

Contribution à une redéfinition du cinéma

Toute transformation importante d'un phénomène, quel qu'il soit, entraîne des questionnements sur son essence et sur sa permanence. On se demande – pour s'en réjouir ou pour le déplorer – si le phénomène survivra aux transformations qui l'affectent. Mais pour en décider, encore faut-il tracer les limites au delà desquelles le phénomène changerait de nature, de qualité, et deviendrait *quelque chose d'autre*, encore indéfini. La question des limites impose de faire retour sur l'essence du phénomène et, par conséquent, de le redéfinir.

Le cinéma a connu de nombreuses transformations au cours de son histoire qui, toutes, ont provoqué des débats ontologiques. Que va devenir le cinéma en passant du muet au parlant ? Certains soutenaient qu'il allait y perdre ce qui faisait sa force et sa richesse expressive, d'autres qu'il allait pouvoir enfin se réaliser tel qu'en lui-même. Mais nul ne prétendait, comme il en va aujourd'hui avec le numérique, que le cinéma allait disparaître.

C'est que la numérisation du cinéma semble ruiner les fondements du discours ontologique dominant qui s'est constitué au cours de son histoire : le cinéma comme moyen d'enregistrement du réel, brut (c'est sa dimension documentaire) ou composé (c'est sa dimension fictionnelle). Le cinéma, au sens analogique du terme, et aussi fictionnel soit-il, témoigne au moins du fait qu'un « tournage » a bien eu lieu. Ce pouvoir de restitution du réel, fût-il celui du dispositif de filmage, le cinéma le partage avec la technique photographique et avec les techniques de restitution sonore. Dès lors qu'il ne capterait plus la réalité sensible qui s'offre à la caméra, comment pourrait-il prétendre encore au titre de « cinéma » ?

En fait l'objection – qui, en tant que discours ontologique, nécessitera un plus ample questionnement- ne concerne que les images et les sons de synthèse, c'est-à-dire les images et les sons entièrement construits avec l'aide de l'ordinateur (hormis, bien sûr, le cinéma d'animation traditionnel). Elle ne concerne pas la numérisation d'images préexistantes (1). Un certain usage des caméras numériques rapproche même les pratiques cinématographiques contemporaines des finalités assignées au cinéma par le discours ontologique dominant : en enregistrant le réel, le cinéma agit comme moyen de révélation de ce réel. Les caméras numériques, de plus en plus miniaturisées et légères, ne sont-elles pas adaptées à de telles fins ? Ne permettent-elles pas à l'opérateur de se mouvoir toujours plus librement dans la réalité qu'il filme et, partant, de toujours mieux la « révéler » ? Les avancées de la technique cinématographique lèvent une partie des obstacles que les états antérieurs de la technique opposaient à une représentation totale et intégrale de la vie.

Le cinéma va-t-il disparaître ?

Il est pour le cinéma deux façons de disparaître – pour ne pas évoquer sa survivance à l'état fantomatique : que reste-t-il de l'esprit du cinéma quand son corps matériel a disparu ? (2)

Dans l'optique la plus radicale, le cinéma disparaît purement et simplement avec l'irrésistible expansion des techniques de l'interactivité qui transforment l'ancien

spectateur, présumé « passif », en *spectateur*. C'est le critère de la participation physique qui semble tracer une ligne de démarcations quasiment infranchissable entre les deux modes d'implication, l'ancien et le nouveau. Mais la possibilité d'agir physiquement sur l'image et de la transformer génère-t-elle mécaniquement un niveau plus élevé de participation intellectuelle et affective ? Chacun peut se convaincre aisément qu'il n'en est rien. Certains films sont davantage exigeants à cet égard que la totalité des programmes interactifs actuellement existants. Il importe de savoir de quel cinéma l'on parle lorsque l'on décrète que le cinéma s'adresse à un spectateur « passif ». Il serait dérisoire de ne pas prendre en considération le niveau d'activation des processus en jeu dans la relation qui unit chaque spectateur au film qu'il est en train de regarder. Aussi physiquement actif soit-il, l'interacteur d'un jeu vidéo stéréotypé, s'il peut être sensoriellement plus excité, n'est pas plus stimulé intellectuellement et affectivement que ne l'est le spectateur d'un film stéréotypé.

La ligne de démarcation, me semble-t-il, se situe ailleurs. Elle sépare les films et/ou les programmes interactifs qui font appel à des processus de reconnaissance de mondes déjà connus et les films et/ou les programmes interactifs qui ouvrent le spectateur et/ou le *spectateur* à des mondes qu'il ne connaît pas ou ne reconnaît pas alors même qu'ils lui sont familiers. Il ne faut pas confondre interactivité et interaction, bien que ces deux mots en contiennent un troisième, qui leur est commun, celui d'action. Il n'est pas d'interaction en dehors de la découverte d'une altérité à partir de laquelle le spectateur – ou le *spectateur*, c'est tout un – engage un processus de transformation identitaire. Si ce processus ne se manifeste pas par des signes physiques en cours de projection, il n'en exercera pas moins *a posteriori* une influence sur la vie réelle du spectateur – et cette transformation peut être importante, parfois décisive (3).

