



**Trajets dynamiques et
cartes de puissances,
Caro Diario de Nanni
Moretti**

Serge Cardinal

Sur ma petite Vespa deleuzienne

La dérive est immédiatement dédoublement. Aux trajets dynamiques qui glissent sur l'espace correspondent des puissances qui remplissent cet espace et sous-tendent ces trajets. Au cap et au sillage répondent vents et courants. Le parcours en surface se dédouble en profondeur, en intensité. Il revient à la dérive de faire voir et éprouver ce dédoublement, et de porter cette vision et cette épreuve à ce point d'échange incessant entre les profondeurs et la surface. Les détours et les retours du trajet, les égarements et les flottements du regard, sont autant de moyens de scinder l'espace et le temps : l'étendue d'un terrain vague fait alors sentir des forces de dévidement cependant que la lenteur d'un déplacement fait voir la pression du passé. Les bifurcations et les dérapages de la balade portent la sensibilité à sa limite archéologique : percevoir dans la scénographie du monde des drames spatio-temporels, des migrations d'espaces, des enchâssements de temps, des enveloppements de vitesses, de directions, de rythmes.

Dérivée, c'est non seulement tracer des trajectoires aléatoires sur une surface, c'est aussi dresser des cartes intensives, remaniables en profondeur. Un cinéaste et un film nous proposent cette double expérimentation : Nanni Moretti, dans *Caro Diario* (1994). L'agent de l'expérimentation est évidemment un mobile : un cinéaste en repérage, c'est-à-dire un corps en transport et un regard en mouvement. Monté sur sa Vespa, Moretti traverse une Rome quasi déserte, dans une balade toute en bifurcations. Empruntant à la guêpe ses mouvements browniens, il butine, ci et là, dans un quartier, dans un autre. Il explore des strates historiques qui font du mouvement un déplacement dans le temps : Garbatella, quartier de l'utopie ouvrière ; Spinaceto, zone résidentielle moderne ; Ostia, banlieue industrielle, lieu d'oubli et de désolation, etc. Par ces mouvements, le cinéaste nous apprend que la plus haute dérive est d'abord celle qui agit sur ce qui l'entoure ; celle qui non seulement traverse du temps, mais aussi le déplace, du passé épuisé au potentiel présent. Le cinéaste ne fend pas des lumières ou des ombres, il ne compte pas des arbres ou des fenêtres, il ne longe pas des remparts ou des façades, il ne traverse pas des carrefours ou des ponts, il ne rencontre pas Jennifer Beals, sans que sa trajectoire n'arrache à tout cela des puissances : le scintillant, l'absorbant, le verdoyant, le réfléchissant, le dansant, etc. Bien sûr, le réfléchissant est la qualité d'une fenêtre, et le dansant, celle de l'actrice de *Flashdance*. Mais le mouvement de la dérive arrache ces qualités à des matières ou à des personnes qui les actualisent. La contemplation passive du cinéaste est extraction de particules et d'affects. À un premier niveau, les qualités se rapportent aux personnes et aux objets. À un second niveau elles deviennent des puissances qui ne renvoient plus qu'à elles-mêmes ; car la dérive est entre les deux niveaux, qui agit comme agent de conversion - agent de conversion puisque la dérive a d'abord converti le sens du mouvement. Mouvement sans lieu précis à atteindre, sans figures duelles, linéaires ou concentriques à remplir, sans cadence à soutenir ni action à développer, la dérive est un régime d'inégalités de vitesses, d'écarts de directions, de différenciation de perspectives, qui produit sur ce qu'il mobilise des effets d'extraction et d'attraction. Les composantes d'un milieu ou d'un corps se dédoublent alors, et leurs doubles agissent comme des particules surnuméraires, offrant une matière libre aux variations cartographiques de la dérive. Le réfléchissant est une puissance ou une qualité qui s'actualise dans la sensation d'un reflet, le dansant est une puissance qui s'actualise dans l'action d'un corps. Pourtant, ces « qualités-puissances » ne se confondent pas avec les états de choses qui les actualisent : le réfléchissant ne se confond pas avec telle sensation, ni le dansant avec telle action. Ce sont de purs potentiels, qui se trouveront effectués autrement dans d'autres conditions, suivant

les compositions de rapports matériels et affectifs d'une dérive. Que le film fraye un passage d'un matériau signifiant à l'autre par décalage rythmique, et le dansant peut alors devenir une puissance de pensée. Quand chaque contrechamp sur le visage, ses prothèses (casque et lunettes), la silhouette, transforme le cinéaste en surface d'enregistrement des vibrations musicales ou atmosphériques, le réfléchissant devient alors une puissance du corps. Il aura suffi que la dérive arrache ces puissances à l'actualité, qu'elle les suspende un instant dans sa mobilisation, avant de les réinjecter dans un nouveau bloc d'espace-temps.

