

Université de Montréal

Généalogie des résistances cinématographiques :  
le cas de trois machines autopoïétiques (Eisenstein, Syberberg, Welles)

par  
Sébastien Lévesque

Département de littérature comparée  
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des arts et des sciences  
en vue de l'obtention du grade de Ph.D.  
en Littérature  
option Littérature et cinéma

août, 2010

© Sébastien Lévesque, 2010

Université de Montréal  
Faculté des arts et des sciences

Cette thèse intitulée :

Généalogie des résistances cinématographiques :  
le cas de trois machines autopoïétiques (Eisenstein, Syberberg, Welles)

présentée par :

Sébastien Lévesque

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Mme Silvestra Mariniello  
présidente-rapporteur

M. Serge Cardinal  
directeur de recherche

M. Olivier Asselin  
membre du jury

M. Jean-Michel Durafour  
examineur externe

M. Michel Pierssens  
représentant du doyen de la FAS

## Résumé

Notre thèse s'attache à définir certains rapports possibles entre le cinéma et le politique ou, plus précisément, entre le cinéma et le concept pratique de résistance. Il existe une théorie de la résistance, soit sous la forme d'une cartographie du pouvoir moléculaire (M. Foucault), soit sous la forme d'une analytique de la résistance (F. Proust). Il existe également une théorie de la résistance cinématographique, soit comme sociologie ou histoire de l'action politique par le cinéma (cinéma de la Résistance, cinéma militant), soit comme une sémiotique des formes et des genres marginaux (cinéma expérimental, cinéma des avant-gardes). Suivant une direction tracée par Serge Daney et Gilles Deleuze, nous croyons qu'il faut poser autrement le problème : si « le politique est affaire de perception », alors la résistance est d'abord une invention de visibilité et d'audibilité. En ce sens, la résistance cinématographique est une exploration de ce que *peut* le cinéma, tant d'un point de vue esthétique, éthique, que politique.

D'où notre hypothèse, qui est double : d'une part, cette invention de visibilité, cette création de potentiel n'est peut-être possible qu'en passant par un ré-enchaînement anachronique d'une déformation plastique, narrative et audiovisuelle à une autre, c'est-à-dire d'une *survivance* à une autre. D'autre part, nous croyons qu'une forme esthétique est en soi matière politique et manière de politique, et qu'elle implique également une éthique venant brasser notre propre subjectivité (de cinéaste, de spectateur, de citoyen, etc.). Or, pour saisir cette invention de visibilité inhérente au cinéma, il faut en passer par une généalogie de certaines alliances théoriques et pratiques parmi les plus importantes. Le cas de trois machines autopoïétiques nous intéressera tout particulièrement, trois constellations d'œuvres et de pensées qui débordent le nom propre des « Auteurs » convoqués : Eisenstein et les résistances méthodologiques ; Syberberg et les résistances plastiques ou audiovisuelles (à travers la seule figure du hors-champ) ; Welles et les résistances *esth/éthico-politiques*. Ainsi, une telle chaîne généalogique nous permettra de mieux mesurer l'efficace de ces résistances, mais sans désir de systématisation ni constitution d'une Théorie de la résistance cinématographique.

**Mots clés** : cinéma, méthodologie, audiovisuel, plastique, hors-champ, éthique, esthétique, politique.

## Abstract

Our thesis focuses on defining potential relationships between cinema and politics or, more precisely, between cinema and resistance, in its practical aspect. There exists a theory of resistance, either as the mapping of molecular power (M. Foucault), or as resistance analytics (F. Proust). There also exists a theory of cinematographic resistance, either as a sociological or historical analysis of political activism through cinema (cinema of the “Résistance”, militant cinema), or as a semiotic analysis of marginal forms and genres (experimental cinema, avant-garde cinema). Following a tradition instigated by Serge Daney and Gilles Deleuze, we believe that we need to reformulate the issue: if “politics are a matter of perception”, then resistance is first and foremost an invention of visibility and audibility. In that sense, cinematographic resistance is an exploration of what cinema *can*, from an aesthetical, ethical and political point of view.

Hence our double-sided assumption: on the one hand, this invention of visibility, this creation of potential, can only be possible through an anachronistic recombination of a plastic, narrative and audiovisual distortion into another, that is from one *survivance* to another. On the other hand, we believe that an aesthetic form is, in itself, both political matter and political manner, and also involves ethics that challenge our individual subjectivity (as a filmmaker, as a spectator, as a citizen, etc.). That said, to capture this invention of visibility inherent to cinema, we have to go through the genealogy of certain of the most important theoretical alliances. We will therefore focus on three particular autopoietic machines, three constellations of works and thoughts that extend further than the proper names of the “authors” evoked: Eisenstein and methodological resistance; Syberberg and plastic or audiovisual resistances (simply through the off screen figure); Welles and *aesth/ethico-political* resistances. This genealogic sequence will allow us to better measure the efficiency of these resistances, but without the desire to systemize or build a cinematographic resistance theory.

**Key words:** cinema, methodology, audiovisual, plastic, off screen, ethics, aesthetics, politics.

## Table des matières

<b>1.</b>	<b>En guise d'introduction : qu'est-ce que résister au juste ?</b>	p. 02
	a) Irrésistibilité de la résistance	p. 21
	b) Pouvoir au cinéma, pouvoir du cinéma	p. 31
<b>2.</b>	<b>Résistances méthodologiques. <i>Constellation Eisenstein</i></b>	p. 38
a)	2.1.1 Les trois sphères méthodologiques	p. 38
	2.1.2 Des résistances métamorphiques	p. 43
	2.2.1 Les attractions d'une méthode	p. 52
	2.2.2 Vers une dialectique extatique	p. 65
	2.3.1 Tissus méthodologiques	p. 72
	2.4.1 Résistances bicéphales	p. 86
	2.4.2 Les perdants et les monstres du cinéma	p. 92
b)	2.5.1 Les grandes traversées de l'histoire	p. 96
	2.5.2 Anachronismes et survivances de l'image	p. 101
	2.5.3 Insuffisances historiques et dialectiques	p. 116
	a) Historiques	p. 116
	b) Dialectiques	p. 120
	2.6.1 Résistances généalogiques	p. 122
	a) 1 <sup>er</sup> temps : généalogie	p. 123
	b) 2 <sup>e</sup> temps : pour le cinéma	p. 129
	2.6.2 Généalogie des résistances cinématographiques	p. 130

### **3. Résistances plastiques ou audiovisuelles. *Constellation Syberberg*.....p. 136**

3.1.1 Le champ n'est pas libre.....	p. 137
3.1.2 Une catastrophe en tant que film.....	p. 147
3.1.3 « Que je pense à l'Allemagne dans la nuit... ».....	p. 153
3.2.1 Les résistances du champ.....	p. 170
3.2.2 Saisir le hors-champ : la monstruosité du monde.....	p. 201
3.2.3 Les résistances Duchamp.....	p. 213
· Figures duchampiennes.....	p. 240
3.2.4 Les résistances expérimentales et d'avant-garde.....	p. 244
3.3.1 CyberSyberberg.....	p. 255

### **4. Résistances esth/éthico-politiques. *Constellation Welles*.....p. 259**

4.1.1 Le labyrinthe d'Ishaghpour.....	p. 264
4.2.1 Welles esthétique.....	p. 275
4.2.2 Welles éthique.....	p. 288
4.2.3 Welles politique.....	p. 304
4.3.1 En guise de conclusion :	
les résistances esth/éthico-politiques.....	p. 320

### **Bibliographie.....p. 330**

## Liste des figures

- Figure 1. Planches de *Mnémosyne*. Aby Warburg p. 112
- Figure 2. Photogramme de *Hitler, un film d'Allemagne : la boule de Citizen Kane*, contenant la Black Mary (1977) H.-J. Syberberg p. 135
- Figure 3. *Hitler*. Séquence qui nous dédouble (1977). H.-J. Syberberg p. 139
- Figure 4. *Hitler*. Photogramme (1977). H.-J. Syberberg p. 163
- Figure 5. Exemples de *Rotative plaques verre (optique de précision)* (à partir de 1920). Marcel Duchamp p. 240
- Figure 6. *Étant donné*s : 1) *la chute d'eau*, 2) *le gaz d'éclairage*. (1946-1966). M. Duchamp p. 240
- Figure 7. *Tu m'* (1918). M. Duchamp p. 241
- Figure 8. Exemple de *Rotorelief*. M. Duchamp p. 241
- Figure 9. *La porte du 11, rue Larrey*. M. Duchamp p. 241
- Figure 10. *Le Grand Verre* ou *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-1923). M. Duchamp p. 242
- Figure 11. *Le Grand Verre*, vu de côté et au travers. Duchamp p. 243
- Figure 12. *La Boîte Verte* (1934). M. Duchamp p. 243
- Figure 13. *La Boîte-en-valise* (à partir de 1936). M. Duchamp p. 243

*À la résistance de ton amour, Julie*  
*À Kyril et Arto, dont ils sont le fruit*



## Remerciements

Pour la belle formule, mes remerciements auraient pu se présenter ainsi :

*Si je dois à deux Serge, Eisenstein et Cardinal, la raison d'être de cette thèse,  
je dois à deux Henry, Miller et Michaux, d'avoir tenu le coup.*

Mais cela ne saurait rendre justice à l'apport et au support sans faille de mon directeur, M. Serge Cardinal, qui, par sa grande patience, sa générosité intellectuelle et son humour, m'a permis de déposer la présente thèse.

Qu'il en soit ici vivement remercié.

Et puis une pensée toute spéciale pour mes quelques amis « sans bon sens », parmi lesquels des Loups, un Idiot dostoïevskien et une Rosée du matin, une Jeune Vieille, des Sœurs petites et grandes, plusieurs cafés, quelques ruelles et un Lotus volant...

Je reconnais l'aide financière du CRSH, par l'entremise de son programme de bourses CSG des Études Supérieures doctorales du Canada.

*« Les véritables créateurs ont toujours su utiliser de façon positive  
les accidents de la matière  
et allumer leur imagination à la résistance des choses. »*

*André Bazin, Orson Welles*

*« Il faudrait écrire une histoire en creux, au négatif.  
Ce qui n'a pas été possible, ce qui a été écarté,  
révèle la dimension réelle de ce qui a été.  
Les ombres font partie du tableau.  
Comment n'avoir pas en mémoire  
les tribulations d'Eisenstein en et hors d'URSS,  
celles de Welles à Hollywood ? »*

*Jean-Louis Comolli, Cinéma contre spectacle*

*« En général, ma vue est composée d'un accueil et d'une résistance. »*

*Henri Michaux, L'infini turbulent*

## 1. En guise d'introduction : qu'est-ce que résister au juste ?

*« Il y a les étoiles, qui sont aux constellations ce que les choses sont aux idées...  
De même que les étoiles se rapprochent,  
même en s'éloignant les unes des autres, tenues par des lois physiques,  
par exemple, pour former une constellation,  
de même, certaines choses, pensées,  
se rapprochent pour former une ou des images. »*

Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville, *The Old Place*.

La résistance, ces jours-ci, fait bonne figure. De deux choses l'une : ou bien il est de bon ton de s'en draper, ou bien on la déclare d'emblée obsolète. D'un côté, nous l'entendons et nous la voyons tous les jours revendiquée, mise de l'avant pour une cause ou contre une autre. « La résistance s'organise », nous annonce une publicité de bière, amalgamant son image de marque à celles de la grande Histoire<sup>1</sup>. Elle s'affiche, elle est partout placardée cette résistance-là, truc promotionnel pour vendre un idéal comme on met en marché un produit : bière, musique, « pop-littérature », t-shirts, mais aussi une multitude de petits guides de résistance en tout genre. Elle est surtout criarde, mais y a-t-il davantage que du bruit ? Serait-ce devenu le nouvel esprit de notre temps : appeler à la résistance à grands coups de « il faut », alors qu'on se négocie en douce un petit peu plus de pouvoir d'achat et de pouvoir tout court, dans nos relations à autrui, dans notre famille, dans notre couple, au travail, en société ; comme si l'essentiel était affaire d'addition et de multiplication, c'est-à-dire d'accumulation, d'un *en plus* ? La résistance est-elle simplement devenue une abstraction à vendre (une de plus) ? Son concept a-t-il été entièrement récupéré par les publicitaires ? Avons-nous atteint « le fond de la honte », maintenant que toutes les « disciplines de la communication » (informatique, marketing, design, publicité) en ont fait leur affaire (Deleuze et Guattari, 1991, p. 15) ? Ce qui concernerait aussi directement le cinéma, cette industrie toujours

---

<sup>1</sup> Publicité de la bière Boris ; son image est celle d'un résistant alsacien dressant, victorieux, un drapeau.

florissante ? En tout cas, s'il faut en croire ces cinéastes d'une lointaine nouvelle garde : « l'image, aujourd'hui, n'est pas ce que l'on voit mais ce qu'en dit la légende. *C'est la publicité moderne* » (Godard et Méville, *The Old Place*). Les images de cinéma sont-elles devenues, elles aussi, autre chose qu'une simple restitution du réel – ce qu'elles étaient d'abord, même fantasmagoriques avec Méliès ?

D'un autre côté, on dépeint la résistance comme absolument chimérique, rêve utopiste d'un idéalisme quelque peu enfantin et assurément inutile. Quelle idée de tenter même de résister ? D'ailleurs, sait-on bien à quoi il faille encore opposer résistance ? Pure perte d'énergie, tout à fait en phase avec le règne actuel du vaporeux, du volatile et de l'éthéré. Résister avec le cinéma et par lui serait alors une activité et une dynamique d'un autre temps, relents romantiques qui ne cadreraient plus du tout avec notre monde tous les jours un peu plus fonctionnaliste, un peu mieux « administré », « mutilant » et « mutilé »<sup>2</sup>. En ce sens, résister serait-il simplement devenu ce *futile exercice*, comme l'affirme le titre d'un album de Steve Coleman<sup>3</sup> ?

Or, le problème que nous pose la résistance dépasse largement cette polarisation qui tend à se généraliser, tantôt surdéterminée (de la résistance partout et à toutes les sauces), tantôt niée (tout est joué, les dés sont pipés, à quoi bon...) : deux positions tracées ici grossièrement, question de se mettre à table, d'accuser en quelque sorte le tragique et le comique de notre situation. Françoise Proust le disait pourtant très simplement : la résistance n'est pas plus à l'ordre du jour aujourd'hui qu'elle ne l'était hier. « Elle est incluse dans l'être et n'est pas un devoir-être » (Proust, 1997, p. 11). La résistance se fait et

---

<sup>2</sup> On aura reconnu ici la terminologie propre à Adorno, pour qui la résistance doit en passer par une « négativité ». C'est une position qui sera reprise, du moins partiellement, par plusieurs (Laplantine, Brenez) pour diverses raisons et de différentes manières. Nous en tiendrons compte, mais nous croyons que la résistance est une activité surtout affirmative, positive. Cf. ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée*. Paris : Payot, 1980 et *Théorie esthétique*. Paris : Klincksieck, 1974 ; JIMENEZ, Marc. *Adorno et la modernité. Vers une esthétique négative*. Paris : Klincksieck, 1986.

<sup>3</sup> Il s'agit de l'album live intitulé *Resistance is futile*, chez Label Bleu, et qui date de 2002.

s'affirme dans un étrange rapport au temps, en s'arrachant au seul présent, à l'ici-maintenant, d'où qu'elle entretient peut-être un rapport essentiel avec le cinéma. « L'image, espace de partage du temps » (Hanoun, 2001, p. 34). Pour les tenants d'une résistance à tout vent, elle affiche une forte connotation positive, alors que son vis-à-vis, le concept de pouvoir, est fortement dévalué, déprécié, « négativé ». Or qu'est-ce que « du pouvoir » au cinéma ? Comment est-il abordé lorsqu'il s'agit d'images ? On entend souvent parler des « pouvoirs de l'image », mais quels sont vraiment ces pouvoirs ? Quelles sont les relations de pouvoir ou de résistance à l'œuvre au cinéma ? C'est-à-dire de quelle nature sont ces rapports, et quels types de résistances seraient alors propres au cinéma ? Ces résistances, concernent-elles également autre chose que ce qui relève exclusivement du cinématographique ? Quelque chose comme d'autres arts ou d'autres *médiums* ? Notre propre subjectivité ? Quelque chose comme ce que nous pourrions tout simplement appeler *la vie* ?<sup>4</sup>

Plusieurs questions que ne manque de susciter un tel sujet, vaste s'il en est, mais de première importance néanmoins. Ce qui nous porte à croire que l'activité ou l'exercice de résister peut très vite déborder (ou « osciller entre ») ces deux positions présentées d'entrée de jeu ; qu'il s'agisse de cinéma, d'ailleurs, ou de tout autre champ de l'activité humaine. Certes, il n'en va plus aujourd'hui comme de cet appel lancé par les grévistes de Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein. Ces deux polarisations n'ont, en effet, rien à voir avec *La Grève* de 1924 et ses « résistons, Camarades ! », pas plus qu'elles ne concerneront le sujet véritable de cette thèse, sujet dont on voudra soutenir la dimension paradoxale, à la fois très large et très pointue, macro et microscopique, générale et en même temps locale.

Cette thèse présente peut-être moins les résultats tangibles d'un sujet de recherche en un sens conventionnel – qui serait à circonscrire et à épuiser –

---

<sup>4</sup> Comme le disent Gilles Deleuze et Félix Guattari : « Il s'agit toujours de libérer la vie où elle est prisonnière, ou de le tenter dans un combat incertain. » in *Qu'est-ce que la philosophie ?*, 1991, p. 162. C'est ce « combat incertain » qui nous intéresse.

qu'une *posture concrète* qui chevauche l'art cinématographique comme prolongement par d'autres moyens de la vie quotidienne ; posture qui serait, elle, à définir et à expliquer. Soyons un peu eisensteinien et abordons à notre mesure cette question de la résistance cinématographique à partir d'un cas concret.

