

# L'espace d'une pensée

Thomas Carrier-Lafleur

**Lucie Roy, *Le pouvoir de l'oubliée : la perception au cinéma*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2015, 235 p.**

J'en suis venu, hélas, à comparer ces paroles par lesquelles on traverse si lestement l'espace d'une pensée, à des planches légères jetées sur un abîme, qui souffrent le passage et point la station.

Paul Valéry (1926, p. 53)

Au cours de ce compte rendu, nous tenterons d'abord de dégager la qualité philosophique du plus récent ouvrage de Lucie Roy, professeure à l'Université Laval, *Le pouvoir de l'oubliée : la perception au cinéma*, en insistant sur sa méthode essayistique et sur certains de ses principes de composition, puis, sommairement, nous donnerons quelques exemples des enjeux abordés dans ce travail, auquel seule une lecture attentive pourrait toutefois rendre justice. Mais disons tout de même ceci d'emblée, qui a son importance pour la suite : la grande qualité du *Pouvoir de l'oubliée* est d'être un livre qui *ne se résume pas*. D'une manière qui, en elle-même, est philosophique, le lecteur est invité à suivre l'auteure dans un généreux parcours réflexif, où cinéma et philosophie se mélangent, se réfractent et, là est le plus important, se construisent l'un l'autre. En refermant l'ouvrage (pour mieux le rouvrir ensuite, car il est de ces livres qu'il faut relire et pratiquer), le lecteur en arrive à cette conclusion : dans cette expérience de lecture, le cinéma et la philosophie ne sont plus seulement alliés ou complémentaires, mais deviennent mutuellement nécessaires et, à tout prendre, indiscernables.

« Les images ne “parlent” pas seules au cinéma et le film ne pense pas par lui-même : seul un sujet est susceptible de faire parler les images et de faire en sorte que le film donne à penser » (p. 13-14). Cette instance flottante et transitoire nommée « sujet » représente justement le principal sujet du *Pouvoir de l'oubliée* — cette « oubliée du cinéma » (p. 13) étant, comme l'indique le titre, la perception. Toutefois, il faut se garder d'associer immédiatement ce sujet à une entité phénoménologique trop clairement identifiable. Pour Derrida, l'auteure nous le rappelle, et ce, dès la première page de son livre, « [l]e sujet de l'écriture est un *système* de rapports entre les couches » (Jacques Derrida, cité p. 13, note 2). La subjectivité qui est mise en jeu dans l'ouvrage est ainsi éminemment plurielle, convoquant un montage non subjectif d'instances et de points de vue. C'est à partir des différentes strates de ce sujet-système — de cet *agencement*, pourrait-on dire en termes deleuziens (le mot est aussi utilisé par l'auteure en avant-propos, à l'occasion d'une citation des *Mille plateaux*) — que l'expérience cinéphilosophique pourra se déployer. Cette multiplicité immanente du sujet de l'écriture — à la fois ce qui écrit, ce qui s'écrit, ce pour quoi l'on écrit, ceux à qui l'on écrit, etc. — est donc le premier ancrage de l'ouvrage, dont la visée est précisément d'*ancrer* les rapports entre le cinéma et la philosophie, de les incarner et de leur donner vie, au-delà de la réduction disciplinaire ou des attractions d'une pensée qui prétend s'exhiber dans sa nudité et s'illusionne de provoquer ainsi le plaisir du lecteur pressé.

La rencontre discursive et dynamique entre le cinéma et la philosophie crée donc un sujet particulier, c'est-à-dire une expérience affective, sensori-motrice et mentale, active à même sa virtualité, et — là est peut-être l'essentiel — dont la description ne doit pas être extérieure à l'écriture elle-même. C'est pourquoi, dès la première ligne de l'avant-propos (p. 9), on peut lire que « [c]e travail est placé sous la large coiffe des essais » (le sous-titre du *Pouvoir de l'oubliée* est d'ailleurs « Un essai à caractère philosophique »). Le terme ne pourrait être plus approprié : « essai », le *Pouvoir de l'oubliée* l'est au moins triplement. D'abord par la volonté d'afficher la matérialité de l'écriture. La pensée a toujours besoin d'un *espace* : le texte s'implante dans le