C'est que la plus haute dérive est aussi variation des rapports entre ces puissances. La dérive opère des densifications ou des injections, des intensifications ou des renforcements, comme autant d'actes intercalaires entre une puissance et une autre : injection d'une musique pour mieux dériver du roulant au dansant. Ou encore, elle aménage des intervalles, elle fore des trous pour mieux sauter d'une intensité à l'autre : faux-raccords dans le mouvement pour produire une cascade entre résistance et persistance. La dérive dresse ainsi des cartes intensives mobiles, des conjonctions remaniables entre le réfléchissant, l'absorbant, le verdoyant, le dansant, etc. Tantôt elle les réunit : coexistence de l'absorbant, du verdoyant et du dansant dans une chorégraphie à mobylette. Tantôt elle s'y divise : passage du scintillant au réfléchissant puis au clignotant dans le balayage des façades. Ces cartes de puissances doublent les trajets dynamiques, qui du coup reçoivent d'elles de nouveaux parcours et de nouveaux espaces. Perpétuel changement de cap par conjonction provisoire de courants. Chaque trajet dynamique recoupe alors d'autres trajets, selon un système de bifurcations sans appel, de coupures subites et de ré-enchaînements en écho : le désir de danser sur un trajet forain ne revient pas comme crainte de la pantoufle sur un autre parcours en banlieue, sans avoir été ballet motorisé sur un troisième trajet urbain, dodelinement de la tête sur un quatrième, et finalement mode de composition du film tout entier. Les trajets se croisent et se recroisent donc suivant les voies perpétuellement ramifiées et remaniées de la cartographie virtuelle. C'est le second apprentissage auquel nous oblige le cinéaste : la dérive est non seulement extraction et récolte de *flashes*, elle est aussi et en même temps cartographie mobile de ces matières libres, *flashdance*, qui non seulement rouvre les corps et les espaces au possible, mais qui encore s'actualise sous les opérations d'une pensée autre. La dérive du cinéaste aura non seulement arraché des forces historiques de résistance à l'avenue Dandolo, des capacités de bifurcation aux rues de Garbatella, des intensités de corps à une Vespa ou à une actrice américaine, elle aura aussi cartographié les conjonctions virtuelles qui mènent de l'une à l'autre de ces puissances, pour les réactualiser dans les opérations d'une pensée politique paradoxale : un pâtissier..., trotskiste..., dans l'Italie... des années cinquante, une comédie musicale, oui, voilà ! *a musical*, c'est ce qu'il faut faire. Au fil d'un ralenti, la dérive du cinéaste aura arraché des forces de dévidement à un terrain vague, des mouvements discrets de déchaussement à la désertification d'une zone industrielle, des vitesses oculaires de prophète au défilement d'une route, mais, ce faisant, elle aura tracé des conjonctions virtuelles entre ces intensités pour les rendre sensibles sous l'espèce d'un monument audiovisuel à la gloire de Pasolini, monument tout entier intensification du parcours par étalement à l'horizontale des couches enfouies du temps.

>>>

Et si, à travers ses trajets et ses cartes, la dérive nous apparaît comme un délire, il faudra alors redonner au délire toutes ses dimensions, à commencer par celles du réel. Car le dédoublement de la dérive n'équivaut pas à une projection imaginaire ou fantasmatique : dans l'incessant passage des trajets aux cartes, jamais la dérive ne quitte le réel. Parce que le réel lui-même est double :

rémanence du virtuel dans l'actuel. Des combats historiques de Garibaldi dans l'avenue Dandolo au repliement pantouflard dans le quartier-jardin de Casalpalocco, en suivant les zigzags du cinéaste, nous ne sommes pas passés de l'imaginaire au réel, mais d'un degré de la différence à l'autre dans une même réalité : d'un flux désiré de résistance à une répartition de l'histoire au pied carré. Le propre de la dérive est bien de redonner au flux de désir la réalité que la spéculation immobilière lui avait simplement confisquée, en arrachant des intensités impliquées dans chaque pied carré. Nous ne sommes pas davantage passés du subjectif à l'objectif, ou du privé au collectif, puisque la dérive elle-même n'est un processus de subjectivation qu'à condition de tracer les longitudes matérielles et les latitudes affectives d'un sujet à coup de « trajectoires historico-mondiales » : « Garbatella, 1927. Tufello, 1960. Vigne Nuovo, 1987. Monteverde, 1939 ». Les trajets comme les cartes sont à la fois historiques, géographiques, physiques et psychiques. Une traversée des couches d'histoire de Rome, un déplacement au gré des poussées musicales arabe et africaine : à travers toute cette dérive qui descend et remonte le temps et les *tempi*, quelque chose de l'ordre d'un sujet se laisse effectivement repérer. Non pas que dans sa dérive Moretti s'identifie à tout ce qu'il rencontre, mais chaque rencontre d'une race, d'une appellation mythique, d'un pan d'histoire, d'un bout de ville, est l'occasion d'identifier des champs de potentiels. D'un champ à l'autre, le cinéaste dérive en franchissant des seuils qui sont autant de possibilités d'individuation : il n'est Italien qu'en étant Arabe, et Arabe qu'en étant danseur, et danseur qu'en étant pâtissier. Le journal intime se sera tracé à même le réel, enregistrant les repliements des trajets sur tout l'espace social, politique, géographique, historique et esthétique. Il sera dit intime, il aura construit une « intériorité », qu'à travers les dédoublements et les réflexions mutuelles de puissances impersonnelles. Subjectivité d'un millefeuille.

