

PRÉSENCES
DU CINÉMA

Chantier de réflexion

CINQ OUVRAGES DIVERS: Bernard Stiegler s'arrête sur le cinéma pour expliquer l'effet délétère que l'enregistrement industriel provoque dans la temporalité humaine; moins incidemment, Damisch s'intéresse à la secousse causée par la photographie et son usage filmique dans l'histoire des arts; les actes d'un colloque consacré aux rapports entre la philosophie de Stanley Cavell et ses études de films examinent aussi bien une ontologie du cinéma que les relations entre

prend garde, que ce dernier adhère continûment au spectacle dans l'immanence du récit.

Damisch observe aussi que la projection fait du sujet qui la subit le jouet de son caprice, mais il lie cet aspect de l'art au caractère polymorphe qu'y prend la « signification », prudemment entourée de guillemets. Cela justifie les analyses pénétrantes qui le conduisent à mettre en cause l'opposition, si figée, entre champ et hors-champ. Que le cadre ne définisse pas le domaine de l'action, et voilà l'objet de notre attention singulièrement plus évasif que ne l'exige la démonstration de Stiegler. Irruption et disparition rompent avec notre attente, et ce qui

Cinéphilosophes

ALAIN MASSON

hommes et femmes ou la moralité qu'impliquent les sentiments du public; Clément Rosset et Jacques Rancière ouvrent un accès plus direct: quoique le premier réunisse des extraits de livres précédents, sa préoccupation ne varie pas, quoique le second recueille des articles ou des conférences, le prologue et la construction donnent à ses pages un élan unique. Voilà l'occasion de réfléchir à l'originalité de cette expérience: voir un film « comme un homme qui marche seul et dans les ténèbres », exercice de la pensée.

Damisch évoque le trouble qui l'a saisi, enfant, devant certaines images brutales; Rosset se rappelle qu'il n'a pas compris le premier film qu'il a vu; Rancière avoue avoir été « poursuivi » par un plan des *Amants de la nuit* qui en est matériellement absent; Cavell, qui s'appuie surtout sur des souvenirs de cinéma, s'interroge sur les paradoxes qu'enveloppe la projection, devant un spectateur invisible, de présences à la fois passées et absentes. Il n'est que Stiegler pour se convaincre de la banalité de l'aventure: pour lui, la structure de la conscience est « essentiellement cinématographique ».

Le débat ne manquerait pas d'intérêt. Est-il adroit, quand on se propose comme Stiegler de dénoncer son « schématisme industriel », d'assimiler la représentation filmique à la simple perception. Car, pour le dire crûment, notre misère, alors, ce n'est pas la faute du cinéma, c'est la faute de la conscience! Il est de plus avéré que nous distinguons, sans le moindre secours des circonstances, les objets filmiques de tout ce que nous pouvons voir ailleurs: entre l'image dans le miroir et le rectangle en Technicolor, la confusion n'est pas permise. Mais l'argumentation du philosophe repose sur le temps, dont le cinéma et la télévision, exploitant l'affinité de leur dispositif avec le flux de la conscience, généralisent une forme industrielle, ennemie de la liberté. C'est qu'il tient pour acquise la coïncidence entre « l'objet temporel » qu'est le film et la temporalité du spectateur. Or cela suppose, il y

nous surprend avance sur notre compréhension. Comme Damisch le note encore, la formation du temps filmique autorise quelque exagération sensible, qui nous empêche, dirons-nous, d'épouser son déroulement sans une arrière-pensée rebelle qui conserve un cours plus fluide et moins agité, celui de notre propre temporalité, sur lequel se détache le courant tourmenté de la représentation. Sans la persistance de ce temps subjectif, nous ne pourrions ni nous impatienter ni nous ennuyer au cinéma, ni déplorer à l'instant la fugacité de telle image. Mais pourrions-nous jamais nous y sentir captivé?

Le récit au cinéma pose des problèmes. Est-il pareil au mythe, comme l'entendent les commentateurs de Cavell? La ressemblance de l'appareillage avec la Caverne de Platon ne suffit pas à définir le fonctionnement narratif du film. La force évocatrice d'un travelling ou d'un chromatisme n'explique pas mieux que comprenions le spectacle sous les

