

– [...]

– À partir de là, j'enchaînerais pour dire quelque chose comme : nous voici tous les deux revenus sur les lieux du film.

– « Revenir sur les lieux du... » ? À elle seule, l'expression substitue déjà, de façon subliminale, « crime » à « film ». Le film, le mot « film » effacerait les traces d'un forfait inavouable. À moins qu'il n'avoue ou ne trahisse l'impardonnable. Les deux complices, criminels *acharnés* (c'est-à-dire, en bon français, encore attirés, la mémoire alléchée par la *chair* qui aura servi de leurre), voici qu'ils reviendraient sur les lieux. Non pas pour recommencer, plutôt pour ajouter d'autres empreintes – en vue de brouiller les pistes. Ils tentent d'égarer l'enquête en multipliant les indices. Ils n'auront jamais, ces deux-là, la conscience tranquille. Ils reviennent sur les lieux mais ne veulent pas y arriver. Ni d'ailleurs y conduire. Les lieux doivent rester *ailleurs*, inaccessibles au retour, et surtout hors de portée pour tous les discours qui, après coup, tenteraient de s'y mesurer.

– Ce serait donc comme si nous tenions ces propos dans la marge, comme si nous les y maintenions ou contenions, comme si nous tenions à nous tenir nous-mêmes au bord d'un film qui n'aura jamais besoin de nos discours.

– Mais comme si nous tenions après coup, et pour mémoire, à tenir une sorte de journal antidaté, dans la marge d'un film.

– J'appellerais ça un *contre-journal*...

– ... un codicille opusculaire, crépusculaire, une sorte de court-métrage après coup...

– Je précise : un court-métrage à deux voix.

– Certes. Mais chacune des deux voix joue seule. Chacune parle pour elle-même, avant toute concertation, au-delà de tout consensus. Les deux qui signent...

– ... qui signons.

– Oui, qui signons le court-métrage, sans parler à aucun moment d'une seule voix, sans jamais se donner la main, on les verra, les deux, au moins s'accorder sur un aveu : leur co-opération ne fut jamais euphorique ou symphonique.

– Loin de là, je le confirme. Nous (mais qui « nous » ? la question fut littéralement posée, rappelez-vous, dans le film dont elle occupe toute une séquence), nous deux, nous aurions ainsi essayé d'esquisser, ou plutôt de mimer, un geste qui reviendrait – s'il allait jusqu'au bout de lui-même, ce qu'il ne pourra ni ne devra faire – à filmer le film, en somme, et à tourner le tournage.

– Plutôt à retourner le tournage, et d'abord à faire semblant de retourner sur les lieux du tournage. À les prendre comme à contre-jour, comme cela fut suggéré tout à l'heure avec le mot *contre-journal*.

– D'ailleurs la scène du contre-jour lui-même, si on peut dire, et certains l'appellent aussi *mise en abyme*, elle fut souvent jouée dans le film. Jouée à être jouée. Dès la première minute, en effet, on pouvait la voir filmée dans le film : depuis la place qui lui est assignée, l'« Acteur » (« alias moi, Jacques Derrida ») prend en vue, appareil à la main, et l'« Auteur » du film (« alias moi, Safaa Fathy ») et toute l'équipe du tournage occupée, sur la terrasse d'une villa californienne, au bord de l'océan, à mettre au point sa propre technologie. Cela aurait dû suffire, *une fois pour toutes*, à décentrer la *source* du film, la parole donnée par l'Acteur et

l'autorité de l'Auteur. L'émanation de cette source demeure à jamais introuvable. Ailleurs, de façon tout aussi furtive, on aperçoit le visage de l'Auteur à travers une vitre qui ressemble à un miroir. Ailleurs encore, on entend sa voix, on reconnaît son accent imperceptiblement étranger, venu, lui aussi, *d'ailleurs*.