Il est visiblement de plus en plus difficile de « faire du cinéma » aujourd'hui. Ce qui paraît contradictoire, puisque se multiplient les sommes d'argent faramineuses que l'on veut bien y investir (des argents tant publics que privés, dépendamment d'où le film est produit), et puisque sa lourdeur technique, technologique et logistique, elle, semble aller en diminuant, alors que s'affinent davantage et se « démocratisent » les moyens de production et de fabrication des images. Les étudiants en cinéma arrivent justement à l'Université en ayant avec eux cette part, non négligeable, d'expériences amateurs, mais une part surtout technique, sans qu'ils n'aient toutefois eu la chance de penser ce que cela implique en termes de responsabilité, au sens le moins moral du terme. Un tel pouvoir est conféré à celui ou à celle qui use de ces machines d'enregistrement sonore et visuel, qu'il faut également et sans ambages se poser la question *connexe* à ce pouvoir, celle des résistances possibles – et au pluriel – d'une telle machinerie.

En fait, au moins deux questions surgissent sitôt qu'un appareil d'enregistrement fonctionne. Elles sont de base et concernent également deux positions particulières par rapport au médium comme tel, c'est-à-dire derrière la caméra et devant l'écran. D'abord, il y a la question la plus simple qu'on puisse imaginer, celle à chaque moment posée et qui n'a cessé de guider Orson Welles par exemple, de *Citizen Kane* à *F for Fake*<sup>5</sup> : que faire avec la caméra (ou le microphone) ? C'est-à-dire *où la mettre* ? Ce qui n'est pas qu'une simple question de mise en scène, mais bien une (sinon la) question éthique (par

---

<sup>5</sup> BOGDANOVITCH, Peter et WELLES, Orson. *Moi, Orson Welles*, 1993. À souligner l'égo-manie sous-entendue par la traduction du titre, comparativement à l'original anglais : *This is Orson Welles*, c'est-à-dire simplement la façon qu'il avait de se présenter à la radio.

excellence). « Ce qui compte, ce n'est pas la technique, mais la façon de s'en servir » (Bogdanovitch et Welles, 1993, p. 90)<sup>6</sup>.

Ensuite, surgit la question de savoir comment partager ces images et ces sons, surtout si l'œuvre en question n'est pas (et ne se voulait pas) simplement une carte de visite destinée aux éventuels producteurs et diffuseurs. Il y a toujours ce piège qui guette l'apprenti-cinéaste, celui de ne faire les choses qu'en vue de réaliser *l'autre projet*, celui qui suivra et qui se voudra très souvent de plus grande ampleur encore, avec une logistique compliquée et imposante, avec de vrais contrats de travail entre « gens du milieu », les fameux « professionnels de la profession » moqués par Godard. En ce cas, le travail réalisé au présent n'importe pas vraiment; on n'en a que pour ce qui viendra après : *la visibilité* que le projet donnera au cinéaste sur le marché du spectacle. Cette question de la diffusion, elle aussi un peu plus compliquée pour le cinéma actuel – alors que ne cessent, paradoxalement, de se multiplier les circuits et les plateformes de diffusion en tous genres – implique, là encore, une prolifération de films et d'images, une saturation de ce qu'on appelle encore « images », alors qu'on n'est pas bien sûr qu'il s'agisse toujours de cinéma. C'est Jean-Louis Comolli qui, récemment, posait la question de l'existence du cinéma aujourd'hui, par rapport à « l'inflation du flux iconique » (Mondzain, 2003, p. 17), « cette sainte alliance du capital et du spectacle » (Comolli, 2009, p. 82). Si, en effet, les formes audiovisuelles dominantes finissent par modeler nos goûts, nos attentes et nos capacités critiques (cf. Comolli, 2009, p. 74), peut-il y avoir une part du cinéma qui résiste encore à cela ? Alors que plusieurs l'enterrent déjà dans le passé comme ce qui n'est plus tout à fait en phase avec notre époque (n'est-il pas devenu, depuis longtemps déjà, un objet de musée ?), est-il possible que le cinéma n'ait pas, non seulement déchargé tout son potentiel, mais qu'il soit toujours au cœur de nos préoccupations actuelles ? Ce

---

<sup>6</sup> Pour *Citizen Kane*, sa légende veut qu'il n'ait pris qu'une journée ou deux auprès de Gregg Toland pour apprendre la technique cinématographique de base, et qu'il compléta sa « formation » à l'aide de nombreux visionnements du film de Ford, *La chevauchée fantastique*. C'est la seule fois, semble-t-il, qu'il ait porté une telle attention à un film de cinéma.

qui n'irait pas sans concerner ceux qui *vont encore au cinéma*, les étudiants universitaires comme les autres ? Si bien qu'en ce sens, il n'y aurait pas seulement, comme le souhaite Comolli après Jacques Rancière, que des spectateurs à « émanciper », il n'y aurait pas que des « spectateurs critiques » à inventer, mais aussi bien les cinéastes eux-mêmes, les critiques, les enseignants ou les financiers du cinéma<sup>7</sup>. Peut-on croire Anne-Marie Miéville, dans *The Old Place*<sup>8</sup>, qui dit que malgré tout « quelque chose d'original » résiste à l'enflure imagière du présent ?

Mais le cinéma s'accommode mal de vœux pieux, davantage ancré qu'il est « par la résistance des faits », des faits même parfois « déréalisés » par le cinéma (Comolli, 2009, p. 113). Et comme l'a dit Deleuze, si le cinéma avait réellement révolutionné le monde et accompli ses promesses, « le monde aurait depuis longtemps changé » (Deleuze, 1985, p. 204). Existent, persistent, insistent pourtant des formes et des modes de résistance encore efficaces aujourd'hui, croyons-nous, mais plus singuliers et peut-être plus subtils que ceux qu'on envisagerait d'emblée. Lesquels ? Nous pourrions en dresser une liste : résistances entre certains éléments d'une même image, dans la dynamique entre différentes images agencées ensemble ; résistances entre des images et des sons ; résistances du cinéaste-opérateur par rapport au type d'appareil avec lequel il filme – Bolex, Arriflex, Aäton ou Bétacam, et toute une gamme de caméras vidéo – comme ce fut le cas avec Johan van der Keuken<sup>9</sup> ; résistances entre une cinéaste et les interprètes de son film, résistances dans la position de cette cinéaste vis-à-vis du thème ou du sujet à partir duquel elle tourne son film (ce pourrait être Chantal Akerman, par exemple) ; résistances dans les rapports de travail et les hiérarchies sur un plateau de tournage, dans les modes mêmes de production ; résistances des spectateurs dans leur lecture du film ou résistances dans les conditions générales de réception que ce film exige d'eux,

<sup>7</sup> Cf. Comolli, 2009, p. 11, p. 73 et Rancière, *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique, 2008.

<sup>8</sup> Film de commande fait par Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville pour le Moma de New-York, dans lequel ils abordent la question de l'origine et de l'art ; 2002, 49 min.

<sup>9</sup> In DEVARRIEUX, Claire et NAVACELLE, Marie-Christine de. *Cinéma du réel*. Paris : Autrement, 1998.



etc., etc. Une telle recension de tant de niveaux, de modes et de degrés de résistances cinématographiques a de quoi faire sourciller, d'autant plus que ceux-ci varieront d'un cinéaste à l'autre, d'une œuvre et d'un contexte à l'autre. Nous voulons tout de même aborder le cas de trois cinéastes et de trois approches particulières du cinéma, qui, à partir de leurs problèmes spécifiques et des actes de résistances qui ont été leurs, nous permettraient d'esquisser aujourd'hui des pistes de réponse à cette question de la résistance, qui nous paraît vitale. Il nous est avis que la variété de leurs réponses montrera suffisamment l'étendue du problème, tout en nous invitant à demeurer prudent. C'est que cette thèse n'a, pour nous, de sens qu'en s'inscrivant dans une démarche qui nous est personnelle, et par rapport à des problèmes et des questions que nous rencontrons quotidiennement. Il nous tarde simplement de mieux mesurer la question lancée ailleurs par Stanley Cavell, à savoir : « le cinéma nous rend-il meilleurs ? »<sup>10</sup>. C'est peut-être qu'à l'instar de Françoise Proust, nous croyons que la résistance est une affaire simple, réaliste et concrète ; ce qui ne l'empêche pas de contenir également une part d'idéalisme.

« Être réaliste, c'est saisir les lignes de fuite qui traversent et déchire la réalité et compter sur l'impossible qui est une force aussi, voire parfois plus forte que celles des réalités. Les « idéalistes » sont sans doute les plus « réalistes » (1997, p. 185).

On retrouve dans la conception du cinéma chez Bazin comme un écho de ce rapport entre concrétude de la réalité et idéalisme.

« Le cinéma est un phénomène idéaliste. L'idée que les hommes s'en sont faite existait tout armée dans leur cerveau, comme au ciel platonicien, et ce qui nous frappe c'est bien plutôt *la résistance tenace de la matière à l'idée*, que les suggestions de la technique à l'imagination du chercheur » (Bazin, 1975, p. 19).

Si les résistances cinématographiques se font ainsi en acte et qu'elles tentent d'arracher à la représentation de véritables images – il n'y a, dit-on, de résistance que de l'invention et du nouveau – elles n'en demeurent pas moins liées à ce qui ne relève pas de sa seule pratique. En ce cas, ce que le cinéma

---

<sup>10</sup> CAVELL, Stanley. *Le cinéma nous rend-il meilleurs ?*. Paris : Bayard, 2003, 221 pages.

invente, ce ne sont pas seulement de nouvelles images, mais d'abord *de la visibilité et de l'audibilité* comme telles, c'est-à-dire des manières de voir et d'écouter nécessitant, elles, de nouvelles images et de nouveaux signes, qui en passeraient effectivement par *ce qui n'est pas de l'ordre de l'image, mais néanmoins engagée dans sa dynamique générale*<sup>11</sup>. L'image au cinéma ne représente pas le réel, ni ne se double à lui : elle capture plutôt *des forces* à l'œuvre dans le monde et les recompose selon ce que Jacques Rancière appelle un nouveau « partage du sensible » (Rancière, 1995 et 2000). L'image est un conglomérat de forces qui, de fragment en fragment, se composent, se décomposent et se recomposent entre elles pour signifier autre chose, ou différemment : pour nous affecter autrement. Si nous suivons la logique deleuzienne à l'effet que « la politique est affaire de perception » (Zourabichvili, 1998), alors la résistance est bien cette invention de visibilité et d'audibilité qui déborde le simple cadre d'un programme esthétique. En ce sens, nous croyons que la résistance spécifiquement cinématographique est une exploration et une expérimentation, non de ce que peut *un cinéma qui voudrait* quelque chose, mais de *ce que peut* tout simplement le cinéma – tant du point de vue esthétique, éthique que politique.

D'où notre hypothèse principale, qui se scinde en deux : d'une part, nous croyons qu'une forme esthétique est en soi matière politique et manière de politique. Pour reprendre la formule du cinéaste Hans-Jürgen Syberberg, il s'agit de distinguer la *politique par l'art* de *l'art politisé*, fut-il marxiste, nazi ou hollywoodien<sup>12</sup>. Mais cela doit s'entendre d'une manière bien particulière, de façon à ce que le travail d'un Welles, par exemple, puisse être évalué sur le même plan que le travail d'Eisenstein, de Straub ou de Godard, malgré d'irréductibles différences. Ainsi, une image visuelle ou sonore au cinéma, c'est-à-dire aussi son agencement, ne sera plus le moyen ni la représentation

---

<sup>11</sup> ZOURABICHVILI, François. « Deleuze et le possible (de l'involontarisme en politique) ». *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*, sous la direction d'Éric ALLIEZ. Coll. « les empêcheurs de penser en rond ». Le Plessis-Robinson : Institut Synthélabo, 1998, p. 341-342.

<sup>12</sup> C'est le sous-titre du livre premier de son recueil d'aphorismes intitulé *La société sans joie*, Bourgois, 1982.

d'une action politique. Le cinéma sera lui-même directement cette action. Sinon, il aurait une propension à être trop aisément « récupéré » ou « neutralisé » dans un « système d'uniformisation », c'est-à-dire un système de « façonnage des réceptions » et de « moulage des perceptions »<sup>13</sup>, en cela réductible au « visuel » que décriait si bien le critique Serge Daney : images toutes les mêmes, coupées de leur puissance d'affect et de leur élan vital. En bref, que des clichés qui ferment ou neutralisent le potentiel de l'image.

« Le visuel c'est la saturation du voir, la plénitude, la vision immédiate, totale, transparente, absolue et pour tout dire obscène. Dans le visuel, il ne manque rien... Dans l'image en revanche, qui ne montre pas tout, il y a de l'incomplétude et de l'inachèvement... « *Non seulement l'image se fait rare, mais elle devient une sorte de résistance obtuse dans un univers de pure signalisation* » » (Laplantine, 2007, p. 178-179 ; cf. Daney, « Montage obligé », *Cahiers du cinéma*, n° 442).

Cet « inachèvement » ou cet écart conservé et entretenu à même l'image cinématographique – que Jean-Louis Comolli oppose au spectacle – nous verrons qu'il s'agit d'un très mince espace, utile pour *nous insérer dans l'image*, pour y voir activés certains jeux de résistance propres ou impropres à notre pensée.

« Si ce que nous appelons « cinéma » doit persister, c'est en étant l'*anti-spectacle* capable de nous désaliéner de l'aliénation spectaculaire majeure. J'attends du cinéma aujourd'hui qu'il appelle, qu'il provoque une infiltration de quelque chose de réel dans les images et dans les sons des représentations ; que par là il atteste, si j'ose dire, de la réalité du réel... Le cinéma (...) prend en charge l'ancienne part d'ombre, celle du hors-champ, du non-visible, de l'image lacunaire, imparfaite, fragile et, en un mot, « pas toute » » (Comolli, 2009, p. 117).

D'autre part, cette invention de visibilité, cette création de potentiel propre au cinéma n'est peut-être possible qu'en passant par le ré-enchaînement anachronique d'une déformation plastique, narrative et audiovisuelle à une

---

<sup>13</sup> ADORNO, Theodor W. *Théorie esthétique*, Klincksieck, 1974, p. 299-303; ADORNO, Theodor W. et HORKHEIMER, Max. *La dialectique de la raison*, Gallimard, 1974, p.129-130 ; mais surtout, et plus près de nous, COMOLLI, Jean-Louis. *Cinéma contre spectacle*, Verdier, 2009, p. 11 et p. 73.

autre, par lequel le visible et le sonore participent d'une mutation du regard et de l'écoute, mais également du « sujet » qui fait l'épreuve de ce regard et cette écoute. Peut-être que cette évaluation doit également en passer par une exigence éthique, non comme ascèse cinéphilique, mais plus simplement comme « notre tâche »; exigence qui passe nécessairement par un profond travail de soi sur *Soi* – ce qui vaudra pour tout créateur, qu'il soit cinéaste, critique, enseignant et/ou théoricien. Il ne faut pas l'entendre comme une sorte de polissage de l'ego, mais un réel « accroissement de soi [ou de sa volonté de puissance] qui passe par l'extension du champ de ses possibles » : force de caractère, force d'âme et style de vie, tressés à l'œuvre et grâce à elle (Paul Audi, 2010, p. 19-20). Voilà que pointerà, en vérité, une bien étrange chaîne de minoration de l'image cinématographique, qui nous forcera à tendre vers *le moindre et le mode mineur*, c'est-à-dire vers une sobriété et une simplicité des moyens de résistance qui trancheront avec l'exubérance notoire et, d'un certain point de vue contradictoire, des cinéastes de notre corpus.

Pour vérifier cette hypothèse et pour saisir cette invention inhérente au cinéma – sa résistance brute et sa violence politique d'affection – nous aurons donc à en passer par une généalogie de certaines alliances théoriques et pratiques parmi les plus importantes : trois œuvres ou, pour être plus précis, trois machines autopoïétiques formant constellations avec, à chacune, la possibilité de saisir au moins un pan du problème, de saisir en quoi chacune aurait la capacité de ne pas laminer les différences qui animent cette résistance, mais d'*endurer* plutôt ses métamorphoses, ses variations et ses figures.

C'est Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein qui nous permettra d'aborder, comme en plan moyen, la possibilité de résistances spécifiquement méthodologiques : vérifier comment le travail au cinéma (et du cinéma lui-même) – sur plusieurs fronts et multiples dimensions – permet d'appréhender, par la réciproque, une nécessité tant théorique que pratique de résister. Non pas un « discours de la méthode », comme s'il ne s'agissait que d'avoir une

méthode adéquate pour bien travailler et bien penser sa démarche (Deleuze, 1962, p. 118), mais des *pratiques méthodologiques diverses et différentes, effectives et efficaces* qui rendent possible une pédagogie de la résistance transformative. Ensuite, en plan plus rapproché mais tout « suturé » de hors-champ(s) dont il questionne précisément le statut, Hans-Jürgen Syberberg nous permettra de mettre en jeu la question plastique des résistances au cinéma, c'est-à-dire au plus près de la matière même avec laquelle se fabrique ce *complexe audiovisuel de masse*. Ces résistances ouvriront le champ cinématographique à d'autres champs, mais surtout à d'autres hors-champs de diverse nature, interrogeant du coup notre propre position subjective spectatrice, à la fois spatiale et temporelle : dans la salle de cinéma, dans la grande histoire, et dans la Cité. Enfin, c'est avec Orson Welles que nous pourrons prendre du recul – travelling arrière vers un plan d'ensemble – et modifier quelque peu notre perspective sur les résistances cinématographiques. En traçant un parcours bien à lui, forcément condensé, nous aurons la possibilité de répéter certains traits de résistances repérés plus tôt, avec le travail respectif d'Eisenstein et de Syberberg, pour mieux les rejouer et mieux comprendre, autant que faire se peut, ce que ces possibilités créées au cinéma impliquent « au dehors » de lui. Qu'est-ce qui permet, au cinéma, la création de résistances profondément singulières qui seront, ici, nommées *esth/éthico-politiques* ? Qu'ont-elles à voir avec le cinéma ? Et comment peuvent-elles concerner, déplacer, voire transformer (par petites touches et micro-révolutions) le réel et notre subjectivité ?