Ray Milland, Marjorie Reynolds
dans *Espions sur la Tamise* de Fritz Lang





Cathy O'Donnell, Farley Granger dans *Les Amants de la nuit* de Nicholas Ray

espèces du récit. Certes, le concept de genre, formé par Cavell d'une manière précise et neuve, bien exposée par Emmanuel Bourdieu, éclaire cette intelligence mythique, mais pas assez, puisqu'elle présuppose la reconnaissance, d'un film à l'autre, de sujets semblables. Bien qu'il s'inquiète de l'évanescence de l'événement à l'écran, le philosophe n'hésite guère à l'identifier ni à le situer dans une histoire. Jean-Philippe Nardoux rapproche cette façon de voir d'un texte de Wittgenstein qui fait de la preuve scientifique une sorte de film enregistrant à titre définitif une expérimentation. Mais cet enregistrement pourrait-il garder sa valeur de norme aux yeux de qui n'en saisisait pas le protocole ? S'il a la richesse habituelle aux images, beaucoup y verront tout autre chose. Nardoux est donc bien avisé de rappeler ici que, pour Cavell « *le cinéma est une image mouvante du scepticisme* ». Rosset insiste sur l'étrangeté du filmique, semblable au monde ordinaire et néanmoins tout différent, et maintient, plus vigoureusement que le philosophe américain, son attitude interrogative. On en retiendra que rien ne favorise la coïncidence entre l'attention et le spectacle dramatisé qui lui est adressé : la peur, par exemple, ne suppose-t-elle pas l'igno-

rance ? De son côté, Damisch propose la double métaphore de la couture et du tissage, de l'opacité et de la transparence.

C'est à cette problématique que répond avec une extraordinaire netteté le livre de Rancière. La fable cinématographique n'y apparaît pas comme un récit dont le film serait le moyen, un moyen comme un autre. L'épithète ne marque ni une description ni une catégorie, elle transforme la valeur du nom. Car en représentant une histoire, le cinéma contredit sa nature mécanique de spectacle. La philosophie retrouve ici d'antiques débats entre Platon et Aristote. Pour Rancière, en effet, le film opère sur l'histoire qu'il met en œuvre un « prélèvement » propre à conférer aux éléments matériels qu'il saisit une existence esthétique inédite. Le programme narratif, inévitablement contrarié par sa représentation dans le spectacle, trouve ainsi dans sa réalisation visible une valeur qui déborde son expression traditionnelle. L'histoire, le système des actions selon Aristote, doit donc faire la part de la mimésis au sens de Platon.

Cette conception des relations inquiètes qui unissent récit et spectacle s'illustre dans des analyses aiguës de Lang, Murnau, Mann ou Rossellini. L'auteur ne saurait se borner

à raconter les films en ajoutant quelques remarques sur la mise en scène, tentation à laquelle Rosset cède souvent, comme nous tous, et qui entraîne parfois Cavell, comme nous tous, vers l'interprétation allégorique. L'examen minutieux des gestes, des regards, des ombres, des positions, du montage, du rythme, fait de *La Fable cinématographique* un bel exemple de critique. Car c'est dans la profusion, d'abord indéterminée, des images que tout se joue, jusqu'à la nécessité, pour finir, que leur détermination narrative s'efface devant leur présence matérielle, devenue « l'âme » du film. Pour finir? Ou dans une spirale infinie...

L'analyse rigoureuse que Rancière fait de l'opposition, selon lui factice, entre l'image-temps et l'image-mouvement chez Deleuze tendra donc moins à restituer à l'artiste son activité délibérée, que ce philosophe ne lui refusait pas, qu'à récuser une rupture fondatrice du cinéma moderne entre son opération artistique de mise en scène et sa mécanique d'enregistrement passif, le cinéma réalise, depuis toujours, une unité contrastée. Il accomplit ainsi ce que Rancière nomme le « régime esthétique de l'art » (et d'autres la modernité artistique) non sans restituer une fonction décisive au cerveau du spectateur et, malgré le souci moderne qu'il a de se neutraliser, à celui de l'auteur, la neutralité restant dans la machine.

La pensée est claire. À sa lumière on corrigerait volontiers la présentation que Stiegler donne de la séquence d'*Intervista* où Anita Ekberg se revoit dans 8 1/2 : loin de confondre réalité et fiction, le spectateur y discernera une impitoyable et pathétique différence, qui tient au vieillissement, mais aussi à l'antithèse entre une splendeur active et le regard impuissant devant lequel elle devient passive, et qu'accuse l'écart que manifeste une citation en noir et blanc dans un film en couleur. On pourrait aussi rapprocher du propos de Rancière les remarques que formule Damisch sur un passage d'*Espions sur la Tamise* où le réalisateur, réduisant la représentation à un point lumineux, exerce une activité de peintre tout en cédant apparemment la place à l'inertie du visible, à la nuit.

