

---

LA CONTESTATION DES PIERRES.  
DES ŒUVRES ÉCRITES D'OLIVIER SMOLDERS

---

Sémir BADIR – Université de Liège

---

*La perversion, c'est une invention, ça n'existe pas.*  
Eugène SAVITZKAYA

1. – SOIENT DEUX LIVRES : un petit lexique de quatre-vingts pages et un viatique de soixante ; écrits tous deux par fragments, à la moderne. Plusieurs articles, dont trois, plutôt longs, parus dans *La Revue Nouvelle*. Bref, une écriture intermittente, vacante, selon les disponibilités d'un cinéaste <sup>1</sup>.

Ce dernier est romaniste de formation, ayant donc acquis (le donc est de trop en vérité) une connaissance du sens de la littérature. Il devine ses limites de vieille fille comme ses avantages, à la finaude : pas très douée pour l'évocation sensible, surtout en France, mais si prompte à voiler l'esprit de ses mille agacements, à tirer d'une cause la conséquence qu'elle n'entraîne certes pas, et d'une déduction le résultat contraire à ce qu'autorisent les prémisses.

De quelques maîtres – Roland Barthes, le Marquis de Sade –, on a pris des conseils de forme, afin de ne pas entrer dans la Ronde.

2. – On voudrait montrer ici que les écrits d'Olivier Smolders poursuivent des interrogations récurrentes et apportent des éléments de réponse semblables à ceux que produisent ses films, bien qu'ils les exposent autrement.

Dévoilement et déconstruction sont les deux phases interchangeables de ces interrogations. Tous deux nécessitent une mise à distance préalable de l'objet éprouvé. Cette distanciation, la caméra l'accomplit *de facto*, et il suffit alors de ne pas chercher à la réduire, comme cela se passe dans les films ordinaires.

---

<sup>1</sup> Les citations sont extraites des textes publiés par Olivier Smolders, soit, comme suit : « De l'art chevaleresque de la pêche à la mouche dans le zen », dans *La Revue Nouvelle*. Bruxelles, avril 1986. – *Cinéma parlant. Petit lexique à l'usage des amateurs*. La Louvière, Le Daily-Bul, 1987 [Citations §§ 4 & 12, n.p.]. – « La mort », dans *La Revue Nouvelle*. Bruxelles, nov. 1987 [Citations § 5, p.444 ; §§ 6 & 13, p.445]. – « Les enfants », dans *La Revue Nouvelle*. Bruxelles, déc. 1988 [Citation § 7, p.79]. – *Éloge de la pornographie. Où l'on comprend enfin pourquoi le cinéma pornographique est un genre charmant, sympathique, parfaitement délicieux*. Crisnée, Yellow Now, 1992 [Citations § 9, p.12 ; § 10, pp.17-18 & 29-30 ; § 11, p.20].

L'écriture, quant à elle, use d'autres moyens pour désenclaver le sujet hors de l'énoncé. Elle possède, par exemple, en plus ou en moins de l'image cinématographique, une non-personne – le *il* – et une capacité de raisonnement qui fondent le discours dit *objectif*. Elle est capable en outre d'appliquer une forme de distanciation au sein d'un énoncé qui serait lui-même pris pour objet. Cette forme, c'est l'*ironie*.

Il advient, enfin, que l'ironie s'exerce sur des énoncés objectifs. Ce procédé permet de dévoiler et de déconstruire l'envers idéologique qui sous-tend tout discours personnel. Un énoncé formellement objectif sur lequel peut avoir prise l'ironie s'appelle une *idée reçue*.

3. – L'idée reçue dépossède qui l'énonce de la matière du jugement ; seulement reconnue telle au moment où l'on voudrait s'en dérober, elle ressortit du sentiment plutôt humiliant à penser socialement, à se voir proférer par tant d'autres soi-mêmes qu'écœuré, on n'accepte plus de s'y complaire. À moins bien sûr d'y trouver un moyen de dérision, comme le fait le clown.