Ces trois œuvres, ces trois constellations « d'étoiles » et « d'idées », selon le mot de Godard et Miéville placé en exergue, participent toutes d'un même constat : les résistances cinématographiques débordent toujours le cinéma – pour résonner dans le dessin, l'enseignement, le télévisuel, le théâtre, l'installation muséale, le web, etc. – et, se faisant, s'actualisent à la fois théoriquement et pratiquement. Pour mieux résister, *pour augmenter en forces et en puissance d'impact affectuelle*, peut-être faut-il justement cet incessant,

mais discontinu, aller-retour entre plusieurs pratiques artistiques, ainsi qu'entre ces pratiques et les théories qu'elles permettent de fonder ou qui s'y sont rattachées en cours de travail, rarement *a posteriori*. Lorsque le film *Hitler* est présenté au public, Syberberg publie successivement le texte intégral du film, une introduction en guise d'essai, ses notes de travail sous forme de journal, ainsi qu'une réflexion polémique sur la situation de l'art en Allemagne dans les années soixante-dix<sup>14</sup>. Eisenstein n'aura pas procédé autrement, un demi-siècle plus tôt, lors de la présentation de ses films *Le cuirassé Potemkine* et *Octobre*.<sup>15</sup> Si nous ne croyons plus possible d'affirmer, un peu à l'encontre de Godard, que « seul le cinéma », c'est qu'il faudra toujours saisir les images dans une chaîne ou une constellation (cf. Ishaghpour et Godard, 2000, p. 9-10) : un ensemble structurellement inachevable, aux contours forcément ouverts et mouvants, qui allient des forces théoriques à des formes pratiques. Ce n'est pas que la pratique *dépende* d'ancrage théorique, mais peut-être que la pratique du cinéma, afin d'accroître son efficacité en résistance, nécessite un relai par d'autres actes complémentaires, mais de nature différente. Pour faire image, nous pourrions qualifier les résistances cinématographiques de théoriques et de pratiques, disons du côté abscisse, et de l'autre, côté ordonnée, elles sont méthodologiques, plastiques et esth/éthico-politiques.

Ce seront moins les auteurs Eisenstein, Syberberg et Welles qui seront convoqués, que des *constellations de subjectivation portant leur nom propre*. Chacun de ces cinéastes, de ces artisans, formera en quelque sorte le noyau d'une trame ou d'une individuation qui débordera le champ exclusivement cinématographique, tout comme il impliquera des éléments extérieurs à ce qui est considéré comme leur œuvre personnelle.

---

<sup>14</sup> Dans l'ordre : *Hitler, un film d'Allemagne*, Change, 1978 ; *L'art qui sauve de la misère allemande (Introduction à : « Hitler, un film d'Allemagne »)*, Change, 1978 ; *Parsifal. Notes sur un film*, Cahiers du Cinéma/Gallimard, 1982 ; *La société sans joie*, Bourgois, 1982.

<sup>15</sup> EISENSTEIN, S. M. *Au-delà des étoiles (Œuvres 1)*, UGE, 10/18, 1974, p. 29-50 ; *La non indifférente nature 1*. Paris : UGE, 1976, p. 17-24 et p. 47-100.

Eisenstein, Syberberg et Welles : ce sont trois noms propres connus ou archiconnus des histoires du cinéma, trois « projections nationales ». Le Russe, l'Allemand et l'Américain : trois Nomades qui impliquent bien davantage que leur propre personne (Deleuze et Guattari, 1991, p. 93). L'évidence *chef-d'œuvre* de ces cinéastes n'est qu'apparente. Il ne faut pas se laisser abuser par cette fausse triade et par l'impression qu'il s'agit d'un retour dans le passé du cinéma, telle une ballade distraite que l'on ferait au musée. À la lecture de leurs travaux respectifs – entretiens et écrits de toutes sortes, films et préparatifs de toutes natures – persiste cette forte impression que plusieurs de leurs puissances de résistance demeurent mésestimées ou sous-estimées. C'est le caractère « nouveau » de chacune d'elle qui nous intéresse ici, ce qui résiste à l'usure du temps et aux interprétations, d'abord parce que « le renouvellement des conditions historiques émet des signes inédits » (Zourabichvili, 1994, p. 66). Le choix de ces cinéastes s'imposent parce que – sans être les seuls, loin s'en faut – ils ont rencontré un problème pressant, essentiel, incarné dans des rapports de forces les impliquant, eux, et qui concernent tant la vie que le cinéma *en général*. Ils ont été forcés de travailler, de penser et de penser l'image autrement ; ils ont été contraints de (se) penser eux-mêmes autrement par l'image. Si bien que leurs œuvres problématissent ou rendent problématiques certaines idées et certaines pratiques du cinéma. Ce qui nous intéresse alors, c'est moins l'évidence de ces auteurs monstrueux du cinéma, que la violence et l'intensité de ces trois secousses *esth/éthico-politiques*, de ces trois événements cinématographiques, de ces subjectivations fulgurantes. Quels sont les « signes inédits » produits par leur travail ? Qu'est ce qui, dans leurs œuvres et par leur travail (à la caméra, à la table de montage, à la table à dessin, à la table d'écriture), fut générateur de nouveau, bien au-delà des « nouveautés » de l'époque, des goûts du jour et des convenances ?<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> AUMONT, Jacques. *L'esthétique au présent*. 1998. Sur les différences entre nouveauté et nouveau, p. 147-148.

Les premier et dernier font indéniablement partie des canons du septième art, perçus comme des formalistes ou des plasticiens hors pairs, parmi les plus importants du siècle dernier. Le deuxième nom noyauté par contre une étrange chaîne : son apport au cinéma, surtout de ce côté-ci de l'Atlantique, semble moins aller de soi. On le prend pour un polémiste, sinon un fou, qui a osé se mesurer à l'Allemagne tout entière et qui a intenté ni plus ni moins un procès cinématographique à Hitler. Mais, d'un point de vue strictement politique, les choix d'Eisenstein et de Syberberg semblent plus faciles à comprendre : leurs prises de position politiques s'inscrivent dans leur désir même de réaliser des films. Et Orson Welles, alors ? Le « génie », le « cinéaste maudit », un cinéaste politique ? Il eut été de bon ton, pour aborder les résistances cinématographiques, de se pencher sur des œuvres davantage discrètes et que l'on croit « mineures », *underground* ou en tout cas plus radicales. De quelque angle que nous prenions cette chaîne, il est évident qu'elle pose problème : on la trouvera soit trop évidente ou cousue de fils blancs, soit d'une monstruosité racoleuse. Or notre démarche se veut plus naïve. Des évidences, disait Foucault, il est possible de dégager un problème spécifique et – qui sait – une originalité. Le travail de ces cinéastes n'est peut-être pas si classique ou « majeur » qu'on le prétend ; peut-être est-il composé de puissances et d'un devenir-autre bien plus actuels qu'il n'y paraît. Un travail jamais de sape, mais toujours de déformation et de défiguration ; un cinéma composé aussi de ses propres marges, de ses *membra disjecta*.

Pourtant, ces évidences cachent mal une monstruosité artistique qui leur serait propre, une monstruosité qui rend sensibles deux autres particularités qui leur sont communes : 1) leur travail ne cesse de déborder les films de cinéma, il est fait de mille médiums et d'autant de matériaux différents, qui ne donnent pas moins à l'ensemble une cohérence qui leur serait propre ; 2) il semble que *le ratage* soit pratiquement nécessaire à tous trois pour parvenir à faire œuvre<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Lorsque Welles affirme rechercher un « point d'inconfort maximal », Ishaghpour, 2001, tome 1, p. 40-41 ; et Syberberg, *Parsifal*, 1982(2), p. 34 : « notre projet devait échouer... ».



Est-ce une condition nécessaire à l'accroissement, au renforcement de leurs capacités de résistance ? Est-ce que cela fait partie, consciemment ou inconsciemment, de leurs stratégies créatrices ? Tous les cinéastes ici abordés ont été poussés non seulement à créer avec d'autres arts que le cinéma (théâtre, peinture, dessins, photographie, installations vidéo : montages en tous genres), mais aussi à concevoir en quelque sorte la théorie de leur art, *la théorie de leurs propres résistances*, mais pas du tout de la même manière. Si Eisenstein s'est distingué pour avoir multiplié les essais théoriques sur différents aspects du cinéma, Syberberg aura pour sa part procéder à l'aide de journaux, de manifestes et même d'aphorismes, alors qu'il n'intéressait pas Welles de s'engager dans ces voies. Celui-ci procéda surtout par différents modes de fiction, par des œuvres tôt écrites (des romans et une pièce de théâtre qui lui sont attribués<sup>18</sup>), mais pour exprimer essentiellement ses « vues politiques ». Les quelques éditoriaux qu'il a rédigés et ses interventions publiques étaient davantage ponctuels ; des moyens supplémentaires pour entrer en dialogue dans les débats publics ayant cours, mais rien pour « théoriser » quelque démarche artistique que ce soit. Ses entretiens par contre, assez nombreux, lui permirent d'élaborer certains grands axes de pensée, dans son approche de l'art en général et du cinéma en particulier, et c'est véritablement là – outre les œuvres elles-mêmes – qu'une « théorie wellésienne » prendra forme. En ce sens, ils sont tous trois modernistes : ils passent par la théorie pour refondre ou refonder certaines conditions de l'art. Mais en un autre sens, ils ne le sont pas tout à fait : il ne s'agit pas pour eux de redéfinir comme une « essence » du cinéma, mais de l'ouvrir en quelque sorte à son devenir. Pour penser leur métier, pour mettre en pratique leurs idées, il a semblé que ces trois cinéastes ont eu besoin tant de l'image que du texte, tant de la théorie que de la pratique, qu'ils l'aient fait consciemment ou non.

---

<sup>18</sup> Il semble que ces œuvres, traduites en français, sont parfois le fruit du travail généreux de quelqu'un d'autre, par exemple Maurice Bessy (ex. le « roman » *Monsieur Arkadin*, 1955).

Nous voudrions considérer cette chaîne comme l'une des chaînes possibles, *pour nous la première*, à laquelle d'autres encore pourraient très bien se greffer, pourraient ré-enchaîner (Godard, Marker et Johan van der Keuken, mais aussi Roy Andersson, Claire Denis ou Gus Van Sant, pour ne nommer que ceux-là). C'est d'abord le cinéma que la présente étude a pris comme sujet. Nous en sommes donc restés à la lisière des récents bouleversements technologiques qui appelleront peut-être le cinéma à devenir autre chose. En cela, nous sommes sans doute en partie anachroniques. Mais nous tenterons de voir plus loin en quel sens précisément et pour quelles raisons. Nous ne cesserons pourtant de parler, de pointer, d'en appeler – tout au long de cette thèse – d'un art cinématographique qui vient et qui est encore à venir. Les luttes et les temporalités qui nous inspirent sont passées, mais sans être dépassées, sans être complètement révolues. Elles ne sont passées qu'en apparence ou partiellement; en quoi nous estimons que *la méthode généalogique* sera, le moment venu, tout indiquée. Rien de plus vivant, de plus vibrant que ces résistances méthodologiques, plastiques, esth/éthico-politiques. D'un simple point de vue stratégique, envisageons donc cette thèse comme nos *prolégomènes à toutes résistances cinématographiques futures*.

Si nous avons choisi de travailler à partir de ces trois œuvres et des constellations dans lesquelles elles s'inscrivent, c'est parce qu'il s'agit de formidables machines de cinéma et de subjectivité inter-reliées, parce qu'il s'agit de trois machines autopoïétiques. Le terme vient de la biologie et du monde Vivant, tel qu'analysé par Francisco J. Varela, mais son concept a été récupéré, légèrement modifié, par Félix Guattari. Pour renouveler les conditions de possibilité et de résistance d'une telle « machine de guerre », le cinéma, (dont les armes ou les munitions seraient les affects), il faut également de nouveaux « foyers » de résistance, ce qu'ont représenté et représenteront de différentes façons nos trois machines autopoïétiques.

« Un système autopoïétique est organisé comme un réseau de processus de production de composants qui (a) régénèrent continuellement par leurs transformations et leurs interactions le

réseau qui les a produits, et qui (b) constituent le système en tant qu'unité concrète dans l'espace où il existe, en spécifiant le domaine topologique où il se réalise comme réseau. Il s'ensuit qu'une machine autopoïétique engendre et spécifie continuellement sa propre organisation. Elle accomplit ce processus incessant de remplacement de ces composants, parce qu'elle est continuellement soumise à des perturbations externes, et constamment forcée de compenser ces perturbations » (Varela, 1989, p. 45).

Il ne saurait y avoir de définition plus ajustée à la façon qu'ont eu à composer pour travailler, à *leur corps défendant*, nos trois cinéastes, pour « produire leurs composants », quitte à bousculer le réseau et son *topos*, quitte à provoquer de grandes « perturbations ». Guattari fait mention à quelques reprises de cette nécessité qu'a le Vivant, pris dans quelques structures qu'il soit, de composer de ces nouveaux « foyers », de ces nouvelles « interfaces machiniques » qui débordent largement la simple référence aux machines technologiques (Guattari, 1992-2005, p. 51-52). Il en va de notre avenir, selon lui : nos trois écologies (de l'environnement, des rapports sociaux, de la subjectivité humaine) doivent en passer par ces nouvelles dimensions machiniques de subjectivation, « sièges » de proto-subjectivité ajustés aux nouvelles données de notre réalité, d'abord parce que la question du sujet ne va pas de soi :

« Nous ne sommes pas face à une subjectivité donnée comme un en-soi, mais face à des processus de prise d'autonomie, ou d'autopoïèse (dans un sens quelque peu détourné de celui que Varela donne à ce terme » (Guattari, 1992-2005, p. 19-20, mais aussi Guattari, 1989, p. 43-44, p. 59-60).

C'est sans doute l'idée bien ronde d'*unité* recherchée par l'autopoïèse chez Varela qui dérangeait Guattari, ou encore, plus loin dans son livre, lorsque celui-là parle d'une tension des machines vers la constitution d'*invariants*. Guattari n'explique pas précisément comment il envisage ce concept de machines autopoïétiques, ni ce qu'il rejette de la définition proposée par Varela. Mais quoi qu'il en soit, ce que mettent visiblement en jeu de telles machineries, ce sont les rapports de forces bruts qui composent toute relation de résistance, que celles-ci proviennent du monde du vivant ou, plus généralement, de tout

tissu social, et comment elles concernent en premier lieu tout processus de subjectivation (Varela, 1989, p. 84 sq.).

« De nouvelles revendications éthiques, esthétiques et politiques essayent, en dépassant le tout ou rien de la soumission ou de la révolte, d'inventer de nouvelles formes de subjectivité résolument modernes, de nouveaux rapports aux normes qui ne soient plus réactionnels à la logique du pouvoir » (Laplantine, 2007, p. 48). De ce triple point de vue – esthétique, éthique et politique – la question de la résistance s'avère donc cruciale. Comment exactement ? Les philosophes Gilles Deleuze et Félix Guattari nous l'annonçaient sans tristesse : c'est que « nous manquons de résistance au présent » (1991, p. 104-106). Cela peut s'entendre au moins de deux façons. Tout d'abord, si « créer, c'est résister », manquer de résistance au présent traduit un manque ou une déficience de forces créatrices dans l'ici et le maintenant de « ce monde-ci ». Il nous manque « de la croyance en ce monde-ci », le temps présent souffre alors d'un possible trop faible, trop friable ou trop fermé (cf. Deleuze, 1985, p. 221-225).

Ensuite, manquer de résistance au présent peut vouloir dire que des moyens nous manquent de résister au présent *comme tel*. Si l'on définit le présent comme un point saillant sur une ligne temporelle continue, Deleuze et Guattari nous disent que cette pointe du présent est déjà *ce qui n'est plus*. Et c'est pour cette raison que le concept foucauldien d'Actuel les intéresse : il est à distinguer, voire à opposer au présent, parce qu'il n'est pas *ce qui passe et n'est déjà plus*, mais bien *ce que nous devenons maintenant, ce que nous sommes en train de devenir incessamment* : le « maintenant de notre devenir », au lieu du maintenant déjà passé de ce que nous sommes. Résister ainsi au présent voudrait dire ne pas se cantonner aux formes préconçues de l'Être et du temps toujours déjà passé, mais s'inscrire dans l'actualité d'un devenir intempestif qui atteste des forces brutes, hétérogènes et sauvages de la vie, mais toujours

branchées sur des possibilités virtuelles. Et le cinéma est-il précisément apte à générer ou à capter, puis à transformer de telles forces ?

Voilà peut-être le mouvement souterrain de cette thèse, son chiffre caché : préciser le mieux possible un tracé, même en pointillé, de quelques pistes d'un devenir-autre du cinéma, au-delà ou en-deçà de formes qui, elles, se voulaient planifiées, revendiquées, engagées, représentées (celles du cinéma, qu'il soit politique, historique ou expérimental : en un mot, *catégorique*). « Car, il n'y a pas d'autre problème esthétique que celui de l'insertion de l'art dans la vie quotidienne » (Deleuze, 1968, p. 375).

La grande originalité dans la conception philosophique de la résistance chez Michel Foucault (ce sera également le cas chez Deleuze), réside dans la position qu'elle tient vis-à-vis du pouvoir, au sein des différents rapports de forces : *la résistance est effectivement première* (Deleuze, 1986, p. 95-96).

« S'il n'y avait pas de résistance, il n'y aurait pas de rapport de pouvoir. Parce que tout serait simplement une question d'obéissance. Dès l'instant où l'individu est en situation de ne pas faire ce qu'il veut, il doit utiliser des rapports de pouvoir. La résistance vient donc en premier, et elle reste supérieure à toutes les forces du processus ; elle oblige sous son effet, les rapports de pouvoir à changer » (Foucault, 2001(2), no 358, p. 1559-1560).

Si *résister* est une loi de l'être et que « l'être est donné », il s'ensuit nécessairement que « la résistance à l'être est simultanément donnée » (Proust, 1997, p. 150, n.64). Nous verrons plus loin comment cela est possible. Pour l'instant, s'il en est bien ainsi, avant que d'aborder brièvement la question du pouvoir au cinéma, voyons d'abord ce qu'il faut entendre par ce concept de résistance.