Il est aisé de démontrer historiquement qu'une technique ne se substitue à une autre et n'abolit la technique à laquelle elle se substitue que dans la mesure où elle est susceptible de produire, à moindres coûts, des résultats du même ordre avec des performances supérieures. Comment l'impression typographique pourrait-elle survivre face à l'impression numérique dès lors que l'impression numérique ouvre de nouveaux possibles en intégrant et en dépassant les acquis précédents ? Mais le cinéma n'a pas aboli le théâtre, ni le théâtre la poésie et les programmes interactifs n'aboliront pas le cinéma. Ces différentes techniques peuvent converger dans la même conception du monde mais elles ne structurent pas la même relation esthétique au monde. Il est possible néanmoins, et d'usage des plus ordinaires aujourd'hui, de les métisser et de les hybrider. En interagissant entre elles, elles se transforment et produisent des effets nouveaux. Toutefois l'hybridation des techniques ne fait disparaître aucune des techniques hybridées. Chacune se développe, en conjonction avec les autres, sur l'axe qui lui est propre.

La convergence des différents médias en un seul, par le biais de leur numérisation, relève davantage du fantasme industriel que de la réalité des usages, aussi bien chez les créateurs que chez les spectateurs. Le trait le plus saillant aujourd'hui, c'est la multiplicité des postures créatorielles comme des postures spectatorielles. Il n'est guère de cinéaste engagé dans la création qui ne pratique d'autres activités artistiques. Dans des proportions variables selon les milieux sociaux et les individus, le même « spectateur » est tour à tour, spectateur de cinéma, de photographies, de théâtre, téléspectateur mais aussi lecteur de livres, internaute et *spectateur* de programmes interactifs. Il est inévitable que ces différentes postures spectatorielles se contaminent

entre elles. Le spectateur d'un film auquel est associé un jeu vidéo ne regarde pas le film avec les seuls yeux d'un spectateur de cinéma. Il le regarde aussi avec les yeux du joueur vidéo qu'il est ou pourrait être.

Cinéma analogique et cinéma numérique

Dans une version plus modérée, le cinéma survit mais il n'a plus grand chose à voir avec le cinéma pré-numérique. Les conditions habituelles de la projection en salle sont reconduites mais le dispositif cinématographique de synthèse devient immersif : par *immersif* il faut entendre ici que, si le cadre perdure, il ne règle plus la perception du films à partir de la dialectique du champ et du hors champ. Le hors champ s'efface avec la perte du cadre. Le regard du spectateur se déploie et se redéploie à l'intérieur d'une image qui n'a plus de limites. Un écran géant n'est pas nécessaire pour obtenir ce résultat. C'est la constitution du point de vue en numérique qui le rend possible. Le spectateur s'identifie à la représentation construite, sans caméra, par les images de synthèse. Le point de vue numérique ne peut être assimilé à la prise de vue réelle car il n'imité rien du monde extérieur. Il ne découpe plus l'espace – qu'il soit brut ou composé – en une succession de plans réglée par des relations de consécution. Il devient autonome. Ainsi échappe-t-il à la fois à la réalité et au cinéma pré-numérique qui était supposé l'imiter de façon réaliste.

Les images de synthèse ne peuvent prétendre instaurer un nouveau régime de visibilité qu'à la condition de se démarquer de toute forme de réalisme mimétique. C'est moins l'imitation du monde extérieur qui fait problème que l'imitation du régime de visibilité qui en rendait compte dans le cinéma « analogique ». Si les deux régimes de visibilité se confondent, les images de synthèse sont purement et simplement assimilées aux images analogiques bien qu'elles relèvent de principes de construction différents et même si elles présentent des phénomènes qu'aucune caméra n'aurait pu capter en prise de vue réelle. L'imitation est si parfaite que le spectateur ne perçoit aucune différence entre les deux types d'images. C'est la référence, explicite ou implicite, à tel ou tel régime de visibilité qui informe et oriente le regard du spectateur.

L'affaire serait rapidement entendue si le cinéma dit analogique ne comportait lui aussi plusieurs régimes de visibilité et ne pouvait se réduire à sa forme dominante : le réalisme mimétique ou illusion réaliste. Les démarches cinématographiques les plus significatives travaillent même la zone d'indétermination qui sépare le visible du réel et la relation entre visible et non visible ne saurait non plus se réduire à la dialectique du champ et du hors champ. Ces démarches s'attachent à rendre visible, et en tout cas sensible, ce qui ne l'est pas dans le réel visible. Dans cette conception et dans cette pratique du cinéma, un film ne s'identifie jamais à une quelconque imitation du monde extérieur, il est le résultat de la rencontre, toujours singulière, entre un monde extérieur et un monde intérieur. Qu'il utilise ou non des techniques de reproduction mécanique du réel visible, un film est avant tout l'expression d'une relation subjective au monde extérieur et, en cela, le cinéma ne diffère en rien des autres arts.

Les images de synthèse qui se démarquent du réalisme mimétique peuvent représenter des phénomènes sans en référer aux lois – physiques, par exemple- qui régissent leur développement dans la réalité. On n'aurait jamais vu un phénomène se manifester ainsi dans l'espace-temps cinématographique Elles seraient donc susceptibles de produire l'imaginaire de ce qu'elles représentent et c'est bien ce qui les rendraient « autonomes »

par rapport au réel. Elles inventeraient des espaces et des temporalités qui ne renverraient qu'à l'imaginaire de ceux qui les conçoivent, un imaginaire libéré précisément des contraintes du réel. La loi de la pesanteur n'a plus cours, l'espace représenté devient un agrégat d'espaces calculés, un geste peut se dilater dans le temps au delà du vraisemblable au point de se muer en un geste impossible à exécuter et pourtant bel et bien accompli sous nos yeux, des figures inédites peuvent se constituer dont on ne trouvera aucun modèle de référence dans le réel visible.

