ned Racine, devenu un encombrant complice.

Le thème de la prison, dans l'entrée en jeu des plans, suit immédiatement celui de l'incendie, par le biais du métier de Ned Racine. La salle de justice, le juge, le rappel d'un procès peu clair « téléphone » pour ainsi dire la fin du film et le procès de Ned (non vu à l'image). Une deuxième allusion, à l'image, est constituée par la prison où Ned Racine rend visite à un jeune client, celui-là même qui, une fois libéré, va procurer l'explosif pour le maquillage du crime du mari.

Ce qui conduit logiquement, comme un cercle qui se ferme, à la prison des derniers plans, où Ned Racine, écrasé, on l'a vu, par le cadrage, se retrouve condamné.

L'ambiguïté du thème de l'eau, mystère et purification, se lit dans son emploi. Tantôt elle est associée à Matty. Ned la rencontre au bord de l'eau, la retrouve dans sa baignoire sophistiquée où ils font l'amour, et elle finira ses jours dans son île, face à la mer. Mais c'est au bord de l'eau que Ned court, le matin, comme pour

se débarrasser de ses nuits chaudes avec Matty, et au bord de l'eau que son ami détective lui annonce les soupçons qui pèsent sur lui.

La sueur, enfin, on l'a vu, achève de lier tous les plans. Ponctuée par ces « passages » de thèmes et d'images, une opposition se dessine plus nette : celle du jour — réservé au travail, aux amis, au sport, aux préparatifs des nuits ; et celle de la nuit, espace de Matty, du sexe, du meurtre, si clairement associés.

La construction du film se fait d'ailleurs autour de ces deux valeurs et bascule en son milieu. Dans la première moitié, les scènes de nuit prédominent largement : nuits avec des femmes sans lendemain, nuit de la rencontre avec Matty, première nuit d'amour avec elle, autres nuits avec elle, les lits, les corps, les éclairages contrastés, les fenêtres éclairées dans la nuit et les silhouettes qui absorbent l'ombre, tout assure tension et mystère dans la fièvre sexuelle. Puis, à partir de la nuit où le mari est tué par Ned, dans la villa, nuit qui culmine avec l'incendie du pavillon, cette fièvre-là tombe : un montage effrité associe le jour, les bureaux, les salles de police ou de justice, dans une sorte d'éclairage plat, d'où la chaleur n'a pas disparu, mais où la fièvre érotique est effacée. Ned et Matty ne font plus jamais l'amour après le meurtre du mari (au moins à l'image) ; ils doivent feindre la froideur, entretenir seulement des relations d'avocat et de veuve ; la deuxième crise de la fièvre est installée, celle de la froideur, du calcul, de l'argent.

Si bien que l'analyse, même rapide, des espaces et des temps, renforce le fait que c'est bien le corps de Matty qui est le lieu organisateur du film, qui incarne les deux fièvres, sexe et richesse. Bien que le récit soit fait par — et du point de vue de — Ned Racine, la géographie est entièrement au service de l'héroïne double, chaude et froide, feu et eau.

Dans ce film, comme dans les précédents, la fièvre enferme celui qu'elle habite. Ned Racine voit son espace réduit à sa cellule de prison. Matty Walker, dans son île tropicale, entourée d'eau, qui pourrait naïvement lui ressembler, est sa propre prisonnière : sa qualité de meurtrière la condamne à n'en jamais sortir, sauf pour une prison.

Goupi Mains-Rouges, contrairement aux précédents, est un film sans métaphore. De la fièvre de Tonkin nous voyons peu de signes : la pailote qu'il a reconstituée dans la forêt en souvenir de

l'Indochine, sa folle ascension dans l'arbre, l'air interloqué et gêné de ses proches lorsqu'il délire verbalement. En effet, Tonkin ne montre pas sa fièvre. Il la parle sauf à la fin. Non seulement sa fièvre ne passe pas par le biais des images, mais peut-être naît-elle de cette incapacité qu'il a de transmettre ses propres images. Il *dit* l'Indochine, en monologue. « Là-bas, il y a le soleil, y a la lumière, y a la couleur, toutes les couleurs », etc. et les autres *ne voient rien que lui*, qu'un personnage gesticulant, vaguement inquiétant. Jacques Becker, pour imposer la fièvre de Tonkin, impose seulement Tonkin, sans espace qui le redouble ou le constitue, sans exotisme, sans *flash-back* ; il montre Tonkin parlant et les autres qui ne le suivent pas.