### a) Irrésistibilité de la résistance

Il existe une théorie de la résistance en philosophie et celle-ci prend deux tangentes principales, qui agissent ensemble comme relais conceptuel entre deux penseurs. D'abord, Michel Foucault a réalisé une cartographie du pouvoir moléculaire où le concept de pouvoir prenait une toute nouvelle mesure par rapport aux différents marxismes de l'époque. Pour en venir à la conclusion que « la résistance est première », il doit en passer par *ce que le pouvoir est et n'est pas*. Le pouvoir n'est plus du tout envisagé à partir de ses formes, il n'est plus rabattu sur des entités bien définies ou des symboles, avec leur nom propre. Le pouvoir est plutôt remonté du côté de ses conditions de possibilité, ou encore suivi du point de vue de ses effets. En tout cas, pour Foucault, il n'y a rien de productif à considérer le pouvoir comme « une essence ou une structure institutionnelle ». Il est davantage stratégie opératoire et rapport de forces. « Il est relation plutôt que réduction idéologique ou violente. Il s'insinue entre la loi et ses illégalismes, il est à la fois ordre et discipline, brassant la notion de légalité » (Deleuze, 1986, p. 34-38). Devant ces micro-pouvoirs capillaires, constitutifs d'un biopouvoir en voie de se généraliser, Foucault établira certains traits élémentaires d'une stratégie de résistance tout aussi têtue et inventive. « Les relations de pouvoir sont mobiles, dit-il, réversibles et instables » ; elles sont « toujours présentes », mais elles peuvent à tout moment se modifier. Il n'y a de relations de pouvoir que parce qu'il y a possibilité de résistance, aussi basse ou aussi molle soit-elle.

« Cela veut dire que dans les relations de pouvoir, il y a forcément possibilité de résistance, car s'il n'y avait pas possibilité de résistance – de résistance violente, de fuite, de ruse, de stratégie qui renversent la situation –, il n'y aurait pas du tout de relations de pouvoir ». Et s'il y a des relations de pouvoir partout, « à travers tout champ social, c'est parce qu'il y a de la liberté partout » (Foucault, 2001(2), n° 356, p. 1539).

Nous aurons l'occasion d'y revenir, dans la dernière constellation, sur cette question de la liberté. Il faudra alors savoir de quelle liberté l'on parle au juste,

concernant le cinéma par exemple : est-ce de la liberté qu'on nous laisse prendre, pour zapper avec agilité d'une image à l'autre, pour « choisir » ce qu'on veut bien « consommer » comme cinéma, cette liberté de « petit-maître » à qui « on-ne-la-fait-pas », « jouissant des miettes du pouvoir que lui laissent les maîtres, les vrais » ? Ou cette liberté des décideurs, réservée au plus petit nombre, ceux qui modulent nos horizons d'attente et de petites jouissances, ceux qui « ne zappent pas sur les figures mais sur les êtres », « le contrôle des représentations » étant « la clé de l'exercice du pouvoir » (Comolli, 2009, p. 119) ? Est-ce pour cela que Welles ne prétendra pas, à la fin de sa vie, avoir été vraiment libre ?

Foucault aura néanmoins été le premier philosophe à généraliser, « en la déplaçant, la loi physique de la résistance »<sup>19</sup>. Son champ d'action, d'abord, est local et pas forcément ou pas exclusivement négatif.

« Car, si le pouvoir n'avait pour fonction que de réprimer, s'il ne travaillait que sur le mode de la censure, de l'exclusion, du barrage, du refoulement, à la manière d'un gros surmoi, s'il ne s'exerçait que d'une façon négative, il serait très fragile. S'il est fort, c'est qu'il produit *des effets positifs* au niveau du désir... et aussi au niveau du savoir » (Foucault, 2001(1), no 157, p. 1625; nous soulignons).

Ne considérer la résistance qu'en termes de négation entre une force et une autre (façon réactive) ou de neutralisation du rapport de forces (équilibre seulement théorique, mais façon passive tout de même), c'est n'en retenir que les « formes minimales ». Alors que pour résister *activement*, de nouveaux processus devront être créés et recréés : les forces nouvellement surgies devront peut-être mimer d'abord les forces déjà-là, s'adapter un temps, puis elles pourront les renverser ou bifurquer, fuir ou ruser, etc. Généralement, et ce sera d'autant plus vrai pour chacun de nos trois cinéastes, « une nouvelle force ne peut apparaître et s'approprier un objet qu'en prenant, à ses débuts, le masque

<sup>19</sup> PROUST, Françoise. *De la résistance*, Cerf, 1997, p. 9. Le texte de Foucault dans lequel se résume de manière claire et concise certains traits théoriques de la résistance : in *Dits et écrits II*, n° 306, « Le sujet et le pouvoir », Coll. « Quarto », Gallimard, 2001(2), p. 1041-1062.

des forces précédentes qui l'occupaient déjà... La vie, à ses débuts, doit mimer la matière pour être seulement possible » (Deleuze, 1962, p. 5). En ce sens, nul besoin d'un élément négatif qui pousserait la force à en nier une autre. Pour accroître leur efficacité, les nouvelles forces auront à déplacer ou même à déjouer les anciennes, elles auront à s'affirmer autrement pour créer enfin de nouveaux rapports, allant par exemple jusqu'au renversement, à la révolution complète, mais pas nécessairement. « Dans son rapport avec l'autre, la force qui se fait obéir ne nie pas l'autre ou ce qu'elle n'est pas, elle affirme sa propre différence et jouit de cette différence ». (Deleuze, 1962, p. 9 et p. 224). C'est ainsi qu'on la dit active, en comparaison à d'autres, « comme le devenir-réactif, négateur et nihiliste » de certaines forces, tantôt sous une forme passive (neutralité, statut quo), tantôt sous une forme franchement réactive (pure négativité, désir de mort). Résister de manière active, ce sera affirmer, ce sera créer : c'est-à-dire transformer les conditions d'une situation devenue intolérable ; se nourrir de ces quasi-impossibilités qui pointent, même lorsque le présent paraît entièrement étouffé, obscurci ; inventer de nouvelles tactiques de déviation, de contournement, de bifurcation, de renversement ou de fuite des forces ; c'est-à-dire tout simplement être stratégique. Si bien que, à l'instar du documentariste Pierre Perrault, le résistant ne pourra se dire franchement ou totalement « contre » quelque chose ou quelque événement, il se dira « plus outre »<sup>20</sup>.

*De la résistance*, publié en 1997, est moins « positiviste » qu'analytique, c'est-à-dire que sa théorie tente d'articuler « le transcendantal de toute résistance quelle qu'elle soit » : en philosophie, en biologie, en droit, en science politique, etc. Comme chez Foucault et Deleuze, cela concerne le rapport d'affection qu'une force entretient envers une autre, que celle-ci l'accompagne ou la déjoue, qu'elle la double ou la contrecarre. « La résistance est le nom de cet agencement à la fois compact et fissuré, de ce dispositif stratégique où les

---

<sup>20</sup> Et BROSSAT, Alain. *La résistance infinie*. Lignes et Manifestes, 2006, p.50.



puissances jouent obscurément et librement à la fois *avec et contre* d'autres puissances » (1997, p. 9, nous soulignons). Il y a un involontarisme et une irrésistibilité de la résistance qui répondent au pouvoir d'attraction, lui-même irrésistible, du cliché. Comme le dit le cinéaste Marcel Hanoun, « filmer s'oppose à une infinité d'obstacles, de résistances, de barrages que l'écriture de la caméra se doit de franchir » (Hanoun, 2001, p. 103). Une dynamique s'engage à chaque moment dans l'œuvre et par elle, une dynamique qui est également temporelle. Pour ainsi filmer, il y faut souvent de la patience, de l'attente, il y faut du temps : toute une chrono-stratégie qui est aussi, paradoxalement, intempestive.

C'est que la résistance insiste et persiste à la fois dans le temps et par lui. Du simple point de vue esthétique, nous pouvons dire que les œuvres d'art – mais en fait, c'est vrai de tout corps – résistent du mieux qu'elles peuvent à l'usure du temps et, à l'inverse, que le temps est lui-même une terrible toile de résistance contre la matérialité des choses et leur volonté propre de perdurer. La résistance au temps et la résistance du temps impliquent déjà plusieurs idées différentes : par exemple, que le temps en soi est résistance entre du temps passé et du futur sur l'extrême pointe du présent ; qu'il résiste et se dérobe sans cesse à notre mémoire et à ce qui est susceptible d'advenir ; qu'il pousse *contre* les corps et les œuvres, etc. Autant dire que le temps résiste à la possibilité pour le corps à l'œuvre de se croire éternel, qu'il se pose contre sa persévérance dans l'être, tout comme le corps de l'œuvre persiste et résiste du mieux qu'il peut contre l'usure du temps sur les matières et sur les mémoires. Le temps attaque et corrode tant les matériaux de l'œuvre d'art<sup>21</sup>, que nos capacités à nous

---

<sup>21</sup> MICHELIS, P.A. *Études esthétiques*. Paris : Klincksieck, 1967, 227 pages ; surtout le chapitre intitulé : « résistance esthétique », p. 67-71. Cela engage souvent la question de la préservation de l'œuvre, même lorsqu'elle se voit restaurée : « la conservation, la restauration et l'anastylose doivent préserver la résistance esthétique de l'œuvre, et non, comme il arrive souvent, s'appuyer sur elle pour la modifier », p. 70. Cela est vrai autant en ce qui concerne les œuvres picturales, comme c'est le cas ici, que les œuvres cinématographiques. Le cas du film *Touch of evil* (1958) d'Orson Welles nous offre en ce sens un exemple de choix. Le film est « remonté » en 1992 par Walter Murch à partir d'un mémo interminable (58 feuillets!) rédigé à distance par Welles, parce que les producteurs se permettent de refaire son film en son absence,

souvenirs, à nous rappeler ce qui constituait l'œuvre, ce qu'elle pouvait désigner, ce qu'elle nous faisait sentir et penser. « L'acte de résistance a deux faces. Il est humain et c'est aussi l'acte de l'art. Seul l'acte de résistance résiste à la mort, soit sous la forme d'une œuvre d'art soit sous la forme d'une lutte des hommes » (Deleuze, 2003, p. 301).

Mais le temps de la résistance, qui s'incarnerait au cinéma, est encore plus varié et plus complexe encore, ce que nous révélerons les cadrages et les labyrinthes temporels chez Welles. Chez Eisenstein et chez Syberberg, cela se manifestera par d'autres moyens – par différentes méthodes et approches du travail cinématographique, par une ouverture particulière du hors-champ sur l'histoire et le politique – des moyens non moins concrets. Si « toute force, *en même temps qu'elle est affectée par une autre force*, suscite une résistance qui contrecarre, à défaut d'arrêter, l'action de la première », c'est dire que la résistance met en scène des forces qui, *en même temps*, se doublent les unes les autres ou s'enveloppent mutuellement, se contrent, se déséquilibrent et se dérèglent, dans un brassage du temps qui l'arrache à un ordre chronologique (1997, p. 9 et p. 33, nous soulignons). Ce sera vrai concernant la façon de composer certains plans d'un film : c'est cette résistance du temps qui est mise de l'avant dans l'analyse deleuzienne de *Citizen Kane*, les « nappes de passé » cohabitant toutes dans un même plan et, en cela, les temporalités de Kane résistant les unes aux autres, du fait de leur coexistence dans le cadre et grâce à une profondeur de champ quasi infinie (Deleuze, 1985, p. 138-141). Mais ce sera également vrai de la démarche même du généalogiste, celle dans laquelle nous voudrions nous engager et celle que nous croyons déceler chez ces cinéastes. Il s'agit d'une méthode fondamentalement transhistorique, dans cette façon qu'auront Eisenstein et Syberberg d'appréhender, puis d'articuler

---

de crainte que les innovations stylistiques exigées par Welles ne fassent échouer le film au *box office*. Le mémo en question est d'une extrême précision, touchant la question sonore, musicale, rythmique et narrative. Il affirme avec tact et fermeté ce qui manque de momentum et de clarté à l'intrigue, mais aussi de cohésion esthétique. Il le répétera à quelques reprises : c'est « plus fort que lui », une nécessité qui découle du film.

ensemble des matériaux de différentes époques (hiéroglyphes japonais, éléments architecturaux du XVIII<sup>e</sup> siècle et révolution soviétique en train de s'écrire au présent, d'un côté ; prussianisme ancien, montée et chute du III<sup>e</sup> Reich et vacuité culturelle allemande des années soixante-dix, de l'autre).

Selon Françoise Proust, le principe générateur de résistance est forcément *intempestif*, c'est-à-dire que la résistance s'effectue nécessairement dans un rapport plutôt étrange entre le temps présent des résistances en acte et le temps passé des résistances supposément révolues. Cette attitude intempestive est dépliée en huit maximes que comportait, de façon plus générale, le geste de Nietzsche à l'égard de l'Histoire<sup>22</sup>. L'une d'entre elles nous intéresse tout particulièrement : en fait, elle pourrait nous servir de point de départ pour notre propre travail de recherche, en cela qu'elle rend productive la posture anhistorique du généalogiste et qu'elle facilite son travail, davantage anachronique (Proust, 1997, p. 91). Voici ce que nous apprend cette maxime :

si « être de son temps, c'est tuer le temps et dépérir avec lui », alors l'attitude intempestive du résistant joue vraisemblablement sur une autre table du présent. C'est un présent *décisif*, en ce sens où, en lui et par lui, on y décide du comment et du pourquoi l'on vit ainsi au présent, mais aussi « de la manière de rendre la vie présente vivable et de résister à l'invivable. On y décide en prenant des risques extrêmes, c'est-à-dire, en même temps, en se saisissant des rares chances offertes par le présent » (1997, p. 105).

Répondre à la question « comment vivre aujourd'hui ? » impliquera de savoir et de comprendre comment supporter le temps présent, c'est-à-dire à la fois « de faire avec » et « de soutenir sa composition ». Cela impliquerait, semble-t-il, de laisser le passé comme déjà passé, de considérer le présent comme « vide et indéterminé », et l'avenir comme relativement ouvert. Or ce

---

<sup>22</sup> Cf. *Seconde considération inactuelle. De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie*. Tome II\*, in Œuvres philosophiques complètes, Paris : Gallimard, 1990, p. 91-169.

n'est pas tout à fait ça, nous dit Françoise Proust. Le passé n'est jamais vraiment passé. « Il n'est pas né, il est mort-né, il n'a jamais délivré et tenu toutes ses promesses. Aussi bien attend-il sa délivrance de son avenir, de son « après lui », non pas sous la forme d'un[e statue<sup>23</sup>], d'une mémoire ou d'une commémoration qui rend les morts présents aux vivants, mais d'une reprise et d'une réactualisation de sa vérité et de ses espoirs » (1997, p.105). Ce serait donc ça le rôle du présent ou de notre tâche généalogique : réactualiser et fortifier les luttes inachevées du passé, avec ce que cela comporte de risques d'identification ou de virtualités simplement tues. Nous voudrions ainsi déployer le travail de ces cinéastes dans l'espoir de délivrer ne serait-ce qu'une seule de leurs nombreuses promesses avortées. « Le risque est à hauteur de la chance que soit rendue justice à l'esprit du passé, à ses espoirs défaits ou meurtris » (1997, p. 105).

Incarner et déployer un regard intempestif envers le temps présent comporte son lot de risques, dont celui de passer à côté de l'histoire, de manquer les rendez-vous avec lui, d'être à sa traîne. Et ces ratés peuvent emporter l'intempestif du côté d'un certain archaïsme, non dénué de cynisme envers ce qui se déroule simultanément au temps présent. Eisenstein, Syberberg, Welles : tous trois ne cesseront de passer des deux côtés de cette ligne, entre l'Ancien et le Nouveau, entre l'action créatrice et la réaction aux critiques, entre le primitif et le moderne, etc. Ce qui fera dire à plusieurs que ces trois cinéastes ont toujours gardé un pied au dix-neuvième siècle romantique et idéaliste, tandis que l'autre poursuivait son avancée dans la modernité. Bazin croyait, par exemple, que Welles était homme de la Renaissance, alors que lui se disait à cheval entre l'esprit chevaleresque du Moyen-âge et, *en même temps*, à la fine pointe de la contemporanéité (*Orson Welles*, 1986, p. 136).

---

<sup>23</sup> Cf. *Infra*, notre 3<sup>e</sup> constellation. Nous verrons la différence entre la statue et le monument, à partir de Deleuze et Guattari, et ce que cela implique dans la compréhension de la démarche wellésienne.

De la dynamique temporelle d'une résistance saisie de façon générale, telle que déployée chez Françoise Proust, nous retiendrons enfin ceci : « nulle invention, qu'elle soit théorique ou pratique, qu'elle soit de la pensée ou de l'action, ne se garde et ne se maintient telle quelle, aucune mémoire ne se transmet si elle n'est pas actualisée dans un nouveau combat, au cours d'une nouvelle invention » (1997, p. 114). Pour que la résistance s'active, elle doit donc nécessairement rebondir ailleurs et en d'autres temps, elle doit *sans cesse devenir* pour « faire événement ». Sinon, ses forces sont rapidement coupées de ce qu'elles peuvent et, dès lors, ne résistent plus du tout ou de façon inadéquate. Toutes les forces de résistance n'ont précisément de force et de puissance qu'en *mutant*, qu'en se ré-enchaînant les unes aux autres. C'est pourquoi nous devons penser notre travail comme une série de constellations : les œuvres d'Eisenstein, de Syberberg et de Welles, chevillées ensemble, marquant un coefficient de résistance plus grand que si elles étaient prises chacune isolément (tous trois auront d'ailleurs rendez-vous au centre de notre thèse, dans quelques plans du film de Syberberg). L'image des soldats fumants dans *Hitler*, à la fin de la première partie intitulée *Le Graal*, n'a de sens que par rapport aux ouvriers de *La Grève* ou du *Cuirassé Potemkine*, et au monologue de Koberwitz évoquant la déchéance artistique dans laquelle fut entraîné malgré lui Eisenstein. Ce qui nous projette, du coup, devant la propre déchéance du cinéaste allemand, celle qu'il sent déjà venir, mais qui n'est rien comparée à celle avec laquelle Welles devra composer tout sa vie. Si Syberberg se mesure, le temps d'un film, à la figure d'Hitler, Welles l'aura fait à un autre niveau encore : ce pourrait être la figure de l'Artiste moderne devant Hollywood, sinon les forces capitalistes elles-mêmes. En revanche, si la force d'une œuvre peut se mesurer en termes de degrés d'influence chez les autres, cinéastes et spectateurs, si l'un des pouvoirs de l'œuvre est de nous tracer certaines pistes de lecture et « d'orienter notre réflexion pour les engendrer » (Bill Krohn), alors Welles pourra servir de liant à cette thèse, sorte de caisse de résonances entre l'approche d'Eisenstein, celle de Syberberg et la sienne.