Les images de synthèse tendraient donc à inventer des mondes qui ne sont pas contenus dans le réel visible. C'est en ce sens qu'elles seraient susceptibles de se substituer au monde réel, voire même de créer des réalités de remplacement ou des mondes « plus réels que le réel ». Les déclarations ne manquent pas qui assimilent le « nouveau » cinéaste au Créateur tout puissant des mondes qu'il a imaginés : des mondes imaginaires directement issus de son esprit et qui n'ont pas à en passer, pour exister, par le détour de la matière. Ce qui autorise la résurgence de ce vieux discours démiurgique, c'est l'idée – développée et ressassée, entre autres, par Philippe Quéau – que l'image numérique échappe au réel puisqu'elle est la résultante d'une série de calculs. Pour la première fois dans l'histoire de l'humanité (sic), l'image aurait une origine langagière et on pourrait l'élaborer avec des modèles mentaux. On croyait pourtant savoir que la poésie créait des images – virtuelles, certes – avec des mots, c'est-à-dire avec du langage, même s'il n'est pas mathématique.

Encore faudrait-il que l'imaginaire s'autonomise par rapport aux représentations qui dominant une société à un moment donné. Il est certes assez aisé de donner une apparence monstrueuse à des formes inédites mais il est plus difficile de libérer l'imaginaire de l'idée de monstruosité. On remarquera d'ailleurs que la plupart des films qui utilisent les images de synthèse dans une perspective d'autonomisation par rapport au réel sont souvent englués dans de très anciens et poussiéreux scénarios. Autrement dit, il est possible de ne pas imiter le monde extérieur tout en imitant les représentations, par exemple manichéennes, qu'il est souhaitable d'avoir intégrées pour l'interpréter, dans l'industrie cinématographique de grande consommation en premier lieu. C'est un imaginaire social intériorisé qui ne laisse, à ceux qui l'ont intériorisé, qu'une marge réduite de liberté.

Des statuts ontologiques différents ?

L'image numérique de synthèse diffère de l'image analogique par ses caractéristiques techniques. Peut-on en déduire pour autant qu'elle a un statut ontologique différent de celui de l'image dite analogique ? Pour en décider ainsi, il est nécessaire de démontrer que l'image calculée par ordinateur produit des effets esthétiques qualitativement différents. On ne saurait déduire mécaniquement une ontologie nouvelle de l'apparition d'une technique nouvelle.

Parmi les arguments le plus souvent utilisés pour justifier une différence de statut ontologique, l'argument suivant vient certainement en tête : le numérique amènerait à dissocier visible, réel et vérité. Pour affirmer qu'il y a là un changement qualitatif par rapport au statut ontologique des dispositifs visuels et sonores qui font appel à des techniques de reproduction mécanique, il faut présupposer que ces dispositifs génèrent des représentations quasiment tautologiques du réel. Il faut présupposer que la nature de la représentation est déterminée par la technique utilisée. Il faut donc se référer à

l'interprétation ontologique dominante du cinéma analogique qui avait tendance, en effet, à identifier visible, réel et vérité.

Derrière l'affirmation d'une différenciation qualitative, n'y a-t-il pas une connivence fondamentale entre les deux ontologies qui, par ailleurs, semblent s'opposer sur presque tous les autres points ? C'est, en tout cas, l'hypothèse que je formulerai. Les deux ontologies se réfèrent, pour se différencier et s'opposer, à la relation de l'image au monde extérieur. Mais qu'en est-il de sa relation au monde intérieur ? L'image en état de dépassement du réalisme mimétique est-elle autonome lorsque le film où elle prend place fonctionne dans l'ordre des représentations qui dominent la société ?

Les deux ontologies reposent en fait sur l'opposition objectif/subjectif, qu'elles reconduisent l'une et l'autre. C'est la nature même de la relation technique de l'image au monde réel qui déterminerait les conditions subjectives de son appropriation. Certains discours vont même jusqu'à associer les objets du monde réel à l'analogique et les objets du monde imaginaire au numérique – comme si l'imaginaire ne s'était pas frayé des voies multiples à l'intérieur du cinéma dit analogique! Une manière de sauver le cinéma ne consisterait-elle pas à combiner les deux mondes ? On assisterait alors – on aurait déjà assisté depuis longtemps- à la naissance d'une nouvelle image composite, hybridée, analogique et numérique à la fois.

Qu'il soit possible de combiner de l'analogique et du numérique n'est pas douteux. Mais il faut commencer par réfuter l'opposition analogique/numérique sur le plan esthétique pour envisager l'apparition du numérique comme un enrichissement d'un cinéma en devenir qui intègre, en les dépassant, les acquis du cinéma analogique (et la même analyse pourrait être avancée pour les autres techniques de reproduction mécanique).

Si le cinéma analogique n'est pas une technique de reproduction mécanique de la réalité, comme le voulait André Bazin (4), il n'en capte pas moins des traces : tout ce qui, de la réalité, est susceptible d'émerger dans le visible et dans l'audible. Le cinéma analogique a partie liée avec un état de la saisie du monde qui précède toute conception qu'il est possible de s'en faire. Un monde capté dans son immédiateté phénoménale.