support livresque, tandis que le film, pour sa part, s'affiche sur l'écran, pour ensuite s'ancrer dans le mouvement de la pensée propre à chaque spectateur. Alors que la cinéphilosophie est parfois du côté d'un idéalisme simplificateur, la parole dont nous lisons le résultat dans ce livre n'est jamais immatérielle, éthérée, mais est représentée dans le texte, qui rend compte de sa facture (nous y reviendrons dans le prochain paragraphe) et dont la composition est soigneusement travaillée. Ainsi l'ouvrage est-il divisé en deux « carnets » — la rencontre entre le cinéma et la philosophie, telle une traversée, doit s'écrire au jour le jour, puisqu'elle est inscrite à même l'ordinaire de notre vécu —, qui comportent chacun une série d'expérimentations et, comme l'écrit l'auteure, de « laboratoires » — « un laboratoire [étant] un lieu, imaginaire dans ce cas-ci, où certaines hypothèses peuvent être soumises à l'analyse » (p. 78). La pensée de plusieurs philosophes modernes et contemporains (d'Henri Bergson à Robert Stiegler, en passant par Paul Ricœur, Martin Heidegger, Gilles Deleuze, Friedrich Nietzsche, sans oublier Roland Barthes, Dominique Chateau et Jean-Louis Déotte) — surtout présents, à quelques exceptions près, dans le premier carnet, alors que le second analyse plus en détail l'expérience narrative de certains films précis — est présentée, commentée, interprétée du point de vue des questions auxquelles le cinéma, au cours de son histoire, a su donner de l'importance, et en particulier à partir de la faculté unique qu'a l'œuvre cinématographique de rétroagir sur la pensée et de communiquer indirectement un savoir. Plus encore, les « laboratoires » et les « chantiers » des deux carnets qui divisent l'ouvrage sont l'occasion d'une compénétration des effets propres aux deux expériences du monde que proposent le cinéma et la littérature. Jamais, donc, le cinéma ne sert à illustrer tel concept de la philosophie, au même titre que le langage philosophique ne vient pas orienter les œuvres du cinéma dans un sens plutôt que dans un autre. Prônant une approche ouverte des deux médiums et des spécificités de leur travail sur la pensée, l'auteure a ainsi bien raison d'écrire que « le territoire, en ce qui a trait au rapport entre cinéma et philosophie, est bien loin d'être couvert dans sa totalité » (p. 9). Il ne l'est pas, non parce que la plupart des concepts philosophiques n'ont pas

encore été expliqués par des exemples filmiques, mais parce que l'*acte même* de philosopher, c'est-à-dire celui qui consiste à s'attarder au mouvement de la pensée et à son inscription dans la durée, a encore tout à nous apprendre de « l'impact, à l'aller comme au retour, de la pensée sur l'ouvragement du film » (p. 33). Parallèlement à l'affichage de la *matérialité* de l'écriture — laquelle a pour effet de rappeler au lecteur la nécessité d'ancrer la pensée au sein d'un processus et dans des supports —, c'est par cette question de l'*ouvragement* que nous pourrions mieux comprendre la dimension essayistique, et par là même philosophique, du *Pouvoir de l'oubliée* — dimension qui, faut-il le répéter, situe très avantageusement ce livre par rapport à la moyenne des publications cinéphilosophiques avec lesquelles il cohabite.

« Ouvragement » est en effet un des termes qui revient le plus fréquemment dans l'essai. Le sens du mot est volontairement double : il s'agit, d'une part, de la difficile *mise en œuvre* des expériences cinématographiques (dont les effets excèdent le support, tout en donnant l'impression de s'y restreindre) et, d'autre part, du *travail* qu'elles font sur la pensée (du rythme qu'elles lui insufflent). En raison de cet « ouvrage » constant qui résulte de la tension entre l'inscription matérielle des œuvres d'art et le mouvement — idéal sans être abstrait — qu'elles impriment à la pensée, l'auteure préconise une vision essentiellement ouverte de l'objet filmique, dont le sens ne se fixe jamais complètement ; les idées véhiculées par les différents points de vue narratifs du récit (qu'il soit fictionnel ou documentaire) ne visent pas à *informer* la pensée, mais à la *provoquer* : à la faire accoucher d'elle-même. C'est ce travail indéfiniment reproductible de la pensée par le film et du film par la pensée que la philosophie, à défaut de pouvoir l'expliquer, peut tenter de traduire. Cet ouvragement — disons, ce *devenir* — est également caractéristique du livre lui-même en tant qu'objet :

Quiconque écrit ou lit sait qu'un livre ne connaît sa fin qu'au moment où nous en décidons ; et que nous décidons de cette fin, le plus souvent, en étant conscient de l'incomplétude des réflexions et des dialogues qui y sont menés (p. 9).