Deux points font cependant difficulté. Le nom de prélèvement qui dénote l'action propre du cinéma sur ce qu'il raconte ne suppose-t-il pas que la fable soit constituée par avance? De plus, Rancière ne parvient pas à décrire le contenu visible pur ainsi produit sans céder au mode narratif. Et pour cause: la frontière entre *opsis* et *muthos* reste indécise. La vision ne reconnaît que ce que la narration veut connaître, et aspire à s'épuiser en elle, comme la narration entend en épuiser jusqu'au dernier détail. Ne pourrait-on dès lors dire aussi bien que le récit est prélevé sur le spectacle? La décision par laquelle Aristote, récusant une opposition platonicienne, inclut le récit dans la représentation (*mimésis*) et accorde à celle-ci la propriété de former le système des actions, donc l'histoire, qui est « l'âme de la tragédie », n'empêche peut-être pas ce mode représentatif de relever encore, selon la leçon de Platon, de cette imitation (*mimésis*) dont le terme est indéfini et dont le produit n'est qu'un semblant nécessairement différent de

ce dont il prétend être l'image. Aussi Aristote admet-il que le plaisir de voir, et de voir des images, ne soit soumis à aucun impératif de modération (*Éthique à Nicomaque*, III, 10), et qu'imiter est, comme lui, une joie proprement humaine. Tolérer en somme que la diction de l'histoire ne vienne pas à bout des images. Quant à Rancière, il suggère que l'énigme ainsi produite possède une fonction cathartique.

Tout cela permet d'envisager plus clairement l'objet du film, tel qu'il est sensible au spectateur. Selon Stiegler, il s'impose, et avec lui son temps. Puisque, à l'inverse de Rancière, il considère la télévision comme un prolongement du cinéma à cet égard, on reprendra un exemple qu'il en donne. Le 12 juillet 1998, par une belle soirée d'été, des Français, et, par un triste après-midi d'hiver, des Brésiliens regardent un match de foute. Ils vivent donc le même temps? Les uns sont impatients d'entendre le coup de sifflet final, dès le premier but marqué, les autres songent que les minutes passent vite : par instants, quand l'attente des seconds, portée par une attaque prometteuse, se tend vers un futur proche, les premiers ne trouvent d'apaisement qu'à mesurer l'heure écoulée et précipitent sur le présent leur vaine hâte à rapprocher la 90^e minute : s'ils s'apaisent en considérant l'avance (1-0, 2-0) acquise par leur équipe, il suffit d'un coup franc, d'une expulsion pour les plonger dans l'anxiété, oublieuse du passé, tandis que de l'autre côté de l'Atlantique un accès de ferveur allège l'angoisse que suscite la voracité du chronomètre. Supposer là une synchronisation du temps des consciences, c'est nier la complexité du temps des consciences. Dans son ensemble, dans son détail, dans la structure de ses phases, le temps intime reste particulier. La télévision le généralise-t-il plus que les saisons ou les religions?

D'ailleurs la démonstration de Stiegler, tissant d'une imprudente navette la déduction transcendante, selon Kant, des synthèses qui permettent la perception, et l'approche phénoménologique, selon Husserl, des objets temporels, ne confond-elle pas d'emblée l'expérience ordinaire et cette

Emil Jannings dans *Le Dernier des hommes* de F. W. Murnau





Anita Ekberg, Marcello Mastroianni dans *Intervista* de Federico Fellini

aventure singulière qui consiste à suivre ou à constituer un déroulement cohérent ? Plus infidèle à lui-même que le cinabre changeant que supposait Kant, l'objet du plan ou de la séquence ne s'offre pas à l'entendement sans un effort discursif de l'intelligence, et Stiegler a sans doute raison de penser, en s'inspirant de Heidegger, que l'habitude guide la compréhension. Mais peut-elle la guider jusqu'à l'originalité du film ? Au reste, convoquer Kant, Husserl et Heidegger pour soutenir la thèse de l'américanisation du monde dans les mêmes termes que le courriériste du Journal, n'est-ce pas proposer les Pyramides pour perchoir à un hoche-queue ? Il est certes raisonnable de remarquer combien le problème de la connaissance se pose, depuis l'*Émile*, en termes historiques. Mais pourquoi le rôle capital en cette affaire serait-il dévolu au temps des images animées ? Peut-être parce que Stiegler ne s'avise pas de sa complexité. Après tout, le régime alimentaire, la religion économique, la servilité linguistique, la miouziq, la réclame colonisatrice, mais aussi le contenu idéologique des images américanisent peut-être plus sûrement notre vision que le temps mesurable de la projection.