Le passage au numérique ne supprime aucunement cette dimension fondamentale du cinéma (du moins, rien ne l'oblige à le faire, ni techniquement ni esthétiquement). Il fait entrer le monde des traces dans un procès une transformation qui existait déjà pour tous les films analogiques qui ne s'en tenaient pas au réel visible. De l'analogique au numérique, on ne passe pas de l'image-surface au monde des interfaces. Le sens y était déjà *produit* et non « révélé », il résultait déjà des opérations de transformation dont l'image audio-visuelle initiale était l'objet. Aussi bien y a-t-il des questions qui n'ont guère de sens : l'image numérique est-elle plus proche d'un simulacre du réel que de sa copie ? L'image filmique n'a jamais été une « copie » du réel. Néanmoins le numérique ouvre un nouveau champ de possibles, celui régi par l'informatisation du filmage, du montage et du mixage. Du filmage au montage, on peut agir sur une palette beaucoup plus étendue de variables et évaluer instantanément la pertinence de chaque configuration audiovisuelle envisagée. Il n'existe pas d'antagonisme entre le régime de la trace et celui du devenir image de toute image. Le passage au numérique porte la combinaison de ces deux régimes – qui avait déjà cours dans le cinéma pré-numérique – à un niveau supérieur de complexité. Et la combinaison des deux régimes, à l'ère du numérique, nécessite une nouvelle ontologie du cinéma.

Une double relation au monde

Si le monde peut être filmé dans son immédiateté phénoménale, il est filmé tout autant à partir des conceptions, explicites ou implicites, qui permettent de l'interpréter. La réalité est organisée avant même que le cinéaste ne s'en saisisse- désirerait-il la capter en la transformant le moins possible. La réalité n'est jamais posée devant la caméra comme une « nature ». Qu'il le veuille ou non, le cinéaste filme des processus naturels et des processus sociaux en constante interaction.

L'idée que le monde se constitue ou se reconstitue au cinéma n'est pas du tout incompatible avec l'idée qu'il y est déjà constitué avant même que la caméra ne s'y pose. Le cinéma semble permettre, par ses seuls pouvoirs et moyens, de saisir le particulier sous le concept et de rencontrer, ou de retrouver, la singularité des êtres et des choses en deçà de leur qualification générique.

Le cinéma serait à la fois du côté de la réalité - selon sa pente souvent dite « réaliste » et parfois « naturaliste »- et du côté de la représentation. Toute image filmique serait lestée d'un poids de réalité que ne résorberait aucune représentation, aussi composée soit-elle. D'où la thèse souvent réitérée d'une double nature du cinéma à laquelle il ne saurait échapper. Du fait de cette double nature, tout énoncé filmique donnerait lieu à une double interprétation, sur un plan dit « réaliste » et sur le plan des idées, concepts ou symboles.

Si le cinéma a sa place marquée - la place du mort- dans l'histoire des technologies de l'image, c'est parce qu'il serait avant tout un art de l'analogie. En tant qu'art de l'analogie, le cinéma serait condamné à un réalisme du visible. Certes, une grande part des films produits par l'industrie audiovisuelle s'appuient sur la ressemblance analogique et sur tous les effets de réalité possibles et imaginables pour naturaliser les représentations déjà constituées du monde qu'ils se contentent de relayer et d'amplifier.

Il n'empêche que le cinéma en tant qu'art commence là où les choses commencent à ne plus ressembler à leur image analogique qui ramène le perçu à du déjà connu (5). S'il joue de la ressemblance, c'est pour mieux dissembler et marquer un écart irréductible. Le cinéma s'approche d'autant plus du réel qu'il s'éloigne de tout réalisme du visible.

Le cinéma ne peut se frayer le chemin du monde qu'à travers des représentations déjà constituées – dans le monde extérieur comme dans le monde intérieur. Comme le poète éprouve que les choses ne sont pas ainsi qu'on les nomme, le cinéaste éprouve que les choses ne sont pas ainsi qu'on les montre - et les fait entendre-, ainsi qu'il les voit ou voudrait les voir. Les usages dominants du langage, comme les usages dominants du cinéma, ne proposent de relation au monde qu'à travers des médiations régies - dans nos sociétés - par les échanges marchands. De même que le poète cherche à renommer les choses (et, en les re-nommant, à les refonder), de même le cinéaste cherche à faire correspondre ce qu'il montre à ce qu'il voit.

Ce qui nous importe avec le cinéma, c'est le trouble, la perturbation, qu'il instaure dans la reconnaissance d'un monde qui ressemble pourtant, par bien des aspects, au monde commun, au monde que nous connaissons déjà. On dira que tout procès artistique

produit un effet du même ordre. Mais le procès de différenciation art/réel passe, au cinéma, par un état de la représentation dont on peut désirer oublier, dans certaines conditions, qu'il est référable à des codes, des normes, des conventions - à un état de la représentation qui, par certains aspects et dans certaines conditions s'identifie, se confond, fusionne avec le réel même.

Si toute poésie naît du refus du monde tel qu'il est vécu et énoncé, les conditions d'apparition du monde au cinéma sont partiellement liées à l'autre monde, celui de la poésie. Cet arbre, ce rocher, ce geste, existent tels qu'on désire les voir. Il n'y a pas lieu de les modifier. Ces êtres filmiques singuliers, détachés de leur qualification générique, font déjà partie de la recomposition du monde. En lieu et place de la pente « réaliste » ou « naturaliste » du cinéma, il faudrait évoquer plutôt sa pente « poétique ». Elle tend à détacher les choses des mots que nous avons pour les dire, les qualifier, les abstraire du monde où elles existent, singulières, irremplaçables, irréductibles.

Nombreux sont les spectateurs, peu intéressés par la narration au cinéma (c'est mon cas), qui se rejoignent dans cette expérience commune. Soudain, à un détour du récit et indépendamment de lui, le sentiment de la présence sensible du monde saisit le spectateur. Les personnages peuvent continuer à s'agiter sur l'écran, continuer à raconter leurs histoires, on ne les regarde plus, on ne les écoute plus. L'attention est requise par tel objet, tel mouvement, tel geste, d'une importance infime, voire nulle, dans l'histoire qui nous est racontée. Pourtant, on ne voit plus qu'eux, on s'y fixe, et notre imaginaire leur permet de survivre à leur disparition dans le film. Ce sentiment, ce n'est pas ce film bavard qui l'apporte, c'est le cinéma, et comme à l'insu de son réalisateur.