L'idée reçue mutile le sujet parlant en prédestinant son savoir à l'objectivité, fût-ce dans une forme illégitime. Le leurre qui s'accomplit de ce fait peut résoudre des distorsions, abolir des manques, mais en aucun cas ne cède à l'oubli des désirs les plus fous, les plus érotiques, les plus meurtriers.

Dénoncer l'idée reçue, décrier le lieu commun, ne suffit pas à lui échapper ; au contraire, on entretient alors la jouissance intellectuelle d'une dénégation : faire en sorte de désigner une mythologie, afin de gagner le droit de s'y accommoder.

4. – Ainsi, dans *Cinéma parlant*, il s'agit de dire, sous la forme alphabétique d'un lexique regroupant tous les mots récurrents du vocabulaire de la critique (plan, acteur, Fellini, brouillard, expérimental...), le discours déjà dit et déjà connu, toujours déjà reçu sur le cinéma.

**CHARLOT.**

– *Le plus grand comique de l'histoire du cinéma. Voir TATI, LAUREL ET HARDY.*

**LAUREL ET HARDY.**

– *Les plus grands comiques de l'histoire du cinéma. Voir CHARLOT, TATI.*

**TATI.**

– *Voir CHARLOT, LAUREL ET HARDY.*

Une idée reçue n'est pas nécessairement fausse. Mais comme la valeur de vérité d'une idée est, encore aujourd'hui, attachée à l'intentionnalité, sa répétition finit toujours par la discréditer. L'utilité de son érosion est de la rendre recevable au plus grand nombre, au risque d'ailleurs de la perdre, ce qui assure son succès public et lui attire le mépris triomphant des intellectuels.

Au plus bas de l'échelle des stéréotypes est le lieu commun. C'est un lieu commun par exemple de déclarer que CHARLOT est « le plus grand comique de l'histoire du cinéma ». Le travail d'écriture de Smolders sur ce lieu commun consiste dans un premier temps à l'exposer pour en jauger toute la fatuité, dans un deuxième temps à entamer sa perversion en renvoyant à l'entrée LAUREL ET HARDY où est certifié le même jugement, et dans un troisième temps, à pousser l'ironie à son comble en renvoyant à l'entrée TATI sans plus même énoncer le lieu commun, éminemment répétable puisque déjà connu, et donc dispensable en son mesquin commerce ; il suffira alors de renvoyer aux deux précédents, et de mettre en évidence par là-même l'une des formules logiques les plus puissantes du lieu commun : le raisonnement circulaire.

*La mise à bout des lieux communs déploie un espace contradictoire déchiré par les lois du Toujours et du Jamais, du Tout et du Rien, du Vrai et du Faux, bref du Bien et du Mal. Il n'y a pas lieu de résorber ces contradictions mais plutôt de les déployer simultanément dans un même savoir. Saturer le discours commun par son paradoxe interne, c'est sans doute encore vouloir lutter contre son pouvoir.*

Lorsque la conscience du stéréotype est développée – et chez Smolders, elle n'est pas seulement aiguë, elle est exacerbée par une recherche permanente –, elle peut constituer une forme de savoir, de celles qui passent par le désapprendre barthésien. C'est-à-dire : apprendre ce qu'il ne faut pas dire, pas faire, apprendre par tout ce que l'on dit qu'on ne sait pas, face à un horizon qui s'éloigne au fur et à mesure qu'on s'avance vers lui.

5. – Or, dans sa finalité, l'étalement du stéréotype peut rejoindre des interrogations graves, par exemple sur la mort, sur la folie et sur le sexe.