A l'image, il est le moins fiévreux de tous : ni sueurs, ni paupières qui battent. Il n'a à son service ni itinéraire dans le temps ni lieu à son image, sauf la paillote, isolée et insolite, non intégrée dans la forêt française. Terriblement enfermé, il ne transporte que lui, d'où peut-être son extraordinaire agilité finale, cette fébrilité musculaire, qui le jette dans le soleil.

J'ai de la prédilection pour cette représentation de la fièvre, tellement économique, où aucun signe n'est offert à l'imaginaire du spectateur : pour montrer la fièvre de Tonkin, il faut et il suffit de voir Tonkin.

Ces quatre films montrent la variété des modes d'expression cinématographique, pour composer et déployer de l'invisible, à travers du visible et de l'audible. Après avoir démonté les films pour voir comment ils marchent, il reste à voir s'ils marchent ou plutôt si, au travers des modes communs à tous, au travers des modes particuliers de chacun corrigeant, inventant, négligeant, biaisant par rapport au mode commun, si donc il se dégage une sorte de philosophie cinématographique de la fièvre.

Élévation et perspective

Le parcours des espaces et des temps, l'examen des visages et des corps fiévreux, établissent que les films travaillent, mais en profondeur, dans la masse, à l'esquisse donnée par les titres : comme eux, ils mêlent fièvre physiologique et désir. Mais passant par la représentation, ils proposent une visualisation, une

géographie spatiale et temporelle de ce désir/fièvre qui construit un discours à plusieurs fonds comme ces scènes de théâtre dont des rideaux successivement levés font apparaître une profondeur toujours reculée.

1. Les ombres des défunts

Tout d'abord, une sorte de trompe-l'œil moral, reposant sur l'issue des films : la mort. Issue qui nous rappelle la définition de la fièvre du dictionnaire de Furetière : « Maladie qui vient d'une intempérie chaude et sèche du sang et des humeurs, qui, du cœur, se communique à tout le corps. Elle consume peu à peu le malade ».

La statistique des morts est accablante dans cet étroit corpus.

— 2 morts physiques : Tonkin et Gustav von Aschenbach

— 2 morts sociales : Ned Racine en prison et Matty Walker prisonnière volontaire et obligée sur son île.

4 morts, donc, contre une guérison, celle de Harry Street, dont on verra plus loin à quel prix elle est acquise.

Si l'on jette un coup d'œil sur d'autres films, les choses ne s'arrangent pas :

— *La Fièvre monte à El Pao* est jonché de cadavres (fièvre de misère, fièvre révolutionnaire, fièvre d'ambition, fièvre d'amour).

— Les chercheurs de *La fièvre de l'or* (1982) s'entretuent dans les galeries.

— Le héros de *Odd Man Out* (C. Reed), blessé, fiévreux, revit son passé récent, introduit en *flash-back* par les gouttes qui tombent de son verre de bière, n'obtient que *Huit heures de sursis* (c'est le titre en français).

— La jeune femme que l'on installe dans le statut de *Déesse* (Satyajit Ray, 1960), se suicide après avoir échoué à guérir son neveu. La fièvre la met ici devant les limites d'une illusion de pouvoir, la fièvre en est le révélateur.

— Bud (*La Fièvre dans le sang*) est condamné à une mort sociale parce qu'il n'a pas su refréner sa sexualité.

— Etc.