La coupure sémiotique

La coupure sémiotique a toujours été mal assurée au cinéma. Qu'au cinéma, non plus, le signe ne soit pas la chose est devenu une évidence qui donne lieu à une grande instabilité interprétative. Il y a de multiples façons, pour un signe, de se différencier de la chose à laquelle il ressemble, de la plus légère à la plus vertigineuse dissemblance.

Ce qui rend la coupure sémiotique particulièrement instable au cinéma, ce n'est pas que du réel - extérieur au cinéma- puisse s'y manifester et y faire surface, de façon délibérée ou aléatoire, c'est que le cinéma puisse évoquer, convoquer, construire, des états de vie, des formes de réel qui n'existent pas - ou n'existent plus - dans la réalité, et qui pourtant sont éprouvés et reconnus comme appartenant à la réalité.

Il ne s'agit pas ici d'une confusion entre le signe et la chose, qui relèverait alors d'une défaillance cognitive. Il s'agit de faire exister ce qui n'existe pas - ou n'existe plus - et de croire à son existence. Plus précisément encore : il s'agit de faire exister ce qui n'a jamais existé et dont certains films nous donnent la sensation, une sensation en forme de certitude : cela a existé, cela existe ici et maintenant. Si ce désir transite par l'analogie figurative, ce n'est pas elle qui est motrice. C'est plutôt ce qui, dans le cinéma, relève de l'ordre de la poésie- de la démarche poétique.

Dans un texte consacré à la poésie de Nerval (6), Yves Bonnefoy s'attache à définir le projet de toute poésie : « Essayer, avec des mots qui s'interrogent sur leurs limites, d'appréhender les traits spécifiques de ce qui va se perdre du monde dès qu'on va parler de ce qu'on y voit.» Ce qui va se perdre du monde avec les mots nous fait quitter notre

état d'implication pure et simple dans l'expérience du lieu - l'être du lieu. Le langage sépare ce qui était uni, efface l'immédiat qui est l'un. L'arbre n'est plus cet arbre singulier qu'il est ou qu'il était dans l'expérience immédiate, mais un arbre générique dont on peut trouver la définition dans le dictionnaire, avec ses multiples branches et ramifications. Les mots ne parviennent plus à le saisir, à le voir et surtout à l'éprouver dans sa coprésence avec cette source - qui n'est pas n'importe quelle source mais cette source seulement, et qui n'a pas de nom ou bien alors le perd dans l'expérience immédiate que l'on a d'elle.

Dans le langage, l'immédiat se dérobe à l'instant même où il reparaît. Le poète, d'après Y. Bonnefoy, ne peut que tenter de « vaincre l'aliénation du langage, vaincre cette suggestion que les mots nous font de nous séparer de ce de quoi nous naissons, d'opposer notre moi au monde ». Il ne peut y avoir de victoire assurée dans ce combat inégal engagé contre les puissances de la séparation. Mais Bonnefoy, toujours à propos de Nerval, évoque aussi « cette clarté qui filtre sous le concept : la lumière qui sauve ». Cette clarté, c'est le résultat du travail poétique, la lumière propre qui l'irradie, en quelque sorte sa récompense.

Le cinéma restituerait quelque chose de cette expérience immédiate du lieu - et, plus généralement, du monde. Il offrirait une chance d'habiter ce dont les mots nous séparent. Quelque chose du monde que la poésie cherche à trouver ou à retrouver serait, grâce au cinéma, déjà là.

Le rêve a été longtemps et souvent caressé, bien après le cinéma muet et jusqu'à nos jours, d'un cinéma qui se passerait des mots. Les mots nous séparent d'un monde que le cinéma pourrait nous restituer, tel que nous l'éprouvons dans l'immédiateté d'une relation affective.

C'est que, débarrassé de l'hégémonie du langage verbal, le cinéma sollicite l'intelligence à partir de l'émotion, au contraire du texte. « S'il y eut une avant-garde très active du temps du muet, son effort fut de confirmer ce privilège cinématographique de la priorité du sentiment sur l'intelligence (...) mais l'intervention et, surtout, l'abus du parlant firent de nouveau apparaître les recherches de l'expression imagée comme un figlage sans grande utilité » (7).

Il y a davantage, dans cette analyse, que la énième répétition de la vieille opposition sentiment/raison, émotion/intelligence, image/concept. Partant du sensible pour s'élever à l'intelligible, le cinéma, loin d'évacuer la pensée conceptuelle, la favorise au contraire en se calquant sur la réalité du processus de connaissance qui chemine du concret vers l'abstrait. En ce sens la problématique epsteinienne, toute entachée qu'elle soit du vocabulaire de son époque - mais quelle problématique ne l'est-elle pas ? -, n'est nullement obscurantiste.

Une langue des seules images est, croit Epstein - qui était aussi, on le sait, un poète de poésie écrite -, une langue de poésie. L'expression imagée au cinéma conduit à élaborer des images filmiques « qui signifient autre chose et plus que les aspects matériels qu'elle reproduisent » (8). Signifier poétiquement consiste à excéder le représenté dans chaque image, et par leurs rapports, à susciter dans le cerveau du spectateur des images qui n'apparaissent pas à l'écran.