Dans le texte sobrement intitulé *La Mort*, on voit bien la dialogique des deux recherches. Dans une première partie (« La mort humide et la mort sèche »), la mort, son discours et son imagerie sont déconstruits, mordus par l'acidité de l'analyste, rendus à leur artifice. Puis, sans transition, une seconde partie (« La mort contagieuse ») fait fi de cette analyse pour redire la mort dans l'émotivité – ni retenue, ni larmoyante : clinique – de l'expérience autobiographique. Comme s'il fallait, pour dédouaner l'expression de la mort de tout sentimentalisme, commencer par abstraire d'elle toute expérience sensible et ne garder que la représentation stéréotypée ; puis qu'une fois libéré de toute prétention de vérité, on pouvait rattraper le concret et même s'y réfugier. Ce procédé n'est en somme rien moins qu'agnostique : il accumule sur un objet grave le faux savoir pour ensuite le reproduire dans l'opacité de son sens.

*Fixer la violence dans une représentation quelle qu'elle soit et aussitôt l'artifice s'en empare. La blessure devient un signe, le sang se cherche une esthétique, la mort se pare d'une multitude de masques indéchiffrables. Et pour-*

*tant je m'obstine à vouloir déchiffrer l'opacité de cette scène. [...] Je cherche désespérément à imaginer cette scène possible.*

Abstraire, c'est donc détourner la mort de son sens, c'est en fabriquer le détournement. Dans l'énonciation du stéréotype, ce détournement de sens sera considéré comme une déperdition. Mais dans d'autres énonciations, comme celle de la fiction, il permet de laisser saisir la mort dans la représentation et tenter alors, malgré cette représentation même, son approche authentique.

La troisième partie de *La Mort*, chapitrée « La mort réaliste et la mort abstraite », témoigne de l'effort de synthèse mis en œuvre dans un des courts métrages. *Adoration*, en effet, inspiré d'un fait divers, est un film qui a gardé la trace de son enregistrement par une méta-énonciation explicite. Cette mise à plat de la représentation permet de retrouver dans l'abstraction même une certaine valeur de vérité. Non celle de la mort et de l'anthropophagie vécues, mais celle de leur spectacle : voir cette mort en morceaux avalés est à ce point inouï qu'il faut en montrer aussi la fabrication pour la rendre acceptable. La scène imaginée pour le cinéma peut tenir lieu de réalité pourvu que son sens ne réside pas tout entier dans la représentation mais aussi dans la démonstration d'un irréprésentable.

La mort, comme le sexe, rend le corps caricatural, sans nuance, raide. C'est ce qui fait que son spectacle prête au rire : on la voit comme une mécanique plaquée sur du vivant. Abstrait de la vie, le corps n'est plus qu'un stéréotype : ce qu'il a de commun avec tous les autres corps, mais d'où s'est échappé l'essentiel.

6. – Peut-être faut-il dire aussi que ce dialogisme entre la sensation et le stéréotype, entre la phénoménologie et l'idéalisme, le cinéma en rend compte intrinsèquement.

N'est-il pas pur mouvement fait d'images où le mouvement lui-même est absent (un *automate spirituel*, dit Deleuze) ? N'est-il pas la reproduction inlassable d'un présent imprescriptible ? N'est-il pas encore un non-lieu du temps, sa suspension réduite à ses manques (c'est la définition même de l'imaginaire) ? Quand le cinéma traduirait du vrai, ce ne serait qu'en travaillant du faux.

« Son acharnement réaliste le conduit à l'abstraction la plus folle », constate Smolders. Il sera effectivement (dans le meilleur des cas) à l'entre-deux, dans un indécidable, où ce qui est mis en représentation transcende la représentation quand (bien même) elle s'affirme.

7. – Dans *Les Enfants*, notes d'observation dans une institution psychiatrique pour enfants, ne subsiste que la simple transcription empirique. *Seuls* lui fait pendant : ce sont les observations elles-mêmes de ces enfants autistes ; images filmées à plat, sans syntaxe (elles sont montées cependant ; mais le montage de Smolders ne fait que retrancher des sensations : il retient les

cris, intolérables rien qu'à les *voir*). Ici, l'énonciation est en deçà de l'abstraction. Elle constitue sans doute un degré zéro pour l'écriture comme pour l'image : aux mots de dire, aux images de montrer, toute autre action que celles-là apparaîtrait comme moralement – c'est-à-dire à la fois *pédagogiquement* (pour les autres) et *religieusement* (pour soi) – inconvenante.