Mais d'un autre côté, celui qui traîne, celui qui est en retard sur l'histoire bénéficie d'un autre regard, d'un autre point de vue sur ce qui se passe. C'est un risque qui est aussi une chance. « Laissé de côté par son époque, on est attentif à ses marges et à ses bords, à ses « mauvais côtés » qui, à la fois, démasquent le « bon côté » et indiquent un autre rapport possible aux choses mêmes » (Proust, 1997, p. 115). C'est ainsi qu'il devient possible de poser un autre regard, non seulement critique, mais bien celui acharné du résistant, du *maverick* wellésien (*Orson Welles*, 1986, p. 88) : son mouvement n'est pas seulement à l'encontre du temps présent et de son époque, mais à rebours également de ce qu'il développe. C'est-à-dire qu'il s'agit de révolutionner son présent et ce qu'il contient, mais aussi de les prendre à revers. Saisir les ombres et les doublures contenues dans le présent, « retourner comme un gant les revers d'une époque, les lui montrer, et, dans ce geste, sauter à pieds joints ailleurs » : voilà la portée intempestive du généalogiste qui voit et qui espère en fonction d'un temps (meilleur) à venir (Proust, 1997, p.100-102).

L'esprit du concept de résistance que dégage Françoise Proust se résume en quatre points, en quatre traits simples et d'égale importance (1997, p. 10-14). Ces traits sont d'ordre général, mais ne peuvent être efficaces qu'une fois incarnés dans les situations les plus concrètes. Qu'ils servent, ici, de guide à notre étude.

1. La résistance est immanente à son objet : elle ne répond à aucune obligation, elle ne se fait jamais au nom de quelque cause que ce soit. Si le cinéma d'Eisenstein résiste, ce n'est pas *d'abord* parce qu'il offre au Parti la possibilité de rejoindre les masses. Le cinéma d'Eisenstein résistera d'autant plus qu'il questionnera les matériaux dont il dispose, et qu'il multipliera ses pratiques artistiques : par la critique, par la théorie, par l'enseignement du cinéma, etc. La résistance est un fait, elle est incluse dans l'être et ne se repose sur aucun devoir-être.

2. La résistance est « un mixte de réactivité et d'activité, de conservation et d'invention, de négation et d'affirmation. » Elle exige de la stratégie pour transformer sa réactivité en action productive et affirmée, pour inventer de nouvelles règles du jeu, ce qui requiert tout un art de l'emprunt et de la doublure. Le cinéma de Syberberg dit « non » au cinéma industriel et à ses dispositifs factices qui, eux, se disent vrais et véraux, mais c'est pour affirmer une capacité d'expérimentation du cinéma plus grande encore, en réduisant au maximum le réalisme des lieux, les ressorts d'une quelconque intrigue, et les déplacements de la caméra. Tout cela pour mieux se concentrer sur son sujet, à savoir Hitler, mais surtout « Hitler en nous ». En ce sens, il n'y a pas de bonnes ni de mauvaises résistances, justes ou injustes ; il y a des résistances actives et des résistances réactives. Il n'y a de résistances qu'*ajustées*.

3. La résistance est à la fois stratège et sauvage : elle répond à l'invivable, à l'intolérable de l'existence. Cet intolérable, ce peut être ce que Staline et l'État exigeaient d'Eisenstein, ou ce peut être cette « misère culturelle allemande » que Syberberg voit chez son peuple, dès le lendemain de la défaite de 1945. Cela veut dire que la résistance est une « expérience de subjectivation », une expérience de la liberté. Toujours ponctuelle et locale, précise et limitée, en elle pousse un dehors qui implique globalement d'autres luttes, passées et à venir, d'autres forces à l'œuvre ailleurs et en d'autres temps. Cette lutte ardue et tenace qui ne cesse de se ré-enchaîner, elle est affaire de passion et de cœur : c'est « le courage de la liberté » que n'aura cessé de défendre un Orson Welles, à chacun de ces films, qu'il soit produit par Hollywood (*Citizen Kane* ou *Touch of Evil*) ou par des intérêts étrangers (*The Trial* ou *Othello*).

4. Enfin, la nature de son combat est tout à fait particulier : la résistance ne vise pas la victoire, ni ne veut infliger de défaite à son adversaire. C'est avec l'adversité comme telle qu'elle débat. Elle désarme son ennemi à l'aide de ses propres armes, elle dérègle les règles du jeu que l'adversaire avait lui-même

imposées, le poussant ainsi à « déplacer et son espace et sa manière de jouer ». C'est ce dont chacun de ces trois cinéastes nous fera la démonstration.

### **b) Pouvoir au cinéma, pouvoir du cinéma**

Le critique français Serge Daney, qui se référait au travail du couple de cinéastes Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, affirmait qu'être loin du pouvoir, cela implique nécessairement une distance relative aux appareils, surtout ceux d'enregistrement et de médiation, la caméra cinématographique au premier chef (Daney, 1983, p. 72). C'est donc dire en un certain sens que non loin d'un appareil d'enregistrement cinématographique, même déguisé sous d'atours fictionnels des plus innocents, il y a toujours, à un degré ou à un autre, une ou plusieurs stratégies de pouvoir qui sous-tendent l'ensemble des actions et des traits expressifs que l'appareil implique. Et le pouvoir premier de la caméra au cinéma, c'est celui de « transfigurer le réel au niveau de la prise de vues » (Bazin, 1972, p. 110), ce que sous-entendait plus haut la question de sa position (« où poser la caméra ? »). Ce pouvoir est bien sûr relayé par la suite, du point de vue esthétique, par les différents effets propres au montage « matériel ou idéal ». Mais au-delà de ces pouvoirs esthétiques – de montage, de découpage, de mise-en-scène et de prise de vues –, nous voulons dire que le cinéma se pense et se fabrique dans un réseau de relations de pouvoir qui débordent la question artistique.

Nous le verrons en action à chacune des constellations, par des exemples très différents, mais on peut déjà dire ceci : que le cinéma est d'abord relations de pouvoir parce qu'il est lié à l'argent, que ce soit en contexte capitaliste exacerbé (Welles à Hollywood, quelques années seulement après la crise), que ce soit celui d'un cinéma subventionné par quelques chaînes télévisées publiques de différents pays d'Europe (Syberberg, parfois et partiellement) ou celui d'un cinéma d'État, socialiste ou non (Eisenstein ou l'ONF). Si le cinéma n'est pas qu'une industrie, parce qu'il engage tout de même beaucoup



d'effectifs (techniques et humains), il nécessite à ces époques tant de moyens qui, eux, n'en sont pas moins industriels. Outre ces pouvoirs économiques, il y a ceux disons plus politiques (l'expansionnisme hollywoodien, différentes stratégies idéologiques et propagandistes), mais surtout celui de la croyance. Le pouvoir du cinéma sur les psychés, sur les rêves, sur les espoirs et les désirs du plus grand nombre, relève très certainement de la croyance : celle qu'on exige du spectateur et celle qu'on lui vend.

Le cinéma, autant qu'il pourra générer de la résistance, des actes créateurs de résistance, il a été et sera toujours dépendant de certains pouvoirs, traversés par des relations de pouvoir et générateur d'effets de pouvoir. C'est ce que n'auront cessé de manifester Straub et Huillet, en jouant le jeu du cinéma dans sa nature la plus paradoxale : tenter d'investir les appareils de pouvoir par des discours de résistance, des discours *qui ont résisté historiquement*.

Et ce dont le vingtième siècle fût le théâtre, c'est que ces stratégies, que tantôt l'on subissait, tantôt l'on déployait, se voyaient rapidement relayées par d'autres tactiques, sur d'autres strates de l'activité humaine : économique, médicale, idéologique, bureaucratique, industrielle, etc. Tout un diagramme du pouvoir s'est tramé dans et à travers le tissu social, s'est immiscé dans les couches les plus intimes de l'existence humaine : voilà toute l'importance et la subtilité du diagnostic foucauldien.

« La résistance au pouvoir n'a pas à venir d'ailleurs pour être réelle », « elle n'est pas piégée parce qu'elle est la compatriote du pouvoir. Elle existe d'autant plus qu'elle est là où est le pouvoir ; elle est donc comme lui multiple et intégrable à des stratégies globales ». C'est dire aussi que « le pouvoir est « toujours déjà-là » ; qu'on n'est jamais « dehors », qu'il n'y a pas de « marges » pour la gambade de ceux qui sont en rupture » (Foucault, 2001(1), n° 218, p. 425).

Mais cela ne veut pas dire pour autant que nous sommes toujours piégés et dominés. Les marges font partie de la page, et la font même tenir, comme le veut cette idée maintenant devenue lieu commun.

La catégorie abstraite de « cinéma politique » s'avère un cas symptomatique intéressant. De ce point de vue, il existe un cinéma spécifique, codé comme un genre, qui plonge dans un large bassin de thèmes sociologiques et historiques et que l'on dit politiques. Sous cette catégorie se retrouvent des films qui se construisent à partir d'intentions bien précises. Ils veulent pointer un problème social et global (une injustice, un fait historique marquant, un conflit, etc.), et ils veulent le faire par l'entremise des moyens dont dispose le cinéma. C'est un cinéma qui affiche ses revendications, qui veut se rapprocher de son public, qui veut l'amener à réfléchir sur un thème, à se pencher sur ce qui ne va pas dans le monde, « au-delà du divertissement ». C'est un cinéma « engagé », jusqu'à être « enragé » parfois, avec tout un système de signification qui semble, selon les tenants de cette démarche, de plus en plus collées aux attentes, toujours plus curieuses et pointues, des spectateurs. C'est un cinéma *proactif* : le débat qu'il suscite importe plus que l'œuvre elle-même<sup>24</sup>. Si l'on suit cette logique, on ne sort pas du cercle vicieux de l'image qui entérine et renforce une vision et un pouvoir dogmatiques du moi et du monde, voulant d'une main abolir une situation ou une attitude dogmatique, mais en en créant, de l'autre, des plus insidieuses et des plus perverses encore. Par exemple, chez Costa-Gavras, on dénonce un pouvoir souvent politique (*Z* ou *Amen*), ses attitudes, ses manières de faire et son langage. On veut qu'une situation change avec l'aide du cinéma, mais sans questionner les moyens pour en arriver à élaborer une telle critique. Emprunte-t-on de nouveaux chemins pour signifier le changement possible ? Est-il souhaitable de vouloir changer le monde, tout en conservant ses tics et ses hoquets, ses manières de dire et de faire, ses codes et ses clichés ? On nous propose une révolution certes, mais du même, c'est-à-dire qu'on ne quitte pas le système qui fonctionne par répétitions vides ou mutilation de ce qui est vital, le nouveau. On ne fait que changer des

---

<sup>24</sup> Par exemple, *Cinéma engagé, cinéma enragé*, L'Harmattan, no 127-128, 2003, dès son texte introductif p.3-5 ; Jean Pivasset, *Essai sur la signification politique du cinéma*, Cujas, 1971. C'est dans cette dynamique que s'inscrit le travail de Guy Hennebelle. À titre d'exemple : *Les cinémas nationaux contre Hollywood*, 2004.

formes assimilées par d'autres formes assimilées. Les forces en jeu deviennent forces d'inertie et s'enveloppent ainsi de leur « manteau réactif » (G. Moutot).

C'est qu'il est difficile d'accoster la dimension politique du cinéma sans tomber dans les clichés ou, pire, dans la démagogie et la mauvaise foi. Dès qu'il est question d'idée ou d'engagement social au cinéma, la dimension émotive gagne en importance, jusqu'à étouffer les forces d'affection dont le film était réellement porteur. Eisenstein est, en ce sens, trop souvent victime d'une lecture rigide du contexte sociopolitique dans lequel ses œuvres furent réalisées. Il est trop facilement et trop rapidement réduit à une simple figure de propagandiste. Ce que dégagent réellement ses films sonores est vite assimilé au contexte stalinien, sinon à la grande aventure du cinéma parlant. L'approche politique du cinéma telle que nous voudrions l'envisager dans cette thèse est bien simple. Résister, au cinéma, c'est plus que se poser *contre* un parti ou une position. Il y a une résistance qui se fait *avec* les choses, *à travers* les éléments filmiques, *pour* des idées et des images plus significatives : projet positif d'une affirmation des différences, d'un devenir-autre du cinéma. Redoublons de prudence face à une vision trop simplifiée du concept de pouvoir, à une réification trop rapide des discours qui sous-tendent la dynamique pouvoir/résistance.

Il va sans dire qu'au cinéma, la résistance s'affiche avec un fort coefficient idéologique, surtout dans le cadre plutôt rigide d'une logique de la représentation. Celle-ci a pris d'abord la forme d'une sociologie ou d'une histoire de l'action politique par l'intermédiaire du cinéma. Il existe par exemple plusieurs ouvrages qui nous offrent une histoire du cinéma de la Résistance avec une majuscule, c'est-à-dire d'un cinéma qui, pendant la Seconde Guerre, tentait tant bien que mal de contrer la montée du fascisme et son expansion idéologique. Le néo-réalisme italien fait très souvent l'objet

d'une telle lecture<sup>25</sup>. Plus tard, autour des événements de Mai 68, tout un pan du cinéma se manifestera et s'engagera politiquement : ce sera l'effervescence de ce qu'on a appelé le « cinéma militant ». Ce sera le temps d'un cinéma qui cherche à résister à diverses situations politiques, avec des cinéastes tels que Jancso, Costa-Gavras, Wajda, Solanas, Rocha, Pontecorvo, le Groupe Dziga-Vertov, avec à chacun des défis, des engagements et des factures très différentes. Peut-être qu'à certains moments, le cinéma a dû sortir les griffes et montrer des dents, il a très certainement dû défendre des gens et des idées, il a dû combattre, agresser, militer, et de toutes sortes de manières. Il est entendu que ces formes de résistance durent s'instrumentaliser momentanément, quitte à devenir autre chose que du cinéma pour un temps. Mais face à cette notion d'*engagement*, peut-être préférons-nous celle de *dégagement*, où un pas de plus est franchi, mais *de côté*. Ce sera moins de se lier par contrat ou par convention, de se mettre au service d'un mouvement ou d'une action, que de « faire bouger ce qui obstrue », selon un principe davantage actif de libération des forces, d'accomplissement d'une promesse. Ce sera, en un mot, *de faire jour*.

La résistance au cinéma fut également abordée sous l'angle moins évident, mais non moins revendiqué, d'une sémiologie des formes et des genres marginaux. C'est le cas du cinéma dit expérimental et du cinéma des avant-gardes. Ceux-ci existent depuis les débuts du cinéma, mais ils se sont toujours situés en marges des courants dominants, de façon volontaire ou par la force des choses (du « système » de financement ?). À cet égard, les théories de Sitney et de Noguez sont maintenant devenues des références du genre, auxquelles il faut maintenant ajouter tout un travail réalisé récemment tant par François Albera que par Nicole Brenez, avec leurs angles d'analyse respectifs<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> DELEUZE, Gilles. *L'image-temps*, Minuit, 1985, p. 7, et le numéro d'*Études cinématographiques* : « Fascisme et résistance dans le cinéma italien », no 82-83, 1970.

<sup>26</sup> SITNEY, P. A. *Visionary film: the American avant-garde*, 1979 ; NOGUEZ, Dominique. *Éloge du cinéma expérimental*, 1979 ; ALBERA, François. *L'avant-garde au cinéma*, 2005 ; BRENEZ, Nicole. *Cinéma d'avant-garde*, 2006.

Or ces ouvrages – et d’autres, bien sûr, qui ne cessent de se multiplier – n’abordent les résistances cinématographiques que de façon générale : ils en font justement une théorie ou un panorama synthétique, diminuant à certains égards les forces des œuvres abordées. Ils les catégorisent et maintiennent ainsi leur marginalité intacte : entre cinémas expérimentaux et cinémas d’avant-garde. Comme l’affirme le cinéaste Marcel Hanoun : « nommer l’expérimentalité, c’est la mettre à distance » (2001, p. 47). Lorsque Dominique Noguez aborde par exemple le cinéma expérimental (auquel il ajoutera plus tard un X sur « expérimental »), il s’y réfère comme à une catégorie cinématographique frappée d’exclusion, marginalisée principalement par les conditions « particulières » de travail des cinéastes, mais aussi pour des raisons essentiellement économiques (Noguez, 1979, p. 26-27). Le cinéma expérimental serait reconnaissable du fait qu’il table davantage sur la forme ou sur l’énonciation que sur son contenu ou son message : le sens (le propos politique) n’a que très peu de place dans la création, il n’est plus ce qui détermine « la présence et la place de chaque image » (Noguez, 1979, p. 41).