L'œuvre n'est donc jamais faite, mais reste toujours à *faire*. La pensée doit la poursuivre ; mais, ce faisant, la pensée elle-même évolue, se déplace, agrandit son espace, dans un processus dont l'infini porte le nom d'« essai ». Après la matérialité de l'écriture, le second ancrage essayistique est ainsi *l'ouvragement du texte lui-même*, son inscription dans la durée. Il n'est pas anodin que l'auteure tienne à souligner que « [l]e présent essai, dont la rédaction s'est échelonnée sur plusieurs années et a connu autant d'interruptions, témoigne néanmoins de préoccupations qui ont été les [siennes] depuis le début de [ses] études dans le domaine » (p. 9-10). Tout lecteur averti de Montaigne sait que le début et la fin de telle phrase ou de tel passage des *Essais* ont été rédigés à plusieurs années d'intervalle. Bien qu'invisible, ce sentiment de la durée inscrite à même le corps du texte, et qui en ouvre le sens comme l'intention, *se sent* à la lecture, dont on devine — ou dont à tout le moins on imagine — les articulations comme autant de détours d'un labyrinthe. Le *Pouvoir de l'oubliée* fonctionne selon un tel principe d'alluvionnement, où se multiplient les retouches, les ajouts (par exemple l'apport, tardif nous dit l'auteure, de la pensée de Déotte et, par la bande, de celle de Benjamin), les ouvertures, bref, l'ouvrage de l'imperceptible qui travaille l'inscription matérielle du texte. La démarche menant à l'ancrage — toujours relatif — du texte est donc *elle-même* philosophique : c'est elle qui constitue le véritable laboratoire. Les carnets sont des machines à transformations, comme un film dont les visionnements successifs laissent voir certains détails et déplacements souterrains.

Mais à quoi sert l'ouvragement du texte dans la durée, son inscription dans une matérialité en devenir ? À produire des effets dont l'actualisation nécessite la participation du lecteur. Complémentaire aux deux premières, voilà la troisième raison pour laquelle le *Pouvoir de l'oubliée* est un essai philosophique sur le cinéma : la mise en œuvre de l'écriture n'explique pas son sujet, elle vient le *complexifier*. On ne saurait trop insister sur ce point : par la dimension performative d'une écriture qui agence les films, les pensées et leurs interrelations, l'auteure nous fait comprendre la qualité *indirecte* de l'enseignement philosophique (qui, ne l'oublions pas, ne gagne rien à être considéré comme un

« discours *sur* »). La philosophie ne peut communiquer directement la vérité du cinéma, pas plus que le cinéma ne peut montrer directement celle de la philosophie. En revanche, ils peuvent conjointement la chercher, et, surtout, laisser poindre les traces de cette recherche comme autant d'étapes d'un processus dont ne compte pas tant le résultat que le passage même.

[O]n considérera le film comme un opérateur par rapport au monde sensible que l'esprit traverse et construit, et on prendra en compte le fait que l'esprit se prête, par lui-même, à une entreprise fictionnelle (p. 146).

Non pas d'un point de vue disciplinaire ou didactique, mais en se situant dans notre expérience la plus ordinaire, cinéma et philosophie mettent ainsi en œuvre une fabulation commune de la vérité humaine — d'où, peut-être, la grande place accordée dans l'essai au cinéma de Pierre Perrault, pour qui rien ne compte davantage que « le flagrant délit de légender » (Perrault 1996, p. 48). Textes filmiques et philosophiques se rejoignent dans cette volonté de *donner corps* à l'expérience immersive de la fiction, ce qui, précisément, *donne à penser*, car, précise l'auteure, « la fiction ne coïncide pas avec la phénoménalité du monde extérieur [...] ni avec la phénoménalité du monde intérieur » (p. 154). La perception qui émane de la fiction est un entre-deux, un espace unique où pourra se loger la vérité de l'expérience. C'est pourquoi, contrairement à plusieurs philosophes du cinéma — dont Deleuze —, Lucie Roy met l'accent sur les « univers fictionnels » (p. 21) d'où émergent les films, et auxquels le spectateur est amené à réfléchir. Documentaire ou explicitement fictionnel, le récit cinématographique ne communique pas non plus directement les événements, mais les offre à la pensée, qui, comme un miroir, les réfléchira ensuite à nouveau dans le film. Par cette habileté de ne jamais complètement « mettre en boîte » son propos, mais au contraire d'encourager une communication indirecte de la logique circulaire et autogénératrice<sup>1</sup> de la perception cinématographique — qui, on le comprend, n'est pas associable pour l'auteure à la perception naturelle, sans non plus être surdéterminée par le langage cinématographique (l'ouvragement perpétuel du film fait en sorte que l'on ne peut jamais être

certain de ses effets sur le spectateur) —, Lucie Roy fait preuve d'une grande prudence, mais aussi d'une grande maîtrise de l'écriture essayistique, qui possède également son propre principe moteur, préférant ouvrir les objets de son discours plutôt que de les fermer. « [L]'inscriptibilité de la pensée » ne peut se faire sans « l'ouvragement des supports » (p. 32). Ainsi faut-il en arriver à l'évidence : qu'est donc le *Pouvoir de l'oubliée*, sinon — à la lettre — un véritable livre de philosophie ?