Epstein évoque un effet « électrique » à produire sur le spectateur, comme le fait Gance à propos du montage horizontal simultané, autrement nommé Polyvision : « Pour que le sillage d'un film reste indélébile dans les mémoires, il ne faut pas seulement que les images s'enchaînent les unes derrière les autres, mais il faut les associer dans la même fraction de seconde - afin d'obtenir en synthèse un ensemble dont toutes les parties sont solidaires. Si le rôle de l'image est important, celui de plusieurs images associées est primordial, comme si les pôles positifs et négatifs de ces images simultanées provoquaient des éclairs, ouvrant dans le subconscient des spectateurs des cascades de sensations imagées (9).

Cinéaste de l'époque du parlant, Pelechian fonde son art poétique du cinéma sur un refus du langage verbal : « Le fait que le mot en appelle à une pensée, à une analyse ou à la psychologie est en contradiction avec ma conception du cinéma comme intuition, émotion, comme saisie de ce qu'on voit » (10). Il est vrai que le radicalisme affiché par Pelechian est issu de l'antagonisme qu'il affirme entre les processus naturels et les processus sociaux. « L'existence du mot vient des rapports humains, alors que notre existence en tant qu'êtres humains vient de la nature. Et moi, je tiens à avoir affaire avec notre être naturel » (11). Si cette position lui interdit d'envisager que le cinéma puisse nouer le moindre rapport avec la poésie écrite - puisqu'il refuse d'en passer par le langage verbal -, il n'en aborde pas moins un aspect fondamental : quelque chose du monde qu'on désire voir ne se perdrait plus quand on le filme en deçà du langage.

Mais comment envisager cet « autre chose » et ce « plus » générés par la signification poétique ? Sont-ils définissables, comme il arrive à Epstein lui-même de l'illustrer, en termes de banale symbolisation, de sens second et décidable, que pourrait générer aussi bien, hors cinéma, tout énoncé narratif ou descriptif ?

La seconde vue

La poésie porte en elle la nécessité d'une seconde vue. Voir en poésie - et c'est ce qui peut l'apparenter, la rapprocher de la vision - c'est revoir ce qu'on a déjà vu. L'immédiat - l'étincelle poétique - est la mémoire qui ranime l'instant, qu'il soit proche ou lointain. C'est pourquoi toute mémoire poétique est de l'ordre de la résurrection, thème gancien par excellence

Il y aurait quelque chose de la seconde vue qui se trouverait déjà dans la première, c'est-à-dire dans la saisie immédiate du monde. Ce serait là le fond du « réalisme », parfois ontologiquement attribué au cinéma (par André Bazin et beaucoup d'autres). Ce n'est pas que le cinéma reproduirait le monde réel, serait-ce sous sa forme visible, c'est qu'il saisirait, capterait, un état du monde- de notre relation au monde - d'avant la séparation introduite par le langage. L'illusion réaliste n'aurait pas d'autre fondement que la présence immédiate des choses, des êtres, des lieux, tels qu'on les a vécus ou tels qu'on les vit dans le désir qu'on a d'eux. Le cinéma restaurerait une unité perdue entre le moi et le monde - une unité fusionnelle ou conflictuelle. Il serait pré-conceptuel.

Combien de propositions et de programmes concernant le cinéma n'ont-ils pas pour horizon le dépassement du concept - par intégration ou par élimination. Comme si le cinéma oscillait entre la recherche d'un état pré-conceptuel et d'un état post-conceptuel ,

du refus absolu du langage verbal chez Pelechian jusqu'aux « images sensibles transcendant le concept » que définissait Balazs à la vision des films d'Eisenstein. Assignant au cinéma un statut pré ou post-conceptuel, toutes ces propositions et programmes convergent en un point : ce n'est pas dans la relation au concept que le cinéma trouve son lieu de plus grande productivité. Le conceptuel serait au mieux un passage à franchir.

À la différence de l'écriture, l'image mobilise toutes les fonctions du cerveau, des plus archaïques aux plus évoluées. C'est pourquoi il est erroné d'en exclure *a priori* quelque composante cognitive que ce soit, au nom de la supériorité conceptuelle du langage verbal.

Notre regard est un regard géologique qui intègre les couches de regards historiquement constitués par strates et sédimentations successives. Les anciens se survivent dans l'actuel, pour autant que celui-ci puisse être considéré comme homogène, et il serait inexact de le considérer comme tel. En ce sens, le cinéma actualise l'histoire - toute l'histoire- du cerveau dans ses relations à l'expression et aux sensations imagées. Et l'on sait à quel point l'image peut changer de rôle et de fonction, et parfois au cours d'un même film. Elle participe aussi bien à des opérations de construction conceptuelle dans l'ordre de la pensée scientifique, à des opérations de mise à distance des représentations ordinairement associées au réel dans l'ordre de la pensée critique, comme à des opérations affectives de traversée, d'effacement, où quelque chose du réel semble surgir devant nous. On ne saurait en aucun cas la réduire à un rôle unique et univoque.

Que la sortie du concept soit envisagée par le haut ou par le bas, l'enjeu véritable semble se situer ailleurs. Ce n'est pas parce qu'il est impossible de réduire l'image à un ensemble de concepts qu'elle serait, par nature, incapable de participer à des opérations de construction conceptuelle. Mais parce qu'une image ne s'efface jamais devant une signification, elle est tout autant accessible aux représentations les plus stéréotypées qu'elle naturalise aisément, qu'apte à délier le visible des enchaînements de surface qui l'asservissent à des significations prédéterminées et à ouvrir la réalité filmée à l'indétermination du sens. « Signifier poétiquement » ne consiste pas à ajouter quelque chose aux aspects matériels enregistrés par la caméra. Signifier poétiquement consiste à ouvrir le cinéma à un monde dont le sens est indécidable.