De la souffrance froide des enfants autistes, il n'est permis d'ériger aucun stéréotype. À moins qu'il soit incorporé à cette souffrance :

*Quand Delphine rit, elle emmène tout son corps dans le rire. Ses pieds, son ventre, ses mains, ses yeux qui se ferment à moitié. Sa voix rit tout bas tandis que son corps rit à tue-tête. On est d'abord étonné. On veut rire avec elle. Mais la mécanique des gestes interrompt notre élan. Encore une fois, ce n'est pas Delphine qui rit. On rit à travers elle. Elle reproduit avec une fidélité effrayante la grimace du rire.*

La troisième personne impersonnelle utilisée par le descripteur vient rencontrer une autre non personne dans le rire d'une enfant. L'énonciation de cette double absence reproduit l'anéantissement du sujet qui s'opère dans le stéréotype. Mais alors que le rire caricatural du clown n'invite que sa dérision, le rire de l'enfant autiste, parce qu'il est inconscient de son étrangeté, parce qu'il est à *l'autre* littéralement, transit qui le reçoit.

Que recherche Smolders en somme ? Ce que sont les êtres à travers leurs stéréotypes, à savoir *là*, simplement. Et cette résistance des corps, quand bien même ils souffrent ou qu'ils sont rendus inertes, conteste, ainsi que les pierres, ni plus ni moins, de leur être-là.

8. – Le sexe est alors la névralgie, voire la névrose, de ce rapport entre l'être-là et les concepts, typés et stéréotypés, qui lui donnent sens. Comme la mort ou la folie, le sexe constitue une résistance du corps à son élaboration symbolique. C'est pourquoi, en même temps, est-ce sur lui que s'est exercé le plus l'effort de le dissoudre (de l'absoudre) dans le stéréotype.

Comme pour la mort, la représentation du sexe au cinéma mène à une abstraction radicale. Mais alors qu'il n'existe qu'une seule façon de filmer la mort au cinéma, en la dramatisant (sauf quelques exceptions si notoires qu'elles en sont invisibles, tel le *Sleep* de Warhol), le sexe s'offre aux yeux de l'idée reçue selon deux voies cinématographiques bien définies : celle du drame érotique et celle de l'expérimental pornographique. Aussi, l'éloge qu'il convient de faire de ce dernier consiste précisément en ce qu'ayant conscience de son lieu commun, le cinéma pornographique se retrouve dans une relation d'intelligence forcée avec son spectateur : complices de se fourvoyer sur la même abstraction, et retrouvant par là-même la candeur des premiers âges du cinéma (le pornographique partage en effet avec les films des Lumières non seulement le mutisme, mais aussi un mécanisme narratif et un mode réaliste de la représentation identiques ; de fait, l'esthétique du pornographe puise tout droit dans le XIX<sup>e</sup> siècle).

9. – Dans le discours sur le sexe, il est possible de retrouver tout ce que l'idée reçue, le non dit et l'implicite ont d'essentiellement idéologique. On pourrait croire, dans un premier temps, que l'*Éloge de la pornographie*, à le prendre à la lettre, entérine cette idéologie, en exposant ses arguments. Mais il apparaît assez vite que l'argumentation est animée par une saine mauvaise foi qui, tout au moins, en fera un indécidable. Celle-ci, du reste, consiste seulement à rapprocher les contradictions de cette idéologie déchirée entre sa morale puritaine et son scientisme éclairé. (Quand je dis « seulement », c'est une façon de créditer un jeu qui n'a d'artificieux que l'entame, et qui laisse l'impression d'un développement d'une cohérence nette et précise, car, pour le reste, l'intelligence que requiert une telle technique est vraiment remarquable.)