\*

En somme, de quoi nous parle cet essai ? De trop de choses pour y entrer en détail ou pour tenter de les communiquer directement. La stratification des sujets de l'ouvrage se construit d'une manière autoréflexive qui fait en sorte que les soustraire de leur mouvement revient également à leur retirer leur identité. La pensée y est toujours « en écriture » (p. 14), c'est-à-dire qu'elle cherche un support sans pour autant s'y perdre, mais au contraire pour gagner en expansion.

Dans ces différentes « passerelles entre le cinéma et la pensée » (p. 19), on doit pour le moins préciser au lecteur qu'il sera amené à reconsidérer les ouvrages de Deleuze sur le cinéma (sans reprise naïve de leur vocabulaire et sans volonté de les déconstruire, ce qui représente généralement les deux écueils de la critique cinématographique de ces ouvrages), à relire leur source bergsonienne (au-delà de ce qu'en retiennent les deux *Cinéma* deleuziens), à plonger dans la sphère historique et technique du cinéma des premiers temps, là où tous les films « racontent l'histoire d'une invention » (p. 23), à revoir le « montage méliésien » (p. 30), ainsi que celui que décrit Bergson dans *L'évolution créatrice*, à repenser l'opération du cadrage conjointement aux différences entre cadre, hors-champ et hors-cadre. Ce lecteur rencontrera aussi sur son chemin le bloc magique freudien et son commentaire par Derrida, une analyse particulièrement éclairante de *L'homme à la caméra* (*Chelovek s kinoapparatom*, Dziga Vertov, 1929) en tant que film « mallarméen » (p. 59), puis en tant que film bergsonien sur l'instabilité des choses (p. 64), et ensuite une autre analyse filmique, cette fois

de *La liste de Schindler* (*Schindler's List*, Steven Spielberg, 1993) comme « fiction à caractère eidétique » (p. 83), analyse à laquelle feront suite une relecture de quelques thèses baziniennes, des considérations sur le « réalisme » godardien, une comparaison du « photographique » et du « pictural » — montrant entre autres que « l'image arrêtée n'a rien d'acinématographique » (p. 95) —, des réflexions sur les arts de la représentation et sur la question des « images en littérature » (p. 97), et, dans ce qui constitue une des plus belles parties de l'ouvrage, sur la dimension mémorielle de « l'écriture perraultienne » (p. 128). Pour en arriver, dans le second carnet, à la question de l'association entre la parole et l'écriture, à Internet et à la « multiplication des images » (p. 141) dans la culture numérique, au *morphing* et au montage par transformation, à la création du néologisme « personnage » (p. 150), à une analyse magistrale qui met l'accent sur les identités narratives à l'œuvre dans *L'année dernière à Marienbad* (Alain Resnais, 1961), au destin du personnage d'Hannibal Lecter, permettant une *éthique* de la fiction et interrogeant la relation entre l'identité narrative et la philosophie. Et, bien sûr, nous en passons.

Ce que permet ici l'approche philosophique, ce n'est rien de moins qu'une réévaluation globale du fait cinématographique, de la production du film jusqu'à sa réception. Le face-à-face entre le cinéma et la philosophie est constant, mais pourtant jamais réduit à un problème qui serait seulement d'ordre théorique ou spéculatif. Cette rencontre se cristallise en une démarche réflexive, dont le texte est le résultat. Plutôt que de faire de la philosophie une discipline qui crée des concepts sans véritable problème pour les supporter, et du cinéma un dispositif qui ne pourrait que les dramatiser *ex nihilo* ou qui en contemplerait les difficultés, cet essai est une reprise active qui recrée le cinéma et la philosophie. Ce faisant s'ouvre aussi enfin l'espace de la pensée, alors que cinéma et philosophie s'embrassent mutuellement. Espérons qu'il ne s'agit pas de leur dernière étreinte.

Université de Montréal



## NOTES

1. Le film crée la pensée, qui recrée le film, et qui — infiniment — recrée la pensée.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Bergson 1907 :** Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, Paris, Félix Alcan, 1907.
- Deleuze 1983 :** Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983.
- Deleuze 1985 :** Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985.
- Deleuze et Guattari 1980 :** Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.
- Montaigne 1595 :** Michel de Montaigne, *Les essais* [1595], Paris, Gallimard, 2009.
- Perrault 1996 :** Pierre Perrault, *Cinéaste de la parole. Entretiens avec Paul Warren*, Montréal, l'Hexagone, 1996.
- Valéry 1926 :** Paul Valéry, « Lettre d'un ami » [1926], *Œuvres*, t. 2, Paris, Gallimard, 1960, p. 46-55.