Cette théorisation du cinéma par ses marges, formant une catégorie en soi, s’appuie encore sur cette vieille dichotomie de la forme et du fond. Un écart persiste entre l’œuvre et ses potentiels : on la coupe un peu plus de ce qu’elle peut. C’est-à-dire qu’au lieu de faire jouer positivement cet écart, on dénonce, tout en la maintenant, sa catégorisation. La question est délicate, parce qu’elle relève également d’une sorte de travail de mémoire et d’archives.<sup>27</sup> Ces théorisations sont importantes et il faudra en tenir compte. Nous chercherons cependant à travailler différemment, en ne faisant pas de « théorie des grands ensembles ». À l’instar de Gilles Deleuze d’un côté, et Serge Daney de l’autre, notre analyse portera sur certains points singuliers de résistance, toujours conjugués et toujours connectés à d’autres points, qui « entraînent tout l’ensemble ou toute la machine » dans un mouvement de fuite : nous

---

<sup>27</sup> C’est l’angle d’approche de l’introduction à l’œuvre de Marcel Hanoun par Nicole Brenez : *Cinéma cinéaste. Notes sur l’image écrite*. Yellow Now, 2001, p. 7-11.

chercherons à « engendrer et parcourir » une ligne généalogique discontinue, souple et mutante des résistances cinématographiques, plutôt que de faire une histoire ou une sémiologie de ses représentations (Deleuze et Guattari, 1980, p. 267-268 et p. 451). Notre travail n'aura plus à tenir compte de catégories telles que « avant-garde » et « expérimental », avec ou sans X. Pour ce faire, les conceptions du politique, de l'éthique et de l'esthétique que nous retenons, mais aussi leurs relations possibles, seront appelées à être déplacées. Les résistances du/au cinéma, telles que nous voudrions les aborder, impliquent directement ces trois « sphères » de la pensée et de l'art, mais pour mieux les rejouer : elles formeront un même concept, *esth/éthico-politique*.

Cette question de la résistance au cinéma est abordée vers la fin de *L'Image-temps* par Gilles Deleuze. Elle s'inspirait en grande partie du travail de Serge Daney, pour qui la résistance est un concept clé de sa vision et de sa pensée du septième art. Il semble pourtant qu'elle soit réservée chez ce dernier à un certain type de cinéma des années soixante-dix, avec Straub/Huillet, avec Syberberg, Duras et Godard. Le cinéma fait ainsi l'objet d'une « étrange assimilation » à la résistance (Daney, 1994, p.80). Nous croyons qu'il faille élargir la portée de ce qu'implique cette résistance au contact de l'art cinématographique, que celle-ci puisse demeurer irréductible aux courants passagers qui, dans certains cas, dictent les façons d'agencer sons et images à une époque donnée. Peut-être existe-t-il un « cinéma de résistance » tel que le définit Daney, mais nous croyons que la lecture d'une résistance du/au cinéma ne devrait pas en rester là. Ce qu'il nous disait déjà, c'est que la résistance n'est ni une simple réaction, ni une tentative de renverser le pouvoir pour mieux le prendre. Elle n'est pas réductible non plus aux engagements d'une cause ou d'un parti. Et parce que la résistance est mouvante, fulgurante et protéiforme, nous devons porter attention autant aux œuvres filmiques qu'aux œuvres écrites des cinéastes, ainsi qu'à tout autre document satellitaire de ces œuvres (interviews, portraits, croquis de mise-en-scène, œuvres qui ne se rapportent pas au cinéma, critiques, etc.).

## 2. Résistances méthodologiques

### *Constellation Eisenstein*

*Je pense que, du point de vue de la méthode, le mieux est de montrer ce principe en action sur un exemple concret...*

Dernières lignes, laissées inachevées  
par Eisenstein le 10 février 1948, veille de sa mort.

#### 2.1.1 Les trois sphères méthodologiques

Durant les dernières années de sa vie, le corps malade et le cœur ruiné, mais la tête encore survoltée, Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein s'atèle à mettre sur papier tout ce qu'il peut de son expérience personnelle et cinématographique à peine passée, avec, comme toujours dans chacun de ses écrits, ce curieux mélange de souvenirs plus ou moins intimes, d'anecdotes du métier, d'exégèses culturelles et d'envolées tout autant théoriques que lyriques. Tantôt mémoires, tantôt exposés conceptuels, cette somme de connaissances Eisenstein ressent semble-t-il un vif besoin de les regrouper dans plusieurs livres à caractère didactique et destinés aux artistes du cinéma qui viendront après lui : *Régissoura*, *Mémoires*, *Montage*, *La non-indifférente Nature* et d'autres, formant tous ensemble un projet d'Esthétique générale mûri depuis longtemps. Mais parmi ces ouvrages – tous irréalisables de part leur taille et leur ampleur, tous laissés inachevés ou sous forme d'esquisses – il est un ouvrage qui s'impose dans l'esprit d'Eisenstein comme plus important. Ce livre, s'il ne devait finalement qu'en avoir un, longtemps a-t-il pensé l'intituler *Grundproblem*. Or, ce « problème fondamental » était déjà bien identifié, et c'est ainsi que, finalement, ce livre se serait intitulé : *Méthode*.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Barthélémy Amengual, dans sa préface à EISENSTEIN, S.M. *Le mouvement de l'art*. Coll. « 7<sup>e</sup> art », Paris : Cerf, 1986, p. 7 ; Aumont, 2005 [1978], p. 264, n. 4 ; Aumont, préface aux *Mémoires*, 1989, p. 10.

La question de la méthode fut, dès ses premiers écrits et jusqu'à la toute fin de sa vie, la grande obsession de S.M. Eisenstein, ce qu'il reconnaît lui-même en 1943, ayant toujours en vue « l'incarnation d'une idée finale : l'obtention de l'unité » (*Cahiers du cinéma*, no 226-227, p. 28). Il a été plusieurs fois démontré à quel point son travail et sa pensée ont eu besoin de multiplier les angles d'attaque, à travers une grande variété de formes et de contenus, les films eux-mêmes n'étant qu'un des éléments, certes important, d'une chaîne créatrice plus large. Il a été également dit maintes fois que l'évolution intellectuelle du grand Soviétique ne craignit jamais de cumuler contresens et contradictions, du moins en apparence, et qu'en cela résiderait justement son mouvement propre, si particulier et sans cesse foisonnant. Encore une fois, lui-même le reconnaît, tantôt l'assumant, tantôt le déplorant. Que de *post-scriptum* qui s'accumulent, de souvenirs ramifiés, de hors sujets qui gâchent, selon lui, son style « d'écriture sérieuse » : « toutes sortes d'impétueux verbiages » (Eisenstein, 1989, p. 653). Mais malgré ce fort caractère protéiforme de l'œuvre, malgré le foisonnement de références culturelles, scientifiques ou théoriques – écrit, comme il dit, « à la Joyce » – malgré le très large spectre conceptuel qui vient irriguer tout le processus créatif de son cinéma, demeure une seule et véritable constante, sorte d'invariable dans l'idée mais d'une grande malléabilité selon le contexte et les problèmes rencontrés : nous voulons toujours dire la méthode.

Bien entendu, cela mènera directement à un autre concept, ce par quoi il a été tant célébré dans les manuels d'histoire : celui de montage. À certains moments, les deux concepts se superposent presque entièrement pour ne créer qu'une seule entité appelée « méthode de montage », comme c'est le cas dans *Montage 1938*. Dans ce texte, il est fait mention d'une technique d'assemblage des images comme « méthode de montage » qui aurait à articuler un contenu (celui d'une séquence donnée). Eisenstein parlera même plus loin de « méthode de montage de l'acteur et du spectateur », se référant à diverses techniques ou processus intérieurs de création (d'un personnage) et de réception (d'une scène,



d'une émotion, d'un film). Au début de sa réflexion, à partir des années vingt, il semble pour Eisenstein *n'y avoir de méthode que de montage, et nul montage possible ni pensable sans méthode* (Eisenstein, 1958, p. 70, p. 87 sq., 92).

Cette idée aura une longue histoire : elle se compliquera passablement et se déclinera d'une multitude de manières bien distinctes tout au long de son parcours. Le problème de la méthode demeurera toutefois le point nodal de tous les instants, même lorsque sa réflexion déborde le cinéma lui-même et qu'il n'est plus question des enjeux ou des effets du montage proprement dit : lorsque vient le temps d'écrire ses mémoires, de donner ses cours, d'argumenter et d'alimenter une polémique ou de critiquer – à tort ou à raison – la démarche de l'un de ses contemporains. Le principal reproche fait à Vertov : méthode ; la principale avancée esthétique retrouvée tant chez Dickens que chez Griffith, mais en même temps leur limite commune : méthode ; ce que le savoir-faire japonais a à nous apprendre : méthode ; ce qu'il aura manqué à son maître et mentor, Meyerhold : méthode. Chacun des principaux enjeux de sa démarche ou bien sont lancés ou bien atterrissent pratiquement toujours en territoire méthodologique. Il faudra éventuellement nuancer. Il faudra savoir de quelle méthode parlons-nous au juste et, plus précisément, qu'est-ce qui est contenu sous ce terme toujours un peu trop vague et, à plusieurs égards, bien commode. Mais voilà sans contredit, pour nous, la grande avancée d'Eisenstein dans ce qu'elle offre de résistance pour le cinéma, celui que lui-même promouvait, théorisait ou combattait, et celui qui se fait encore actuellement et pour le temps qui vient. Si le cinéma écrit et filmé d'Eisenstein résiste encore et toujours aujourd'hui, c'est en grande partie à cause de cette fameuse question de la méthode, tout à la fois le squelette, le cœur et les poumons de son œuvre, de sa pensée. Eisenstein nous aura fait comprendre que résister au cinéma, par le cinéma, ne se fait pas sans méthodologie ni sans méthodes. Son travail relèvera bien des deux : une série méthodologique englobante, liant irrémédiablement le contenu à une forme qui se veut inédite ; et une panoplie de méthodes spécifiques qui répondent, chacune, à la dimension précise d'un problème. Que

la méthode de travail au cinéma devienne méthode de production par-delà le cinéma (Eisenstein, 1976 (2), p. 17-18).

Nous voulons dissiper un double malentendu, fortement ancré, qui vient fixer pour mieux catégoriser l'œuvre d'Eisenstein : d'abord il y a l'opinion tant répandue à l'effet qu'Eisenstein serait le père d'un cinéma de propagande et qu'il s'agirait là de son principal, sinon du seul véritable héritage qu'il nous laisse ; ensuite, et cela découle de ce qui précède, son cinéma est identifié comme étant politique essentiellement par les « sujets » et les thèmes qu'il aborde (les révolutions de 1917, certaines figures de pouvoir importantes, le désir d'émancipation de la classe prolétarienne, l'affirmation de valeurs spécifiquement socialistes, etc.). Pour les spécialistes d'Eisenstein, il est évident que ce sont là deux erreurs de lecture, tout au moins partielles, même s'il est accordé que ces deux assertions ne sont pas factuellement fausses (il est vrai qu'il a fait des films sur ces sujets).

Néanmoins, si nous prenons le temps de bien suivre les indications et les explications de l'œuvre du Soviétique dans ce qu'elle offre toujours aujourd'hui de vivacité, d'« efficience » (maître mot selon Aumont) et de consistance – en un mot, de résistance – il s'avère encore plus clair pour nous que cette œuvre cinématographique n'est pas *d'abord* politique par ce qui constitue sa matière thématique, mais bien par l'ensemble de son articulation, par le tissage hétérogène de ses différents matériaux pensés selon des procédés particuliers et précis. Suivant cela, si nous considérons son travail comme effectivement politique, c'est que l'œuvre entière se façonne en fonction de sa réception par une multitude de spectateurs, mais non *d'abord*, comme s'il s'agissait d'une simple propagation d'idées qui seraient, elles, plus ou moins « télégrammées » par d'obscures hautes instances du Parti. Il y a une grande force du cinéma, pratiquement indépassable par rapport aux autres arts, du fait que celui-ci s'adresse à *l'esprit de masse* et qu'il produit « cette intensification extrême de l'emprise émotive sur le public » (Eisenstein, 1974, p. 149), avec tous les

risques de dérive que cela suppose et dont le XX<sup>e</sup> siècle fut en grande partie le triste théâtre. Eisenstein n'est donc pas politique par le « script » de ses films, mais parce qu'il saisit et la force de persuasion, et le danger de propagande du cinéma. Il fait du pouvoir et de cette menace un enjeu central de tous ses films. C'est qu'on ne « triture » pas ainsi impunément le réel « dans tous les sens ». « Car le montage est si fort que, dans une certaine mesure, il rafle à son profit toute la puissance expressive du cinéma » (1976 (2), p.135). Nous tenterons de voir en cours de route s'il ne peut être également politique pour une autre raison, qui serait à venir, et que nous retrouverons sans doute à l'œuvre chez Syberberg et Welles.

Eisenstein, avant que d'être propagandiste ou cinéaste politique, est le dernier artiste romantique du XIX<sup>e</sup> siècle. Et nous affirmons ceci malgré la dure lumière stalinienne qui vient éclairer cette partie de son œuvre dite tardive. Nous voulons pour preuve cette idée avancée par sa principale biographe, Oksana Bulgakowa, selon laquelle *il y a un profond apolitisme chez Eisenstein* (déjà dans la préface, p. xi). Nous entendons ici politique en un sens, disons, premier et communément admis, celui que Jacques Rancière nomme plutôt *police* : « l'ensemble des processus par lesquels s'opèrent l'agrégation et le consentement des collectivités, l'organisation des pouvoirs, la distribution des places et fonctions et les systèmes de légitimation de cette distribution » (Rancière, 1995, p. 51). S'il y a du politique chez Eisenstein, et c'est bien sûr le cas, au-delà d'un certain conformisme vis-à-vis des directives officielles et de la pression idéologique qu'elles exercent sur le créateur, ce politique émergera forcément ailleurs et autrement, selon nous, précisément dans ces capacités de résistances qui lui sont propres, et que nous tenterons d'exposer ici.

Or pour cela, nous n'élèverons pas, en ces pages, de statue au « génie » d'Eisenstein, ni ne chercherons à cerner l'essence du système théorique proprement eisensteinien : une totalisation de son œuvre est la dernière des tâches possibles, pour les raisons déjà brièvement évoquées et pour d'autres qui

suiront. Nous approcherons tout au plus certains fragments de son œuvre qui nous permettent d'aborder avec le plus de perspicacité possible certains processus de résistance de son cinéma, mais à partir d'une entrée bien particulière, celle dont nous parlons depuis le début, c'est-à-dire à partir de l'entrée méthodologique. Ce qui fait que, parce que ces fragments sont capitaux pour notre argumentation, leur liaison constellée se doit inévitablement de porter le nom propre d'Eisenstein. Ce ne sera pas vraiment le nom de l'auteur qui sera retenu, maître de l'unité du sens et de ses thèmes, mais le nom propre d'une individuation singulière résistante.

Ni culte ni monographie, cette constellation nous permettra d'exposer dans un premier temps les différents éléments constitutifs de la méthode eisensteinienne, pour en arriver à mieux présenter la nôtre, théorique et généalogique, à l'œuvre dans cette thèse. Cette constellation agira donc comme le passage entre une méthode de création et de pensée adoptée par un cinéaste, à une méthode pour penser le cinéma et les cinéastes.

### **2.1.2 Des résistances métamorphiques**

Avant d'aller plus loin, il nous faut sommairement présenter ici quelques notes préliminaires susceptibles de nous aider à mieux situer quelques uns des points conceptuels parmi les plus scintillants de la constellation Eisenstein, ainsi que certains pans de leur relation réciproque. En premier lieu, il est une question fondamentale qu'implique l'obsession méthodologique eisensteinienne et qui est, comme l'affirme Aumont, bien plus qu'une simple question : celle de la forme. Eisenstein nous dit que le problème de l'articulation entre forme et contenu est un faux problème : « que de lances rompues » sur cette question, « que de sang d'encre répandu ». Tout cela uniquement parce qu'au départ, « à l'acte dynamique, actif et effectif de « contenir » (co-tenir, co-maintenir) s'est substituée la compréhension amorphe

et statique, passive, du contenu en tant que « tenu dans », « teneur matérielle ». » Et que la forme fut également comprise simplement à partir du grec *formos* – c'est-à-dire panier d'osier – « avec toutes les « conséquences organisatrices » qui en découlent » (Eisenstein, 1974, p. 189). Il ne cessera de l'expliquer à qui veut l'entendre : « nous devons construire simultanément l'œuvre et la méthode », dans cette articulation ouverte et réciproque entre ce qui est appelé forme et ce qui appelé contenu.

C'est dire que la méthode ne prédomine pas sur la forme de composition de l'image, ni sur la forme générale d'une œuvre ; elle n'est pas constituée *a priori* et ne s'applique pas à toutes les sauces. « On arrive à une « forme » par la nécessité de l'expression imagée » (*Problèmes de composition*, 1946). C'est dire aussi qu'il n'y aura pas, chez Eisenstein, qu'une seule méthode, ni que ce terme affichera toujours la même constance sémantique, la même fidèle signification. Une volonté dialectique d'origine hégéliano-marxiste (relayée par celle plus engelsienne) sera là dès ses premières réflexions sur les attractions au théâtre et au cinéma, dans son article de la LEF, ceci pour aider notamment à structurer son travail artistique et à canaliser, puis à diriger sa portée vers les masses spectatrices. Elle sera néanmoins appelée à constamment se transformer, à s'adapter au fur et à mesure que la création filmique d'Eisenstein se complique un peu plus, de projet en projet et de film en film. Elle sera à chaque fois inévitablement déterminée par le film sur lequel il travaille dans le moment, sur ses images – exclusivement visuelles dans un premier temps, mais également sonores par la suite. C'est ce que nous dit bien Youssef Ishaghpour : « Seuls comptent les films à venir, et non telle ou telle méthode qui prétendrait annexer le cinéma aux domaines de diverses sciences humaines [...] La méthode, la série ouverte de médiation est ici à chaque fois *déterminée par l'objet* » (Ishaghpour, 1982, p. 9, nous soulignons).

Deuxième remarque : une fois le temps des regards rétrospectifs venu, Eisenstein répartit ses efforts et sa démarche en trois grandes périodes,

parallèlement au nouveau cinéma soviétique se faisant à la même époque (Eisenstein, 1976 (2), p. 134). Dès la première, qui s'étend *grosso modo* de l'année 1924 à 1929, période dite de recherche (dans la bonne ou la mauvaise direction, est-il ajouté), c'est à ce moment qu'il a trouvé dans la pratique du montage une méthode fondamentale pour reconstituer la réalité de l'Histoire. Les deuxième et troisième périodes seront des périodes d'abord de « caractérisation psychologique » et de « dramatisation des sujets » (années 29-34), puis finalement – dialectique oblige – périodes de synthèse (dès 1935 et toujours effective au moment de son allocution).