Selon Rosset, la réalité filmique est à la fois semblable et autre, proche et lointaine, indubitable et incertaine. Cette idée le conduit à privilégier le fantastique, la science-fiction et d'autre part l'œuvre de Godard, créateur d'images qui, n'étant qu'elles-mêmes, provoquent l'étonnement. C'est ce passage, je m'en souviens, qui retint *Positif* de publier ce texte, commandé par nous : Rosset allègue à ce sujet le sectarisme de Michel Ciment, mais la décision était, comme toujours, celle du comité de rédaction, qui jugea inopportun d'accorder un rôle si exemplaire à un cinéaste dont nous blâmons les œuvres. Il n'y avait là ni sectarisme ni positionnement, mais une volonté de cohérence : pouvions-nous laisser à un auteur étranger à la revue le soin d'un éloge si nouveau dans nos pages ? En outre, l'argument de Rosset, nous le remarquâmes, reposait plus sur un mot de Godard que sur une analyse de ses films. Les philosophes ne font-ils pas trop crédit aux apophtegmes du maître ? Rancière s'évertue à sauver une phrase sur la faillite du cinéma devant et après le nazisme, qui rappelle celle d'Adorno sur la poésie après Auschwitz, mais ne serait-il pas plus nécessaire de mettre en cause les activités qui ont directement prêté la

**à Paris du 29 mai
au 4 juin 2002**



Quinzaine des Réalisateurs

**après Cannes, tous les films
de la Quinzaine des Réalisateurs
sont au Forum des images**

programme disponible au 01 44 76 62 00

MAIRIE DE PARIS

Forum des images

Porte Saint-Eustache, Forum des Halles, 75001 Paris / www.forumdesimages.net

main au génocide: sciences, démocratie de masses, organisation moderne du travail, fanatismes nationalistes, religieux et même philosophiques? Le rôle du cinéma aura été divers, et les films allemands ont moins préparé ou soutenu le nazisme que Hollywood ne l'a attaqué.

Pour en revenir à Rosset, sa préférence pour l'étrange et son hostilité à la morale l'amènent à défendre des genres et des œuvres rares, et, de façon plus surprenante, René Clair, si peu inquiétant. À l'opposé, Rancière; son goût classique écarte des cinéastes qui auraient pu nourrir sa réflexion Antonioni, Kubrick, Wenders. Mais c'est surtout Cavell qui illustre le propos contraire. Pour lui, le monde est l'objet du cinéma. Cette conception manque peut-être de scepticisme: à moins qu'on en fasse l'instrument d'une interminable preuve cosmologique de l'existence de Dieu, à la manière de Fénelon, ou qu'on y décèle les arguments d'une théodicée, le monde où nous vivons s'impose à nous sans cohérence manifeste. Au contraire les films ne présentent une continuité sensible qu'à condition de reposer sur un argument intelligible et peu contradictoire. Mais le postulat de Cavell tient à l'adhésion collective que recueille un tel monde, au grand dépit de Rosset et au grand dam de Stiegler, qui y dénonce « l'adoption » d'une histoire, d'un passé, d'une culture factices. Mais ce mot d'adoption! Ne désigne-t-il pas une fiction de droit qui rivalise avec la filiation naturelle pour établir la plus humaine des relations? Passage de l'humanité subie à l'humanité voulue et pensée, l'adoption ne mérite-t-elle pas le même respect que l'hospitalité? Faut-il revenir à l'autochtonie, cette barbarie attique? On peut préférer ce que la fréquentation des cinémas conserve de chaleureux chez Cavell: voilà le cinéma de tout le monde.

On ne saurait tout commenter. Regrettons d'avoir passé sur la continuité entre photographie, cinéma et télévision. L'accord sur la substance photographique du cinéma semble acquis. Mais le dessin animé? mais l'image informatique? Damisch, finalement, souligne des relations plus intéressantes entre le cinéma et la peinture. Quant à la télévision, on peut trouver trop brève la manière dont Rancière l'oppose au cinéma.

Impossible de terminer toutefois sans souligner la qualité littéraire des livres de Rancière, de Rosset et de Damisch. La concision et la vigueur du premier, l'élégante clarté du deuxième, les subtils méandres du troisième donnent à chaque pensée la forme qui lui convient le mieux. Ces essais se prêtent à plusieurs lectures. Celui de Rancière est fondamental. ■

Hubert Damisch, *La Dénivelée, à l'épreuve de la photographie*, Seuil, Paris, 2001 • Sandra Laugier et Marc Cerisuelo (sous la dir. de), *Stanley Cavell, cinéma et philosophie*, Presses de la Sorbonne nouvelle, Paris, 2001 • Jacques Rancière, *La Fable cinématographique*, Seuil, Paris, 2001 • Clément Rosset, *Propos sur le cinéma*, PUF, Paris, 2001 • Bernard Stiegler, *La Technique et le Temps: 3. Le temps du cinéma*, Galilée, Paris, 2001.