## Auteurs/Contributors

MARCO BERTOZZI est professeur de cinéma documentaire et expérimental à l'Université IUAV de Venise. Il a notamment publié *L'immaginario urbano nel cinema delle origini. La veduta Lumière* (2001), *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema* (2008), *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate* (2012) et *L'autre néo-réalisme. Une correspondance* (avec Thierry Roche, 2013). Il a également réalisé plusieurs films, dont *Il senso degli altri* (2007), *Predappio in luce* (2008) et *Profughi a Cinecittà* (*Les réfugiés de Cinecittà*, 2012). En 2013, il a dirigé *Corto Reale*, une série de 27 épisodes sur l'histoire du cinéma documentaire italien produite par la chaîne de télévision publique Rai Storia.

LUCA CAMINATI est professeur agrégé en études cinématographiques à l'École de cinéma Mel-Hoppenheim de l'Université Concordia et directeur adjoint de la revue d'études italiennes *Italica*. Il est l'auteur des ouvrages *Orientalismo eretico. Pier Paolo Pasolini e il cinema del Terzo Mondo* (2007), *Il cinema come happening. Il primitivismo pasoliniano e la scena artistica italiana degli anni Sessanta / Pasolini's Primitivism and the Sixties Italian Art Scene* (2010) et *Roberto Rossellini documentarista. Una cultura della realtà* (2012).

THOMAS CARRIER-LAFLEUR est stagiaire postdoctoral Banting et chargé de cours au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal. En 2010, il a publié *Une philosophie du « temps à l'état pur »*. *L'autofiction chez Proust et Jutra*. Son deuxième ouvrage, *L'œil cinématographique de Proust* vient de paraître en France. Il est l'auteur d'une trentaine d'articles sur le cinéma et la littérature, et fait partie des comités de rédaction des revues savantes *Nouvelles Vues* et *Sens public*. Il est également membre du GRAFICS (Groupe de recherche sur l'avènement et la formation des institutions cinématographique et scénique) et de Figura (Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire). Ses

recherches actuelles portent sur l'invention littéraire des médias et sur l'intermédialité du cinéma québécois.

ANNE-VIOLAINE HOUCKE est normalienne, agrégée de lettres classiques et maître de conférences en études cinématographiques à l'Université Paris Nanterre. Ses recherches portent entre autres sur les (ré)inventions audiovisuelles de l'Antiquité et sur le cinéma moderne. Pensionnaire de la Villa Médicis en 2015-2016, elle y a notamment conçu un projet de monographie et de film sur la photographe et réalisatrice italienne Cecilia Mangini. Elle prépare actuellement un ouvrage intitulé *L'invention de l'antique. Fellini et Pasolini: la poétique des ruines* (à paraître en 2018).

HERVÉ JOUBERT-LAURENCIN est professeur d'esthétique et d'histoire du cinéma à l'Université Paris Nanterre, où il codirige le laboratoire interdisciplinaire Histoire des arts et des représentations (HAR). Ses domaines de recherche privilégiés sont Pasolini, les écrits de cinéma, et l'esthétique et la mutation du cinéma d'animation. Il prépare actuellement l'édition des œuvres complètes d'André Bazin.

SAMUEL LELIÈVRE est chercheur en philosophie et sciences sociales ainsi qu'en études cinématographiques. Ses publications récentes incluent, entre autres, « La philosophie ricœurienne de l'esthétique entre poétique et éthique » (dans un numéro de la revue *Études ricœuriennes / Ricœur Studies* intitulé « Ricœur et les arts / Ricœur and the Arts », qu'il a dirigé en 2016) et « Cinémas africains, hybridation culturelle et nomadisme: le parcours d'une reconnaissance » (dans *Voyages et exils au cinéma. Rencontres de l'altérité*, dirigé par Patricia-Laure Thivat, 2017).

SILVESTRA MARINIELLO est professeure à l'Université de Montréal, dont elle dirige le Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques. Elle est l'auteure d'un livre sur Pier Paolo Pasolini, paru aux éditions Cattedra en 1999, ainsi que de nombreuses contributions à des ouvrages collectifs, dont « *Teorema, Porcile e Salò: il potere e le società storiche* » (dans

Reproduced with permission of copyright owner.  
Further reproduction prohibited without permission.