La dérive est donc une vision faite de dédoublements et d'échanges dissymétriques, de passages immédiats et de retours décalés, entre des qualités actualisées dans un état de choses, avec leurs connexions actuelles, et des puissances exprimées pour elles-mêmes, avec leurs conjonctions virtuelles. La dérive parvient ici à ce dédoublement et à cet échange par des moyens cinématographiques d'extraction et de conjonction des puissances : ralentissement de l'image, qui donne à chaque mouvement une valeur expressive ; pulsation des lumières et des ombres, pulsation des ouvertures et des fermetures de la perspective, des resserrements et des évasements du champ, qui donne aux surfaces, aux formes, aux lignes, des valeurs rythmiques ; jeux d'écho entre le dit, le vu, le redit et le revu, qui font passer le montage sous la variation. La dérive ne cesse de bégayer en rencontrant des doubles, mais les répétitions ne produisent toujours que décalages, bifurcations, remaniements. N'importe quel corps, une musique arabe, une Vespa, une obsession, un *corpus* linguistique ou un corps social, se réfléchit immédiatement dans sa propre puissance, qui passe à son tour dans l'actuel, suivant l'échange dissymétrique des deux plans autour de l'axe de la dérive. Une expression anglaise comme « *off center* » se réfléchit immédiatement dans les tangentes virtuelles de la Vespa, qui à leur tour s'actualisent dans les arabesques des improvisations musicales de Keith Jarrett, qui à leur tour se virtualisent dans les strates de temps du paysage. Mais si cet échange n'est jamais symétrique, de sorte que le dédoublement de la dérive n'aboutit pas au redoublement du même, c'est que la cartographie est affaire de remaniement. La dérive est une expérimentation esthétique qui trouve son sens dans l'évaluation éthique. Ce sera le dernier apprentissage dans lequel nous entraînera Moretti : faire de la dérive une évaluation immanente des modes d'existence, de sorte que dans sa balade jamais le flâneur ne déchoît en tueur en série. Percevoir dans la scénographie du monde des drames spatio-temporels n'a pas d'autre visée : évaluer les possibilités en affects de chacun des drames. De dédoublement en dédoublement, les cartes virtuelles se superposent de telle manière que chacune trouve son remaniement dans la

suivante. Quand sur l'une le chemin qui mène du dansant au pensant reste improbable, sur l'autre, il se découvre, en rendant impossible une connexion avec le salissant. Chaque remaniement vise l'ouverture des parcours ; est rejeté ce qui referme ou bloque sur le même : la banlieue, ses cassettes vidéo et ses pizzas congelées ; les ricanements de la bêtise dans *Henri : A Serial Killer*. La différence entre une carte et une autre est évaluation immanente des déplacements : redistribution d'impasses et de percées, de seuils et de clôtures, d'axes et de vecteurs. Chaque nouvelle trajectoire inventée par une carte indique de nouveaux agencements d'affects capables d'acquiescer une consistance suffisante pour changer les trajets. C'est pourquoi il faut finalement comprendre la dérive comme un mouvement de production du possible. Dédoublage, échange, remaniement : par ces trois opérations, la dérive a dépassé les figures de la fuite ou du dilettantisme, de la récolte mélancolique des dépouilles du poétique, pour devenir ce mode d'existence qui permet de choisir, c'est-à-dire de répéter le choix, et, de répétition en répétition, de construire un espace esthétique, éthique et politique identique au possible [1] .

↳ [1] On pourra remonter ou prolonger ces trajets en lisant ou relisant les textes suivants de Gilles Deleuze : « Ce que les enfants disent », *Critique et clinique*, coll. « Paradoxe », Paris : Minuit (1993), p. 81-88 ; « L'image-affection : qualités, puissances, espaces quelconques », chap. in *Cinéma 1. L'image-mouvement*, coll. « Critique », Paris : Minuit (1983), p. 145-172 ; « Spinoza et nous », *Spinoza. Philosophie pratique*, Paris : Minuit (1981), p. 164-175 ; (avec Félix Guattari) « 1837 - De la ritournelle », *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, coll. « Critique », Paris : Minuit (1980), p. 381-433.