Il s'agit, par exemple, de partir d'un lieu commun : « Le cinéma est par excellence l'art de voir », puis d'induire par provocation que « le pornographique se propose de tout montrer, de tout voir », et de finir par renverser le lieu commun : le pornographique montre tout « au risque de montrer aussi qu'il n'y a rien à voir ». *Simple* induction, minée par l'idéologie de l'objet, de l'*objectal* : voir, c'est voir quelque chose ; or ce quelque chose n'est rien iconiquement ; donc voir, ce n'est rien voir. À partir du pornographique, sur lequel se joue un maximum de dénégation, tout est possible. C'est *mettre le monde à l'envers* que de le décoder dans l'innocence (feinte) de ces dénégations et paradoxes.

Le lecteur pense bien d'abord savoir de quoi il retourne (son savoir n'est composé que de ces idées reçues qui servent à Smolders de matériau de base), et s'amuser à bon compte de ces sornettes, mais l'enchaînement de quelques sophismes fondamentaux cautionnés par la doxa, comme celui pris en exemple ci-dessus, permet de fabriquer un réseau argumenté de situations et d'incidences paradoxales dont la solidité finit par déstabiliser sa conviction.

10. – La réjouissance de ce petit ouvrage, promis au succès auprès d'une certaine intelligentsia « jeune et décontractée », tient à ce que la démonstration exorbitante qui s'y déroule ne fait pas le poids, ne veut pas le faire, en comparaison de certains pensums qui imposent leur critique et leur jugement dans un verbiage récalcitrant à toute inventivité formelle. L'*Éloge de la pornographie* se présente au contraire comme une réflexion éparpillée, un cahier de notes où l'attention semble porter volontiers sur le goût du bon mot et le soin délicat des tournures. Surtout, on s'y délecte d'une rhétorique de l'oxymore qui renverse toutes les qualifications et leurs appréciations.

La double trame métaphorique, convergente, de la pédagogie et de la religion permet en effet de détourner le sujet de son âpreté théorique ou de sa parole viscérale. À force de rapprocher le pornographique de ses contraires vertueux, et de mettre en représentation ce rapprochement, on donnerait bien au premier ce que l'on a l'habitude d'accréditer aux seconds.

Bien sûr, le grotesque sauve l'entreprise de tout sérieux : de fait, il s'agit seulement de se *détacher* de la réflexion proprement dite sur le pornographique en évoquant ses rapports et congruences avec d'autres discours. À travers quelques concepts abstraits – la pureté, la répétition, la révélation, le soulagement – que Smolders a tôt fait d'articuler sur les différentes isotopies en présence, ce qui finalement est établi, c'est, une fois encore, l'enveloppe stéréotypique qui abolit dans le discours toute prétention à une vérité ultime. À ce titre, la trouvaille la plus délicieuse sans doute, en même temps que la plus osée, est celle qui, profitant des deux dérivés français du latin *jaculari* (jaculatoire - éjaculation), consacre un paragraphe à l'*oraison*.

*Absorbé par la régularité quasi métronomique d'un rythme archaïque – les ruptures rituelles que constituent les changements d'attitude des protagonistes y sont ce que les refrains sont aux strophes mêmes de la litanie –, le spectateur peut soudain perdre pied et se laisser emporter un long moment dans une sorte de jouissance indifférenciée, mate, sans écho, dont rien ne paraît devoir le sortir.*

*Au plus loin de cette incantation, les corps du rite pornographique deviennent, littéralement, des moulins à prière. Seules quelques fugitives oraisons jaculatoires viennent parfois interrompre leur course en spirale vers le ciel.*

Associer le pornographique au religieux. Faire de l'un la mesure de l'autre. Bien sûr, ce rapprochement serait très vite dénoncé comme infamant, crapuleusement pervers, s'il ne s'avancit pas en même temps par prétérition. C'est la dénégation qui laisse désarmé le lecteur, non la mauvaise foi. Ainsi, ce passage meurtrier :

*À cela il faudrait ajouter sans doute quelques lignes encore plus explicitement judéo-chrétiennes. Mais rien qu'à y penser, les bras m'en tombent. Nul doute qu'un lecteur un peu délicat, un peu nerveux, un peu sensible, aura tôt fait d'y pourvoir sans même s'en rendre compte.*

De la sorte, il n'est plus possible d'échapper au stéréotype, si méchamment tourné en ridicule, ou au consensus. Bref, le grand art du jésuitisme.