Dans ce tour de cimetière cinématographique — et je laisse à chacun le soin de le compléter selon ses souvenirs — tout se passe comme si la relation de désir, dont la fièvre est la traduction par le

corps, était condamnable. Ce qui est condamné, c'est la sortie des normes. Ni les fanatiques de l'or, ni les fanatiques du sexe, ni les ambivalents sexuels, ni les fermiers qui se prennent pour des baroudeurs, ni les femmes qui deviennent des déesses, ne sont, à terme, supportables par la société des films. Ils meurent ou vont en prison. C'est là que la guérison de Harry Street prend son sens et cesse de faire figure d'exception : en effet, selon la morale des films américains des années 50, ce n'est pas Harry Street qui est hors norme (il est un écrivain à succès, marié), c'est Cynthia : elle vit en concubinage, elle se fait avorter, elle disparaît avec un danseur de flamenco pour ne pas encombrer Harry au lieu de lui parler de son désir d'enfant, bref, elle exagère : « Je fais tout trop », dit-elle. Or, c'est elle qui meurt, précisément, et non Harry. Cynthia est incarnée par Ava Gardner, dont l'emploi, dans tous ses films, est celui d'une héroïne de la démesure dans l'amour (Pandora, La Duchesse d'Albe, etc.). Dans *La comtesse aux pieds nus*, elle oppose l'amour au désir sexuel et compare ce dernier au besoin de marcher pieds nus dans la boue, ce qui nous renvoie au premier titre, *La Boue*, du *Fièvre* de L. Delluc. Harry, lui, est rendu à la norme, ici à la légitimité de son couple avec Helen. La fièvre, signe et somatisation du désir, semble tenir lieu de bras à l'ange exterminateur de ce même désir. Mais cette interprétation ne tient compte que des scénarios.

Si l'on revient à la visualisation de la fièvre, l'intermédiaire des visages et des corps fiévreux, leurs expressions filmées, creusent cette perspective de morale et de purification. Mis côte à côte par une suite d'analyses, ces visages fiévreux, exagérés, suants, clignant des yeux, fermant les paupières trop fort, avides, assoiffés, roulant sur des oreillers, — fièvre ou désir — ne sont peut-être pas aussi naïfs qu'ils le paraissent lorsqu'on n'en voit qu'un seul à la fois. Leur apparition ritualisée, entre les *flash-back*, notamment dans *Les Neiges*, et l'aspect de code, que revêt le petit nombre de signes utilisés, nous les proposent comme une forme — affaiblie, puisque justement atomisée, isolée, éparpillée, dans chaque œuvre — des masques des cérémonies de purification. De même, la folle agilité de Tonkin et l'agitation de Ned Racine s'apparenteraient à des transes⁷.

Cérémonie de purification que demanderait l'individu à lui-même, ou la société à ces individus coupables de démesure. Michel Foucault, dans *Naissance de la clinique*, rappelle qu'avant

Broussais, les médecins accordaient à la fièvre une valeur salutaire : « La fièvre est un mouvement d'excrétion à intention purificatrice ; et Stahl rappelle une étymologie : *februare*, c'est-à-dire chasser rituellement d'une maison les ombres des défunts »⁸. *Les Neiges du Kilimandjaro* sont une actualisation de cette croyance archaïque. L'ombre de Cynthia est chassée par la fièvre de Harry, dont Cynthia, figurée par l'épine elle aussi arrachée, était en même temps la cause.

En sacrifiant les porteurs de désir démesuré à la fin des films, la fièvre agit de même, à l'égard de la maison des convenances.

2. Le présent du désir

Mais cette perspective-là ne tient compte que des scénarios, des visages et des corps figurés sur l'écran. Elle fait abstraction de la spécificité du cinéma qui est celle-ci : l'espace y est toujours, en même temps que visualisation de l'espace, une traduction du temps ; le temps montré, au fur et à mesure du déroulement de la pellicule, est toujours *présent* à l'écran même s'il est une évocation du passé (*flash-back*, dont le cinéma de la fièvre use et abuse) ou évocation du futur (*flash-forward*), que les films manient rarement en raison de l'incertitude qu'ils provoquent entre les possibles⁹.