Cette qualité plurielle de la démarche méthodologique chère à Eisenstein, peu importe la période dont il est question d'ailleurs, peut vouloir dire trois choses distinctes mais directement reliées et qui concernent précisément la nature protéiforme de sa création. À savoir : 1) l'enchaînement dialectique d'un concept de montage à un autre, des « attractions » au « montage intellectuel », puis au « monologue intérieur » et à « l'extase », en passant par la dynamique « organique/pathétique » ; 2) une approche pluridisciplinaire riche et vaste (mémoires, manifestes, critiques, polémiques, cours, scénographies, mises en scène, opéra, gymnastique corporelle, films et dessins, etc.), mais qui peut se résumer en une sorte de grande trinité jamais dépassée : c'est-à-dire entre écriture, enseignement et pratique artistique, tous trois à portée didactique ; 3) puis d'une manière plus générale, l'articulation plutôt féconde entre conceptions théoriques et pratiques concrètes. La dialectique aura toujours à y voir – c'est l'époque d'un marxisme-léninisme difficilement franchissable, ne l'oublions pas –, mais nous verrons que son attitude matérialiste subira plusieurs mutations, sinon des déplacements importants : de l'extérieur d'une part, par ce qui lui est plus ou moins imposé par la ligne du Parti et par Staline, par exemple ; et de l'intérieur, d'autre part, à certains moments-clés de sa réflexion personnelle, devant l'échec ou la réussite d'un film en particulier. En conséquence, le matériau à partir duquel nous abordons l'œuvre eisensteinienne, pour mieux en éprouver ses capacités de

résistance internes, ne pourra jamais être limité à ses seuls ligaments filmiques ; c'est l'ensemble très varié des corpus textuel ET filmique qu'il nous faut appréhender, l'un n'ayant pas préséance sur l'autre.

Le travail d'Eisenstein tel qu'on l'entrevoit déjà nous apprendra donc un premier grand trait ou une première tactique de résistance concrète du cinéma : même si elle cherche paradoxalement à s'établir en système ou bien à affirmer une sorte de régularité persistante dans l'effort, la résistance n'est possible au cinéma que si ses formes se métamorphosent sans cesse, dans cette quête révolutionnaire non de la nouveauté mais du nouveau, dussent-elles emprunter ou mimer momentanément certaines formes déjà établies, ce qu'on entend normalement par genres, clichés, maniérismes et autres astuces référentielles. Si la résistance se fait, dans un premier temps, copie ou simulacre, c'est pour mieux renverser la forme d'origine et la retourner sur elle-même afin de produire autre chose, d'une force supérieure parce que fondamentalement nouvelle. La résistance « invente, nous dit Françoise Proust, de nouvelles règles du jeu alors même qu'elle occupe la place sur l'échiquier et joue le jeu de son adversaire. Une telle invention demande de la stratégie : un art de l'emprunt, du mime et des doublures » (1997, p. 12). Parce qu'il doit composer avec les règles du jeu de son époque, alors qu'il s'intéresse davantage à ce que celle-ci implique comme attitudes, comportements et pensées chez l'homme qui en fait partie et qui doit justement la traverser (Aumont, 2005 [1978], p. 44), Eisenstein arpente inévitablement le même sol révolutionnaire que celui de ses camarades. Il imite, en les faisant varier, les idéaux et les mêmes tics langagiers de son époque ; il en absorbe les grandes tendances philosophiques et socio-psychologiques ; mais, en sous-main, l'on sent très bien cette obstination qui est bien sienne, et qui transcende par moments tant les influences communistes que les expérimentations esthétiques très en vogue, telle que le futurisme. On reconnaît avec force cet esprit de résistance qui ne sait se limiter à seulement contrer son temps, mais qui se fait également avec lui, selon la formule de « contrariété dissymétrique » avancée par Françoise Proust : « toute résistance

est un mixte de réactivité et d'activité, de conservation et d'invention, de négation et d'affirmation » (Proust, 1997, p. 9 et 11).

À vrai dire, nous n'aborderons pas son œuvre ni son travail par la voie socio-historique. C'est que les forces de résistance du cinéma se laissent difficilement approcher par la méthode historiographique, trop close et continue. Et voilà une approche privilégiée par tant d'ouvrages déjà, suivant ce parcours à plus ou moins trois grandes périodes indiqué plus haut, mêlant éléments biographiques, traits de la personnalité du « maître » et certaines avancées théoriques avec, utilisés comme principales bornes chronologiques, les films réalisés par Eisenstein et ceux qui furent avortés. L'ouvrage de James Goodwin, quoique bien fait, en serait un exemple type<sup>2</sup>. Eisenstein se situe bien *dans* l'Histoire, mais l'approche naturaliste que celle-ci oblige comporte son lot d'effets empoisonnants : elle étouffe sans ambages son propre matériau, ses contradictions, ses hiatus et ses oublis. Nous aurons donc nous aussi à nous constituer une méthode qui soit fidèle à l'objet de notre étude : c'est notre troisième remarque. Si l'Histoire sera le thème eisensteinien par excellence – celle de sa terre natale surtout, jamais étrangère à la sienne propre – il nous faudra toutefois l'aborder au-delà de ses sédiments, et parfois contre elle, afin de restituer au maximum quelque chose de sa propre volonté de puissance. Ainsi, nous suivons Kozlov lorsqu'il écrit : « l'homme dans l'histoire, tel est le sens de l'existence à l'écran du personnage eisensteinien en tant que tel » et « l'histoire dans l'homme, tel est le sens principal de *l'image* de l'homme dans l'art d'Eisenstein » (*Cahiers du cinéma*, 226-227, p. 38). Mais l'histoire comme processus et mouvements méthodologiques procède surtout par « description de genèses linéaires », traçant « la courbe lente d'une évolution » qui peine à saisir « la singularité des événements » et les « différentes scènes » où se jouèrent « leur lacune », c'est-à-dire justement les moments et les points à partir desquels ces événements n'eurent pas nécessairement lieu mais qui n'en ont pas

---

<sup>2</sup> GOODWIN, James. *Eisenstein, cinema, and history*. Urbana : University of Illinois Press, 1993, 262 pages.



moins joué un rôle déterminant pour le présent (Foucault, 2001(1), p. 1004). Si nous accostons effectivement la posture historique en cours de route, cela dépassera largement cette conception qui veut que l'Histoire soit figée dans une recherche des origines et s'appuyant sur des constances. On donnera peut-être « physionomie à certaines dates », selon le mot de Walter Benjamin, mais ce seront les déliaisons entre ces points de repères chronologiques qui davantage nous intéresseront.

Rendre compte et analyser les résistances du cinéma chez Eisenstein, ce ne sera donc pas en faire l'histoire proprement dite, ni réaliser une étude d'inspiration socio-historique. Nous devons procéder autrement, nous le verrons, en y allant plutôt par constellations généalogiques, posture méthodologique pas tout à fait étrangère à la démarche même d'Eisenstein d'ailleurs, qui avait cette attitude critique du dialecticien soucieux des devenirs, et avec ce qu'elle pouvait supporter d'anachronismes et de survivances, selon les concepts avancés par Georges Didi-Huberman. C'est toutefois Nietzsche, et ce que Foucault et Deleuze en feront, qui nous permettra de mieux définir pour notre compte ce que l'approche généalogique peut vis-à-vis l'Histoire et comment, en un certain sens, celle-ci nous permet de saisir avec une acuité plus vive encore la révolution eisensteinienne et son héritage. Voilà bien l'un des points de tension de notre démarche : tension entre ce qu'Eisenstein nous apprend sur la résistance au cinéma d'un point de vue méthodologique et ce que la généalogie nous permet de saisir du travail du cinéaste.

Dernières remarques avant de débiter. Selon François Albera, il faudrait bien différencier chez Eisenstein le « discours théorique » de la « pratique théorique », différente elle-même de sa pratique cinématographique concrète. Nous ne sommes pas sûrs qu'il soit bien aisé, ni bien profitable, d'opérer ce marquage entre les différents plans de son travail. Il faut peut-être repérer certaines de leurs particularités, mais il devient difficile de bien situer les lignes de partage entre l'un et l'autre de ces plans. Albera parle par exemple d'un

« discours théorique » chez Eisenstein, en tant que « lecture partielle » du matérialisme dialectique « dominée par le hégélianisme », auquel il manquerait profondeur et cohérence (sa préface à Eisenstein, 1978, et sa préface à Eisenstein, 1980 p. 8, p. 283 n.2). Nous répondrions alors que jamais le travail théorique d'Eisenstein ne semble se vouloir à ce point exégétique et ne cherche à refermer les concepts empruntés ni sur eux-mêmes ni *dans leur champ d'origine*. Il semble plutôt que son constructivisme nécessite tel et tel concepts à partir de champs bien distincts, extérieurs, et qu'il les déracine sans gêne pour mieux les faire migrer dans sa propre explication, qu'il s'agisse d'une démonstration, d'un argument ou d'une simple anecdote. C'est également ce qu'avance sa biographe la plus sérieuse, Oksana Bulgakowa : très tôt, dès 1918 et donc avant le début de sa pratique à titre de décorateur pour le Proletkult, il affirmait clairement cette tendance à découvrir des parallèles entre différents arts et différents domaines, autant de résonances et de correspondances conceptuelles, « attractives » et fertiles pour l'articulation de sa pensée (Bulgakowa, 2001, p. 13). S'il faut différencier quelques unes de ces appropriations théoriques, il ne faut pas chercher à les dissocier ou à les séparer, puisque là réside justement à notre sens la force de résistance eisensteinienne. Pour lui, résister ne serait possible, semble-t-il, qu'à cette condition fondamentale : il faut nécessairement, dans l'urgence, opérer sur les deux plans, théorique et pratique. Ce qui veut dire qu'une telle démarche ne pourrait supporter que l'on coupe les articulations ou les branchements entre l'un et l'autre de ces plans. Au contraire, il faut davantage multiplier leurs possibles points de relais, les varier, les renouveler.

Pour ce faire, Eisenstein a notamment choisi l'abondance et la profusion, « le déplacement et la condensation » (Aumont, 2005 [1978], p. 73). Un exemple simple : dessiner, encore dessiner, toujours il dessinait sur n'importe quel bout de papier à portée de main. Un temps d'attente ou un temps mort ne pouvait, chez lui, être supporté sans que ne s'enlignent ou ne s'esquissent quelques traits nécessaires à une nouvelle figure (élégiaque,

dionysiaque, orgiaque), à quelque cadrage nouveau ou remémoré, ou encore à l'un de ces mouvements scéniques, puis cinématographiques, qui pouvaient lui permettre de poursuivre lui-même son propre mouvement dans le monde.

« Voilà un dessin. Ce n'est pas une illustration de scénario. Et, moins encore, un hors-texte. C'est parfois l'intuition première d'une scène que le scénario va ensuite transcrire et enregistrer. Parfois aussi un procédé empirique pour prévoir, à cette étape préalable, le comportement de personnages en train de naître. Parfois encore la notation abrégée de la sensation que la scène doit faire naître. *Le plus souvent c'est la quête de quelque chose. Une quête sans fin*, comme celle, vingt fois reprise, du mouvement d'une scène, de l'enchaînement des épisodes, de l'entrecroisement des répliques à l'intérieur d'un épisode » (Eisenstein, 1958, p. 225-226, nous soulignons).

Détails, grands traits et raccourcis par lesquels, fugitivement, nous sommes appelés à percevoir « plus pleinement » la pensée de l'auteur. Esquisses imparfaites, lacunaires, inachevées, tâtonnantes comme l'est au fond tout véritable processus créateur. En somme, « images visuelles et images sonores » qui, déjà, sont du cinéma (Eisenstein, 1989, p. 621-624 et p. 624-625). Que le dessin ou d'autres moyens expressifs puissent, par leurs mouvements cinétiques et dynamiques, prendre le relais d'un concept rencontré, en donnant à ce concept une image ou une figure plus nette pouvant l'amener à mieux se penser ; bref, que jamais le mouvement créatif ne se meurt, mais qu'il soit plutôt relayé par d'autres moyens : voilà en quoi la résistance a besoin d'un plan, d'un but, mais surtout de méthodes qui débordent les catégories et les médiums, les modes et les individus. « Nous savons qu'au départ de toute création formelle, se trouve un processus de pensée fondé sur les images sensorielles » (Eisenstein, 1976 (2), p. 149).

À cet égard, son allocution reproduite sous le titre de « La forme du film : nouveaux problèmes » [1935] (in Eisenstein, 1976 (2)), que nous évoquons plus haut, est particulièrement intéressante et plutôt révélatrice de la portée d'une telle versatilité. Tandis qu'il n'avait pu mener à bien aucun des nombreux projets filmiques mis en chantier depuis plusieurs années, et que ses

voyages s'étaient avérés des échecs – du moins partiellement – côté création filmique, Eisenstein intensifia sa pratique d'enseignement et commença à travailler concrètement sur d'autres projets, tout aussi ambitieux sur le plan esthétique, mais plus susceptibles cette fois d'obtenir l'aval des instances du Parti. Lors de cette allocution, il n'est pas encore tout à fait sorti de l'embarras – il croit d'ailleurs toujours possible la sortie du *Pré de Béjine* – mais il prend le temps, répondant à ses détracteurs, d'annoncer du même souffle le travail qui vient, laissant entendre qu'il lui sera dorénavant possible de réaliser des portraits épiques d'hommes glorieux de l'Histoire russe, plutôt que de chercher nécessairement à tirer de l'arrière-plan politique le bon peuple afin de lui donner la parole, comme ce fut le cas dans ses œuvres de la première période. Or l'enseignement au VGIK (l'école supérieure du cinéma) durant ces années de débâcle sera sa principale activité, non pas comme un pis-aller ou bien terre de refuge, loin s'en faut, même s'il pourra en profiter pour se refaire partiellement une santé esthétique en vue de la suite des choses. Enseigner pour Eisenstein, nous le verrons, c'est déjà faire du cinéma, comme lorsqu'il dessine ou lorsqu'il fait du « repérage ». Son cinéma, il l'a pratiquement toujours fait à « vingt têtes » (cf. Comolli, 1973). En tout cas, travailler ailleurs les mêmes problèmes n'implique pas la liquidation des concepts précédents. Il le dit lui-même : « Ne pas tout jeter le colossal matériau théorique et créateur dans lequel s'est forgé la conception... ». Ce changement d'activité est une affirmation différente de ce qui était déjà en jeu : on relance les dés, quitte, ce faisant, à n'affirmer d'abord que les ambiguïtés et les paradoxes suscités jusque-là. C'est ce que soulève Deleuze : pourquoi jeter le concept d'attraction, sous prétexte qu'on le pense dépassé ou daté par rapport au montage intellectuel ou même par rapport aux concepts de monologue intérieur et d'extase?

Parce que voilà bien tout le nœud de l'affaire, et qui fait qu'à chaque instant le travail d'Eisenstein n'est, pour nous, que résistance, une fois bien identifiées ses bornes plus spécifiquement idéologiques : son processus est dynamique de bout en bout, entre conflits, paradoxes et points de tension. Ce

sera la grande valeur critique, mais aussi la limite, de l'attitude dialectique. Les concepts élaborés par Eisenstein théoricien sont encore d'un grand intérêt parce que, malgré « leur mouvante appellation », ils initient un mouvement toujours ancré dans les phénomènes et les principes, un mouvement qui garde cette inestimable tension nécessaire à la création cinématographique (Aumont, 2005 [1978], p. 48). Partout l'on retrouve chez lui de la résistance : rencontrée, provoquée, dépassée, ré-enchaînée, mais en tout cas irrésistible en elle-même et pour elle-même. Toute sa conception du cinéma ira ainsi : à la fois matériaux et moyens, la « cellule cinématographique » est un carré dynamique fait de tensions et de contradictions, dont il faut entretenir l'activité pour mieux en exploiter les forces expressives et, ce faisant, atteindre le spectateur pour enfin rencontrer l'humain.

Il y a donc, disions-nous, trois sphères d'activité spécifiques à la méthodologie eisensteinienne par lesquelles nous comprenons et envisageons son héritage résistant : l'évolution de la démarche dialectique et des concepts de montage ; la pluridisciplinarité telle qu'elle se pratique chez lui ; et, à un autre niveau, l'articulation plus générale de la théorie avec la pratique du cinéma. Si nous exposons ainsi la méthodologie eisensteinienne, il faut toutefois comprendre que ces trois sphères ne cessent d'être rattachées l'une à l'autre. Plus encore, il s'agit d'une seule et même question posée trois fois, mais envisagée selon un angle différent à chacune de ces fois.

### **2.2.1 Les attractions d'une méthode**

Dès les débuts, il y a chez Eisenstein une méthode générale qu'il préconise et qui enveloppe chacun des éléments isolés pour mieux réguler le processus de travail. Il s'agit du matérialisme dialectique. Or, nous verrons qu'une telle méthode générale chez Eisenstein, qui viendrait s'appliquer au cas concret particulier, n'existe pas vraiment. « Car si la « méthode » existe, le

malheur veut que des positions méthodologiques *a priori* il ne naisse rien. » (Amengual, 1980, p. 29). Pour lui, la dialectique est cette façon d'aborder le réel pour mieux le comprendre et pouvoir éventuellement intervenir sur lui. Mais cela ne peut se faire qu'avec ce réel, qu'avec sa nature hétérogène et non-indifférente, c'est-à-dire dynamiquement, et non comme la quête factice d'un juste milieu synthétique qui absorberait ainsi les conflits pour mieux y mettre fin. L'articulation dialectique des contraires, c'est bien connu, implique un dépassement ou un saut qui fait passer la contradiction dans un troisième terme, l'unité créée de la synthèse des éléments opposés. L'unité ainsi trouvée n'est pas une harmonisation des éléments en conflit, encore moins une fusion énergétique des forces contrariées. Subsistent dans l'unité une séparation des angles d'approche et des contrastes, une «non-congruence» processuelle des éléments dans laquelle doit être intégré le spectateur (Albera, 1973, p. 76-77). «Et la polyphonie audio-visuelle doit soigneusement éviter ce degré de fusion des parties où disparaissent totalement, définitivement et jusqu'au bout les contours de tous les traits qui le composent» (Eisenstein, 1978, p. 338-339). L'unité synthétique recherchée ne voudra donc jamais dire un englobement des forces en jeu.