11. – Pour nous résumer : deux sortes d'objets intéressent Smolders. Les uns relèvent de la nature humaine et, par la faille qu'ils provoquent dans la représentation conventionnelle, exaltent un absolu ; c'est, par exemple, la mort, la folie, le sexe. Les autres sont des discours relevant de la culture que met à mal la découverte des stéréotypes ; parmi ces discours : le pornographique, le religieux, le pédagogique, ces deux derniers pouvant être regroupés en un discours « moral judéo-chrétien ». Le cinéma, en ce sens, n'est pas un discours, c'est un support traversé par des idéologies discoureuses ; de même, l'écriture.

La réflexion de Smolders porte sur la capacité du cinéma à présenter ces discours comme ambivalents et, partant, comme équivalents. Ainsi :

*Le cinéma pornographique est un modèle de pédagogie. Répétant inlassablement la même vérité, il varie superficiellement l'apparence de la démonstration de façon à ne pas lasser les spectateurs qui, n'en croyant pas leurs yeux, demandent à chaque fois qu'on la leur refasse.*

Il est possible également de prendre le problème dans le sens inverse. Alors, la pédagogie sera affaire de répétition, donc de pornographie. C'est toute la farce de *Point de fuite*, où la trivialité de la chair, et plus particulièrement la vision des sexes, en ce qu'elle montre une altération de ce qui est en représentation, compromet la leçon orale. Le « Faites comme nous » qu'un élève silencieux vient écrire au tableau noir se lit comme une injonction censée rétablir une affirmation originelle (*faite* comme nous), un point de fuite que la perspective scolaire avait celé. Mais ce parallélisme sera finalement sabordé par les élèves eux-mêmes (car il constitue une anamorphose), et la volonté d'abstraction de l'enseignante échouera devant la ténacité du sexe – le sien – à attirer les regards.

12. – Et le cinéma là-dedans ? Il est pensé, chez Smolders, ce qui est déjà singulier. Et il sait transformer les sujets de désir en objets.

**FOLIE.**

*– Avec l'amour et le meurtre, c'est un des thèmes favoris du cinéma. [...] Le cinéma a toujours compris la folie de filmer, de tuer, d'aimer.*

L'écriture aussi sans doute. Mais elle dispose de moyens de contrôle suffisants pour se contenir la plupart du temps. Faute de quoi, elle franchit le seuil de la littérature.

Dans ce cas, qu'est-ce qu'un « texte-limite » ? C'est un désir qui se fige. Le représenter, c'est contester son pouvoir de séduction et d'expansion. D'Avila comme Sade doivent être lus sans condition, sans épanchement. Le diptyque filmique organisé par Smolders respecte la lettre de ces textes sans procéder à leur représentation. Cependant, à la lecture orale, il superpose une lecture visuelle : sur des corps, se lisent les passions, qu'elles soient vertueuses ou vicieuses, de toute façon réversibles les unes avec les autres, imaginées ou vécues par Sade et d'Avila. Qu'on ne s'y méprenne pas, la leçon de ce diptyque n'est pas de dénoncer l'illusion des différenciations morales, ce n'est pas l'effet Koulechov qui tente Smolders, mais bien la réciprocité même des textes ; la lecture visuelle met à égalité, en les conjoignant, les textes des passions.

13. – De sorte qu'en fin de compte la pornographie soit au sexe ce que le sacré est à la mort : un rite de passage pour les hommes de volonté.

*Ce que c'est que l'horreur des symboles forgés dans une chair souffrante.*

(Olivier SMOLDERS)