En tout cas, le temps montré, présent, passé ou futur, se *présente*, avec toute la fraîcheur d'un présent, même s'il est « marqué » au passé par les artifices qui signalent son emploi (voix *off* accompagnant le passage entre les deux plans du temps, feuillets de calendrier, fondu etc.). Si bien que, au gré des *flash-back* des films de fièvre, le passé appelé se présente dans toute sa pureté, ni effacé, ni transformé, intact *présent* (dans le sens de *cadeau*) de la mémoire.

Le désir, à l'instar du cinéma, se construit dans le temps ; il en manipule les cartes, il télescope passé, futur et présent, pour y chercher l'objet ou les reflets de l'objet primordial.

Pour les héros fiévreux de ces quatre films, l'objet du désir n'est jamais dans leur présent : il est situé dans le passé pour Harry, dans le futur pour Ned Racine et Matty Walker, dans le passé *et* dans le futur pour Aschenbach et Tonkin ; Aschenbach cherchant l'inaccessible androgyne qui serait Esmeralda à travers la figure de Tazio ; Tonkin cherchant en Muguet un retour à l'enfance d'avant l'Indochine et cherchant en ses souvenirs d'Indochine une échappatoire au clan Goupi, et l'éblouissement

que fut leur rencontre.

La fièvre, qui les anime ou qui les immobilise, est la représentation somatisée ou figurée de leur relation à leur objet de désir, placé hors de leur portée, hors de leur présent. Car dans leur présent, ils ne possèdent justement rien que leur fièvre — signe de leur relation à l'objet absent ou fuyant — et leur masque de fièvre, ou leurs corps gesticulants ou paralysés.

Dans une problématique du désir, si la fièvre est représentation, prise en charge par le corps, de la relation désirante, l'issue de cette fièvre, mort ou guérison, prend un tout autre sens que dans la perspective de purification.

A Harry, la fièvre sert d'analyse : elle l'oblige à revivre les scènes essentielles avec Cynthia, avec les femmes qu'il a connues, avant et après elle. Les scènes apparaissent dans l'ordre chronologique et sont revécues avec l'exactitude parfaite de leur présent (Harry et le spectateur reçoivent le passé au présent). On a vu que Harry sortait de sa mémoire des scènes toutes construites ; la rencontre, la vie commune, la disparition volontaire, puis la mort de Cynthia, sur un champ de bataille en Espagne, où il est déjà, en écho prémonitoire, blessé à la jambe. De blessure symbolique en lieu symbolique, de panthère empaillée en fauve vivant et à la hyène finale, la fièvre réexpose, utilise tous ces éléments, avant de culminer dans un *délire verbal*, où ne paraît plus le nom de Cynthia, mais au contraire, « un champ de pavot ou d'opium », les fleurs de l'oubli, et qui se conclut, après un déluge de mots sur la guerre, les soldats, par « le monde change, les gens changent » : Harry s'absout lui-même par ces lieux communs, de l'expulsion de Cynthia. Il est lui-même « changé », par la mise au présent et la mise à mort de cet objet de désir, mise à mort qui lui ouvre un futur, redoublé par l'aube où se découpe un arbre, sec.

Ned Racine, dans le présent vécu par lui au cours du film, a obtenu et perdu ce qui le faisait courir, le corps de Matty. Il n'en tient plus, au dernier plan, qu'une petite photo, une tête sans corps, d'elle à dix-huit ans, et qui, de plus, ne s'appelle même plus Matty (il y a substitution d'identité avec une amie de collègue). Tout le champ du désir est bloqué dans le passé, il est coupé comme la photo. Ned, socialement et psychiquement, est un homme mort.

Matty, elle aussi, a obtenu ce qu'elle désirait depuis sa jeunesse (le sous-titrage de la photo de collègue que tient Ned en fait foi, la richesse dans un pays chaud ayant été son plan de vie à

dix-huit ans). L'avant-dernier plan la présente *assise dans* cet objet de désir. Sa mort sociale est le prix payé à cette possession.