Quant à l'immédiat, il ne saurait être assimilé au direct. Sans doute le direct suscite-t-il une forme de présence, au moins en produit-il l'illusion. Le direct comme dispositif indiciel met en contact avec le monde, produit l'impression d'être avec et dans les choses. Néanmoins, si dans maintes émissions, la télévision tente de faire oublier les codes de représentation qu'elle utilise au profit d'une présence continue et ininterrompue, elle n'intègre pas pour autant un état pré-langagier de la relation au monde. Il s'agit la plupart du temps d'une présence bavarde et vouée à la répétition de stéréotypes audiovisuels.

Qu'on soit tenté d'assimiler l'immédiat et l'état pré-langagier qui le sous-tend au processus primaire selon Freud ou au dispositif indiciel selon Pierce, l'immédiat, qu'il combine ou non la trace à l'aspect dit analogique du cinéma, ne relève aucunement d'un effet de réalité.

L'immédiat n'est pas le direct, même si le direct peut contribuer à le fonder. C'est le temps, autant que le lieu où l'instant et la durée peuvent exister simultanément, où la durée peut s'emparer de l'instant — comme la seconde vue peut s'emparer de la première, sans l'annuler pour autant.

L'instant contient le mouvement qui amène chaque chose - qu'elle soit dressée ou non contre l'ordre du temps - chaque forme d'existence, d'un état à un autre, de la vie à la mort, selon les durées de vie qui leur sont propres. Le cinéaste a la possibilité, dans l'acte de filmer et de monter, de tisser des liens entre l'instant et la durée de vie de ce qu'il filme. Son travail consiste à charger le visible d'un regard et d'un savoir nouveau chez le spectateur. Répété au cours du même film, le même geste ou objet change au cours du film, non dans son aspect visible mais dans le regard que le spectateur est susceptible de porter sur lui. Il s'agit du procès de construction d'un regard qui se déploie lui aussi dans la durée.

Au plus près, au plus loin

Les choses sont là, devant la caméra, filmées avec la plus grande attention, la plus grande intensité. Un geste signifie par lui-même et pour autre chose qui s'empare de lui au moment de sa saisie. Il est lui-même et un autre à la fois. C'est qu'il est à la fois et simultanément en son temps - filmé dans son instantanéité, dans sa fonction - et dans un temps plus vaste qui le fait changer de dimension, de signification. Le cinéaste lie le mouvement de l'émotion au mouvement de la pensée, bien que les deux mouvements demeurent distincts et séparés, se recoupant et interagissant en certains points seulement.

Coexistence du proche et du lointain qui ne consiste pas en une opération de mise à distance, ni en une gestion techniquement éclairée de l'échelle des plans (l'échelle des temps n'est pas l'échelle des plans). Le cinéaste est à la fois au plus près des choses, dans l'ordre des sensations, et très loin d'elles, dans l'ordre des concepts. La relation entre le sensible et l'intelligible se déplace. Le sensible n'est plus réduit à un moyen d'information pour la perception qui se trouve du côté de la représentation. En travaillant le sensible indépendamment de la perception, il s'agit de rompre l'unité entre le perçu et le déjà connu et d'empêcher toute projection du déjà connu sur le perçu. Il s'agit de contourner la perception comme identification d'un déjà connu. Il s'agit de revoir ce qu'on avait éprouvé sans l'avoir jamais vraiment vu. Il s'agit de retourner aux sensations pour y voir quelque chose qui ressemble à ce qu'on éprouve dans l'expérience immédiate.

La sémiologie a employé des trésors de persuasion pour démontrer qu'on ne couche pas davantage dans l'image d'un lit que dans son mot. Peine définitivement perdue, car le lit filmique est un lit imaginaire dont on désirerait qu'il fût réel. Le cinéma favorise la perception d'un espace fusionnel où l'image tend à s'abolir en tant qu'image. Mais la réalisation de cet état auquel tend le cinéma - en nous donnant le sentiment que les choses sont instantanément présentes sous la représentation — ne repose pas sur un degré zéro du travail cinématographique, bien au contraire.

Il ne s'agit justement pas de reproduction du réel et de transparence. La tentative d'effacement de la coupure sémiotique, désirée par le poète parce qu'elle sanctionne sa séparation d'avec un monde qu'il éprouvait dans l'unité, passe par un travail intense sur

ce qui la fonde : le langage. Plus le poète entend retrouver l'usage des choses et du monde en dehors de toute médiation - à commencer par celles qui sont régies par les échanges marchands -, plus il lui faut dissocier le monde, qu'il entend écrire ou filmer, des représentations qui lui sont ordinairement associées. Le monde filmé se dédouble : l'un immédiatement visible, l'autre qui le devient à force de regard - on est tenté de dire à la force du regard. L'état d'après la séparation ne permet plus d'atteindre le monde qu'à travers le langage qui l'opacifie jusqu'à la lumière.

Le procès de construction filmique intégrerait plusieurs étapes et opérations à la fois successives et rétroactives : la première vue, l'opacification, l'aveuglement ; la seconde vue, la lumière. Le moment décisif du procès serait le passage de la vue à la vision et la transformation de la vision en perception par un travail sur le langage qui accorde, contre la perception, le monde aux sensations et aux émotions qu'on en a.

C'est en ce point que la démarche poétique recouperait la démarche scientifique dont on sait qu'elle doit résister, elle aussi, aux illusions de la perception, même si la forme de résistance qu'elle adopte consiste, non à affiner des sensations et des émotions, mais à transformer des idées imprécises en concepts opératoires.