– D'ailleurs, c'est bien ce qui fut cherché : un film sans autorité, une œuvre qui en rien ne fût autorité. Elle ne s'autorise ni de la Vérité ou de la Réalité (comme un pur Documentaire avec témoins oculaires), ni de la libre Souveraineté d'une Fiction. Elle fraye entre les deux un passage sans modèle et sans carte. Même si cet instant ne dure pas, dès l'instant que l'Acteur filmé filme lui-même, dès qu'il est filmé filmant, il marque certes les frontières de son point de vue ainsi assujetti, et les limites d'une perspective, mais, sujet assujetti du film, il décrit aussi ce qui a lieu – l'événement imprévu, imprévisible et irréversible à la fois. Pour lui et pour tous les autres, pour les témoins ou opérateurs effectifs, pour les spectateurs virtuels. Il délimite l'espace, l'avoir-lieu et l'occurrence. Il les décrit à l'Auteur. Avec la folle prétention d'être à la fois Acteur et Témoin, il les lui montre du doigt ou de la caméra, tels qu'ils lui apparaissent à lui, l'Acteur.

– Tels qu'il voudrait *croire* qu'ils lui apparaissent, naïveté dont, par situation, il ne se départira jamais. En vérité il ne voit jamais rien, il ne voit rien venir de ce qui se passe vraiment, rien de ce qui se passe aussi de lui, rien de ce qui se prépare, présentement, au futur antérieur, en vue du film alors à venir, du film désormais passé dont nous nous entretenons.

– D'ailleurs, ne l'oublions pas, il ne prit la caméra en main (une autre caméra, petite et maniable) que pour en avoir d'abord reçu la suggestion ou accepté l'instruction de l'Auteur. D'ailleurs, il a toujours accepté les consignes de l'Auteur. Avec une docilité d'autant plus incroyable qu'elle dissimulait une révolte ou une contestation de chaque instant. Mais il n'a pas manqué de reconnaître tous ses torts, son manque de métier, son inexpérience, même, une fois l'expérience passée. Il a plus appris du cinéma – et de la télévision –, plus ou autrement à travers l'expérience de

ce film qu'à regarder des milliers de films en spectateur. Ce fut pour lui une initiation, voire une expérience initiatique.

– De ce changement de main, et de « point de vue », et de « prise de vue », il reste quelque chose, tout au début, au moment où l'Acteur décrit (spontanément, cette fois, sans instruction) ce qui se passe. Il se présente alors comme le simple instrument, voire le matériau brut entre les mains de l'Auteur qui forme, calcule, écrit et signe le film. Interrogé sur ce que signifie l'écriture avec laquelle il a couché toute sa vie, l'Acteur nomme alors la finitude de toute graphie, en particulier de la cinématographie. Celle-ci ne procède, au montage, qu'à sélectionner, prélever, arracher, détruire, exclure, circonscrire, on dirait presque circoncire (il y pense, visiblement) si on voulait (il le faudrait) recoudre ce moment avec tous les passages sur la circoncision et l'excision, au cœur du film.

– Dans les rushes, on trouverait d'autres retournements analogues : l'Acteur devenu l'Opérateur, sinon l'Auteur, etc. Ils sont restés hors d'usage, pour raisons d'économie en quelque sorte. Il fallait compter avec les restrictions du temps, avec les « contraintes » apparemment *extérieures* d'un programme, d'une chaîne de Télévision, Arte, d'une co-production, etc. Il fallait aussi faire droit, de façon plus *intérieure*, à la nécessité d'une composition plus discrète, sobre, elliptique : montrer sans montrer, ne jamais insister, glisser, sauter...

– Tourner les mots, ce serait donc essayer de trouver les mots, comme on dit, chercher les tournures justes, faire des phrases, inventer ou approprier les expressions verbales, sans tourner sept fois la langue dans sa bouche, toutefois, pour parler de ce que fut un film, surtout son corps de silence, et dès la préface d'un tournage.

– Oui, mais pour en parler au passé. Le film est fait, c'est un fait. Quel qu'il soit, il devient irréversible et public. Il nous échappe à jamais. Ce que nous tentons ici, ce serait donc, après coup, d'ajuster seulement quelques phrases, bien tourner certains



1. Le sosie, le revenant. « Le simple passage d'un chat siamois [...] rappelle en effet, sans retard, un autre chat mort de l'Acteur dont on voit la tombe dans un jardin, mais aussi tous les morts... »