C'est une mort physique qui clôt la quête de Tonkin et d'Aschenbach. Pour eux, il n'y a pas retombée de la fièvre, pas de retombée à la relation souffrante qu'ils entretiennent avec l'objet de désir : la mort de Tonkin, au faite de l'arbre, criant « je vois... je suis le soleil », la mort d'Aschenbach entre ses cabines de plage, ébloui par les plans ouverts à l'infini, hyper-lumineux, sur le ciel et la mer enfin confondus (effacement de la plage) où la silhouette de Tazio en premier plan se découpe avec le geste d'un ange maniériste, le doigt pointé vers le soleil, ces morts illuminées, éblouissantes, placent définitivement le désir hors du temps, hors de toute dégradation, mettant fin à l'invivable tension d'un désir toujours exilé dans les feuillets du temps.

*In dem wogenden Schwall, in dem tönenden Schall
In des Welts-Atems wehendem All
ertrinken, versinken
unbewusst höchste Lust !¹⁰*

Isolde l'avait, avant eux, chanté.

Les films, parlant et mettant en scène la fièvre, font se croiser, dans le tissu uni du temps de projection, des lambeaux d'explications du monde. Aux questions posées depuis si longtemps — la vie, la mort, le désir — ils donnent des réponses ambiguës, puisées pour certaines, dans ce qui fut nos sciences et nos croyances dans les siècles passés, de l'Antiquité, du XVIIe siècle, du XIXe siècle. Mais ils viennent après Freud, et les bribes d'autrefois adoptent l'habillage « branché » et proprement XXe siècle qu'est le cinéma. Celui-ci, dans son inlassable présent, montre aux discours nouveaux, aux façons nouvelles de poser les problèmes, un champ géologique bouleversé et riche.

La fièvre, un mot-bateau ? Peut-être, mais ce bateau drague profondément et transporte beaucoup de passagers et de bagages.

¹ Ce tableau, sans avoir la prétention d'être exhaustif a été établi à l'aide de la *Filmographie Universelle* de Jean Mitry, IDHEC, T.I à XXII, des répertoires de l'OFFC 1948-1972, des *Saisons cinématographiques* de la Revue du Cinéma (Ligue de l'Enseignement) 1945-47 à 1986.

² Georges Sadoul, *Histoire du cinéma mondial*, Flammarion, 9e éd. 1973, p. 74.

³ B. Amengual, *V.I. Poudovkine*, Premier Plan, n° 47, pp. 19-26.

⁴ Cité in G. Sadoul, *Histoire Universelle du Cinéma*, Tome V., Denoël, p. 71.

⁵ Michel Foucault, *Naissance de la clinique*, PUF, 5e éd. 1983, p. 108.

⁶ Dans la scène de la paillote, Tonkin arrive à faire fusionner dans un même lieu ses deux désirs, Muguet et l'Indochine. Mais la jouissance est empêchée par la présence du cousin (Goupi-Monsieur).

⁷ John Travolta, dans *La Fièvre du Samedi soir*, se situe dans cette perspective d'agitation proprement frénétique.

⁸ M. Foucault, *op. cit.* p. 182.

⁹ Les films pratiquent peu les *flash-forward*, parce qu'ils occasionnent chez le spectateur une perplexité : dans ce cinéma toujours présent, comment faut-il entendre le futur ? Faut-il le voir en rêve, en possible, en projet ? *L'Année dernière à Marienbad*, où Alain Resnais travaille sur cette confusion, est organisé à coup de *flash-back* et *forward* indistinguables.

¹⁰ Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, Acte III, scène 3 :

« Dans la masse des vagues, dans le tonnerre des bruits

Dans le Tout respirant par l'haleine du monde

me noyer, m'engloutir

perdre conscience — volupté suprême. »

Livret de l'enregistrement Deutsche Grammophon, sous la direction de K. Böhm, du Festival de Bayreuth 1966. Traduction du livret par M. S. Caussy.