L'écran intérieur

Au cours de l'histoire du cinéma, et à plusieurs reprises, l'image a été affirmée pour mieux être niée. L'accroissement des pouvoirs du cinéma conduisait certains à envisager son dépassement. L'exemple limite en même temps que le plus remarquable est évidemment celui d'Abel Gance. Parce que la libération de ces potentialités techniques lui permet de se rapprocher toujours davantage de la réalité - par assimilations successives du son, de la couleur, du relief, du grand écran —, l'image devient de plus en plus immatérielle. Néanmoins, en actualisant ses virtualités, entre autres par le moyen de l'écran variable, le dispositif cinématographique se révèle insuffisant et inadapté aux possibilités qu'il ouvre (12).

Ce réel dont le cinéma est supposé se rapprocher au point de se confondre avec lui et de s'y dissoudre avec lui est celui-là même qui, écrit Gance dans une lettre tardive et inédite (1972) adressée au Ministre de la Culture de l'époque, Jacques Duhamel, doit « apporter au spectateur, dans chaque fraction de seconde, cette sensation inconnue de l'ubiquité dans une quatrième dimension, supprimant l'espace et le temps, et dont seuls quelques rares poètes comme Hölderlin, Rimbaud, Lautréamont, Nerval, Breton, Pound, nous ont montré les signes précurseurs ». Le réel envisagé par Gance est bien celui visé par la poésie.

Le cinéma participe à l'expérience globale d'un individu qui ne sait plus quand et même s'il a été « spectateur ». C'est en ce point que la confusion entre réalité et cinéma est possible. L'écran continuerait-il d'exister, il faudrait faire oublier son existence - ce à quoi s'efforçait Gance, y compris dans ses images bidimensionnelles, où la réalité, là aussi, devait « crever l'écran ». L'écran est une limite, non plus par son cadre - en dépit de l'écran variable - mais par son existence même. Il s'interpose entre le spectateur et l'acteur qu'il doit devenir. Il interdit le passage à l'acte, fût-il imaginaire. Car si la réalité doit enfin crever l'écran - ce à quoi le cinéma a toujours tendu -, il s'agit bien d'une réalité virtuelle qui ne peut être actualisée que par l'imaginaire du spectateur.

C'est que le cinéma exprime avant tout des rêves et qu'il s'agit de donner un poids et une forme de réalité à l'imaginaire qui en est issu. Le réel envisagé par les poètes du cinéma correspond à des images dont le lieu n'est pas celui de l'écran - que celui-ci soit ou non conservé - mais le cerveau du spectateur. Parmi beaucoup d'autres, ces citations convergentes : « susciter dans le cerveau du spectateur des images qui n'apparaissent pas à l'écran » (Epstein) ; « rendre visibles au spectateur des images qui ne sont pas dans le film » (Pelechian) ; « faire jaillir dans le cerveau récepteur du public des séries multiples d'images qu'il se fabrique lui-même » (Gance).

Tout se passe comme si le film réel n'avait pas d'autre but que de permettre la construction d'un film imaginaire dans le cerveau du spectateur. L'image filmique acquiert alors l'immatérialité de l'image poétique.

Gérard Leblanc

NOTES

- (1) Du moins quand le projet de numérisation consiste à reproduire les images préexistantes et non à les transformer jusqu'à, parfois, les défigurer complètement.
- (2) Je n'évoquerai pas ici les fantasmes cinéphiliques de disparition du cinéma tels qu'on peut les voir se constituer et se répéter de façon obsessionnelle dans les derniers écrits de Serge Daney, par exemple. Emporter l'objet d'amour dans sa tombe relève somme toute d'une démarche assez commune.
- (3) Il s'agit des films qui passent dans la vie du spectateur et l'accompagnent désormais dans cette vie, rescénarisés par lui. Le véritable cinéma permanent se situe en dehors des salles de cinéma, dans le cerveau perpétuellement allumé du spectateur (cf. *L'entrevues*, Jean-Daniel Pollet et Gérard Leblanc, éditions de l'œil, 1998).
- (4) Cf. « Le mythe du cinéma total » et, bien entendu, « Ontologie de l'image photographique » in *Qu'est-ce que le cinéma* aux éditions du Cerf.
- (5) « ressembler » seulement, car à ce stade, déjà, il y a de la dissemblance, comme le démontre Claude Bailblé dans sa thèse : « La perception et l'attention modifiées par le dispositif cinéma » (Université Paris VIII, 1999).
- (6) « La Poétique de Nerval », *Cahiers Gérard de Nerval n°10*, Mulhouse, 1987.
- (7) Jean Epstein, « Humanité du cinéma pur », *La technique cinématographique*, décembre 1947.
- (8) Jean Epstein, « Découpage : construction idéologique », *La technique cinématographique*, septembre 1947.
- (9) Abel Gance, « Le spoutnik du cinéma : la Polyvision, 1957 (cf. Abel Gance, *Un soleil dans chaque image*, textes rassemblés par Roger Icart, Paris, CNRS Editions et Cinémathèque française, 2002).
- (10) Arthur Pelechian, « La réalité recomposée », entretien réalisé par François Niney, in *Le documentaire est un film*, catalogue de la deuxième biennale européenne du documentaire, Marseille, juin 1991.

(11) Arthur Pelechian, *op. cit.*

(12) Gérard Leblanc, « Les écrans variables », in Jean-Jacques Meusy (sous la direction de), *Le Cinémascope entre art et industrie*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2004.