Pour Eisenstein, l'intérêt du travail dialectique réside toutefois moins dans cette solution unitaire – même s'il ne cessera de louer sa grande force compositionnelle et de constamment tendre vers elle – que dans la méthode même qui doit mener le réalisateur à cette solution, processus d'embrayage par lequel la pensée s'active. C'est moins telle ou telle méthode qui l'intéresse jusqu'à la manie, mais bien tout ce processus méthodologique qui l'amène à penser, qui le force à penser son propre travail : par une découverte de nouveaux outils avec lesquels travailler ; par un changement des approches et des conceptions habituelles ; par une adaptation des moyens de faire et de penser adéquate aux problèmes qu'il rencontre ; par une transformation globale des objets à l'étude.

Cela se passe exactement comme pour la figure de résistance chez Françoise Proust : il ne s'agit pas d'un combat qui poursuivrait une éventuelle victoire, puisque l'intérêt réside justement dans le combat lui-même. C'est donc tout le processus méthodologique qui importe, avec ce qu'il précise et affine de l'expérience, de chaque expérience nouvelle. Ce qui fait dire à Albera, à Amengual ou encore à Deleuze, que la dialectique eisensteinienne en est une de *transformation* : « la substance devient idée, l'idée organise la forme. L'œuvre d'art n'est plus alors ni figuration, ni expression, mais processus, dynamisme. » (Amengual, 1980, p. 36 et, plus haut, p. 33). Et ce qui fait que ce processus méthodologique « évolue », c'est que celui-ci découle à chaque moment d'un nouveau projet, d'un nouveau film ou, plus précisément, du nouveau problème à la fois technique et théorique qui en découle. Cela se matérialise souvent par l'échec partiel de l'un des aspects de la méthode, mais il ne faut toutefois pas conclure par là à sa « non-validité ». « La théorie indique une direction, elle ne figure pas le chemin. » (Amengual, 1980, p. 22).

Ce travail de transformation pour Eisenstein viendra toujours de l'intérieur, c'est-à-dire que la révolution annoncée du cinéma ne se fera jamais au nom d'une destruction de l'art, radicale et extérieure, mais plutôt d'une articulation entre achèvement et dépassement des possibilités cinématographiques mêmes. Déjà, il affirmait la nature profondément artistique d'un film tel que *La grève* (Eisenstein, 1974, p. 151), lui permettant selon lui d'éviter un double écueil : d'un côté, la fétichisation esthétique du matériau filmique, telle qu'il la retrouvait chez Vertov et ses kinoki (envers qui il a été parfois très dur et, selon nous, injuste) ; et les risques de tomber dans le panneau naturaliste et psychologiste du « cinéma bourgeois », de l'autre. Ce qui l'intéresse ne sera jamais l'art pour l'art – il rejette ainsi toute abstraction et tout formalisme, parce qu'extérieurs aux considérations de fond du cinéma – mais bien un ensemble de procédés travaillés en vue d'un but précis, lui-même établi selon des exigences relevant d'un art qui ne se voudrait autrement que

scientifique. Il fabrique ainsi son cinéma avec la précision et le calcul d'un ingénieur, son premier métier, qu'il a quitté pour le théâtre, et celui de son père.

Alors, finalement, lorsqu'il est question de la méthode dialectique chez Eisenstein, il faut savoir – devant chacune de ses occurrences – de quelle époque parle-t-on et en référence à quelle œuvre le fait-on précisément, même si les films du passé serviront encore régulièrement aux explications du présent. Comme quoi rien n'est à jeter, malgré les impasses. Mais plus important encore, il faudra surtout repérer les filiations entre les différents concepts d'une époque à l'autre, puisqu'un nouveau terme est souvent le signe d'une avancée théorique, certes, mais à partir d'acquis réalisés à l'aide d'un concept précédent ; ceci est particulièrement vrai en ce qui a trait à sa théorisation du montage. Ainsi, le concept de montage intellectuel découle du montage des attractions, mais aussi de tous ces types de montage qui furent plus ou moins rapidement brossés, allant du « métrique » à « l'harmonique » et au-delà (*La 4<sup>e</sup> dimension du cinéma*, in Eisenstein, 1976 (2)). La méthode dialectique permet ainsi à Eisenstein de changer ou de modifier de façon justifiée une problématique, puisque ce mouvement lui est interne, mais ce faisant il conserve « le fil » de sa pensée ; il atteint à une certaine cohérence sans nécessairement faire système au bout du compte. Il y a « métamorphose de l'œuvre en perpétuelle reconsidération des principes », mais du moment qu'un principe est tiré au clair, ses possibles applications perdront de leur intérêt aux yeux d'Eisenstein, du moins sous la forme envisagée jusque-là (Albera, 1973, p. 11). Il devra alors changer les armes avec lesquelles résister, si ce n'est le terrain lui-même du combat.

On sait avec François Albera que la production filmique chez lui nécessite absolument ce côté à la fois méthodologique, compositionnel et artistique, et ne peut se contenter « d'un côté simplement fabulesque » ; que cet aspect important de sa démarche n'est en aucun cas autonome « de la politique culturelle du pouvoir soviétique ». C'est-à-dire que selon Albera, ce serait une



pure fiction que de penser en opposition simple, d'un côté la liberté de l'individu créateur (par exemple en la personne d'Eisenstein) et, de l'autre, les exigences esthétiques et politiques du Parti au pouvoir. Il faudrait plutôt tenir compte de tout le cinéma soviétique de cette époque comme un seul corps, mais à plusieurs têtes, à l'intérieur des contradictions qui étaient siennes. Il faudrait donc prendre acte des principales préoccupations retrouvées également chez les autres cinéastes de ces générations révolutionnaires.

L'époque avant-gardiste, tant du côté politique qu'artistique, est tissée de tant de controverses et d'oppositions idéologiques qu'elles rendent d'emblée caduque toute tentative d'unification de ces mouvements en une seule et grande entité. On ne pourra jamais parler, sans créer de contresens, d'une avant-garde russe des années vingt. Ce que confirmera, par exemple, Varlan Chalamov dans ses mémoires (*Les années vingt*). Mais ces désaccords et ces polémiques, s'il faut en croire Koulechov, demeuraient toujours amicaux, surtout comparés au ressentiment bien plus vif à l'égard des cinéastes et du cinéma tsaristes qui les précédaient et qu'ils cherchèrent à révolutionner (*Cahiers du cinéma*, no 220-221, p. 95-96). Or, parmi les questions qui opposent entre eux les artisans de l'époque bolchevique, il en est une de taille : la question, essentielle au communisme naissant, du rapport possible entre l'art et l'idéologie. En d'autres mots, comment s'y prendre pour politiser le cinéma, en tenant compte des « contraintes » idéologiques qui sont les leurs, à eux, Russes du lendemain d'Octobre, sans pour autant l'instrumentaliser bêtement. Et c'est là-dessus qu'Eisenstein se démarquera de la plupart de ses contemporains, tant les camarades réalisateurs que les responsables du Parti, toujours impliqués de près dans les décisions administratives relatives aux ambitions cinématographiques de la jeune U.R.S.S. Ce rapport entre art et idéologie, chez lui, ne sera jamais posé au niveau du « sujet », mais au niveau de la composition et de la méthode de travail. Ce sera le premier sens de la résistance eisensteinienne.

D'une manière toujours plus synthétique, il veut ne pas perdre ce qui a, dit-il, parfaitement fonctionné lors des réalisations antérieures, tout en cherchant à les dépasser « dans [leur] avancée vers des qualités nouvelles et des moyens d'expression non encore exploités. Et d'élever une fois de plus la forme au niveau du contenu idéologique. » (Eisenstein, 1976 (2), p. 130). En un sens, donc, il cherchera à *cinématographier la politique communiste empreinte de méthodologie marxiste*, plutôt que de *politiser le cinéma à des fins de propagande*.<sup>3</sup> En ne privilégiant pas le sujet politique ou idéologique au détriment du véhicule filmique, Eisenstein pense ainsi autrement les relations possibles entre cinéma et politique, mais il évite également plusieurs écueils qui seraient davantage dommageables, selon lui, aux prétentions idéologiques de son peuple. Il cherchera ainsi toujours à dialectiser, quelque soit le regard qu'il jette sur son travail : que ce soit son cinéma avec les faits historiques ; son cinéma avec le cinéma qui s'est fait avant lui, tout comme celui se faisant en même temps ; ses films les uns par rapport aux autres ; ses films par rapport à ses réflexions inscrites et colligées ailleurs ; ou encore les séquences et les images par rapport aux séquences et images d'un même film, etc. Il le fera d'abord en basant le centre de gravité de l'image dans ce qui se passe entre elles, c'est-à-dire le choc. Puis, en développant le montage audio-visuel, le statut de l'image subit une véritable mutation : son centre se déplace davantage dans le plan lui-même, avec tout un jeu d'accentuation plus précis à l'intérieur du fragment ou du plan. Cette démarche, « à la verticale », capte selon lui l'attention du spectateur d'une nouvelle manière (Sylvie Pierre, in *Cahiers du cinéma* no 226-227, p. 79-81).

Ce que la méthode dialectique articule en premier lieu, c'est la forme, le « comment-aborder-et-traiter-un-thème-déterminé », mais à un niveau bien plus

---

<sup>3</sup> Il y aurait une importante parenthèse à ouvrir sur la question, longuement débattue, des rapports entre cinéma et idéologie, notamment à la lumière des travaux de Jean-Louis Comolli et de Jean-Louis Baudry, qui se sont faits en réaction à la lecture plus « technicienne » de Mitry et de Lebel, lecture qui enflamma les passions dans les années soixante-dix. Cette parenthèse nous permettrait de nuancer encore davantage notre propos concernant la démarche eisensteinienne et ses contextes, mais le temps et surtout la place, ici, nous manquent. Nous y reviendront sans doute ailleurs et à un autre moment.

profond que ces « petits trucs superficiels plus ou moins heureux » qu'il débusque à tort ou à raison chez les kinoki et qui au fond ne changent rien : « simple savoir-faire pratique » courant « derrière les choses » (*Sur la question d'une approche matérialiste de la forme*, in Eisenstein, 1974, p. 156 et p. 152). C'est pour cette raison, pour que la forme révolutionnaire atteigne une réelle « profondeur », que celle-ci nécessite des méthodes propres à la « concrétisation d'une nouvelle vision et d'une nouvelle approche des choses et des phénomènes ». Comme si le cinéma, nouvelle forme d'énergie aussi potentiellement révolutionnaire que le fut la locomotive à vapeur vis-à-vis la charrette, avait un besoin urgent d'être pensé, puis articulé selon des techniques et une logique élevées au rang de science et, de ce fait, créatrice de vérités. Cette attitude sera, chez Eisenstein, « utopiquement » rigide durant les années vingt, c'est-à-dire dans l'accompagnement de ses premières réalisations cinématographiques, mais s'assouplira au cours des décennies suivantes, à mesure que sa démarche dialectique progressera vers une attitude politique moins frontale ou moins chargée. Si sa volonté dialectique ne baisse jamais en cours de route, malgré ses transformations, ce sera en partie pour la rattacher à la *doxa* marxiste-léniniste (Aumont, 2005 [1978], 52-53), mais aussi parce que cette méthode lui permet tout simplement de mieux ancrer, de mieux articuler son travail comme sa pensée. « Mais vous ne devez pas oublier que le cinéma est le seul art concret, qui soit en même temps dynamique, et qui puisse déclencher les opérations de la pensée... » (Eisenstein, 1974, p. 137).

Gilles Deleuze avance deux idées simples mais de premier plan concernant la posture dialectique préconisée par Eisenstein. Tout d'abord, s'il existe bien une école soviétique du montage et du cinéma, un moyen de réunir en un même groupe tous ces cinéastes russes des années vingt au style fort différent, c'est principalement par leur profession de foi envers le matérialisme dialectique. C'est-à-dire que chacun de ces cinéastes suivra effectivement la méthode dialectique, mais selon une loi spécifique, différente de celles adoptées par d'autres camarades. Par exemple, nous dit Deleuze, si Poudovkine

préconisait la loi du saut qualitatif dans une prise de conscience et Dovjenko optait pour « la loi du Tout », Eisenstein travailla pour sa part à partir d'une troisième loi, enveloppant semble-t-il les deux autres : « l'Un qui devient deux et redonne une nouvelle unité, réunissant le tout organique et l'intervalle pathétique » (Deleuze, 1983, p. 59 ; voir également p. 245-247). Nous y reviendrons.

La deuxième caractéristique avancée par Deleuze réside dans le fait que cette profession de foi n'est, pour eux et à aucun moment, ni « un prétexte », ni simplement « une réflexion théorique et par-après ». Il s'agit plutôt d'une « conception des images et de leur montage », mais aussi du rapport au monde qui s'ensuit et qui implique activement le cinéma sur cette « ligne politique et révolutionnaire » créatrice de nouveau. Nouveaux rapports à la pensée, notamment; ce qui fait qu'à partir de son expérience spectatorielle, l'humain est obligé, ne serait-ce que dans une infime mesure, de lui-même déplacer son propre rapport au monde et son actualité, « nous, en tant que « poignée » de matière pensante ». Et nouveaux modes de création, qui travestissent les vieilles formes usées, mais qui, plus profondément, font se transmuter les anciens rapports images-à-images et images-à-pensée. En un mot, qui participent à différentes transformations toutes résistantes, mais à divers degrés et selon plusieurs paramètres : contextes, états de réceptivité, lieux et volontés, etc.

« Par la modification de l'*habitus* familier, par l'adjonction d'une excitation additionnelle, etc., il est possible d'abaisser ou d'élever ce seuil de perception sensorielle : c'est-à-dire de faire passer dans le domaine sensible les effets qui dans les conditions normales ne sont pas enregistrés par nos centres sensoriels ». « De sorte que nous « communions » avec la perception des lois de l'existence, de la matière ressenties comme un perpétuel devenir » (Eisenstein, 1976 (1), p. 380-381 et p. 373).

On dira alors que les différentes résistances cinématographiques sont, dans tel ou tel cas, à pente plus ou moins faible, ou plus ou moins prononcée ; et que les œuvres possèdent en quelque sorte une *teneur en résistance* plus ou moins grande, ou plus ou moins activée. Il s'agit moins ici d'un désir de

scientificité – comment quantifier ou chiffrer exactement cette teneur, tâche absurde – que de chercher à évaluer les forces et les manières de cette capacité de résistance, en tenant compte d'un minimum de paramètres tels que la démarche exposée, le contexte de l'œuvre, les déplacements affectifs et perceptifs qu'elle implique, mais surtout les processus de subjectivation qui s'y engagent.

Revenons à la loi dialectique que privilégie Eisenstein, selon Deleuze, et qui découle évidemment de l'articulation hégélienne première entre thèse, antithèse et synthèse. Bien entendu, l'adaptation qu'il en fera à l'intérieur de son travail cinématographique procédera par de multiples variations, complications et décalages nécessaires, entre autres sous l'impulsion du renversement opéré par Marx, mais toujours en conservant le négatif au cœur de la démarche. « Le moteur du mouvement n'est pas dans la pensée, mais dans l'être : grâce à cette prémisse, la philosophie cessera d'interpréter seulement le monde mais se chargera de le transformer » (Bergen, 2009, p. 18 n.2). Eisenstein entérinera ce renversement, en adoucissant éventuellement l'impact du conflit entre forces négatrices, mais en conservant l'essentiel, c'est-à-dire cette idée d'unité finale, garante de vérités : « ...la recherche vraie, c'est la vérité déployée dont les membres épars se réunissent dans le résultat »<sup>4</sup>. Avec sa théorie des attractions, cette approche synthétique des contradictions inhérentes aux situations et aux images est exposée de manière relativement simple, même si la démarche s'avère davantage dogmatique que prescriptive. Et son film *La Grève* sera, à cet égard, une réelle réussite, « une victoire révolutionnaire (...) dans le domaine de la forme ». Il réussit dès son premier film à transposer les différents rapports de force en jeu entre les ouvriers et les policiers qui composent le thème – le « sujet » de la lutte, si l'on veut – dans la structure même de l'image ainsi que dans la façon de les agencer ; bref, dans ce qui est appelé « la forme ». Par exemple, à la fin de la première partie intitulée

---

<sup>4</sup> Karl Marx, *Notes sur la censure prussienne*, Œuvres III, Coll. « Pléiade », Paris : Gallimard, p. 111 ; cité par Albera, 1973, p. 60.

« Tout est calme à l'usine », pour marquer le changement de dynamique qui fait passer les ouvriers de l'accalmie initiale à cette « bonne raison de faire la grève » (seconde partie dans laquelle un homme se pend parce que faussement accusé de vol), la caméra se met sur les rails à l'aide d'une autre machine, le train : en découlent un jeu de points de vue qui transformeront les mouvements dans le monde en mouvements du monde. Le changement social couve, la rébellion est à la porte, mais ce sont les déplacements de la caméra plus que les intertitres qui nous les rendent sensibles. La mise en scène, puis le montage intègrent ainsi « dialectiquement la série de matériaux », plutôt qu'en suivant l'artifice dramatique conventionnel. Parce que la relation établie entre la bourgeoisie patronale, la police et le prolétariat naissant est dialectique (rapport d'oppositions duquel doit naître un nouvel ordre du monde ou, à tout le moins, un nouveau rapport de forces), elle oblige la forme du montage, la façon d'enchaîner les images dans l'espace et par leur durée, à opérer elle aussi dialectiquement. La synthèse dont il est question a lieu à au moins deux niveaux, donc : au niveau de l'articulation du montage lui-même, entre telle et telle image ou tel et tel élément d'une même image, mais également entre « une bonne maîtrise de la forme avec notre contenu » (Eisenstein, 1974, p. 148). Lors du dernier affrontement avant la liquidation finale (fin de la cinquième partie), le rapport de forces entre policiers et grévistes passera moins par leur représentation frontale dans le plan, que par ces lignes et ces formes créées tantôt par les policiers et leur positionnement dans l'espace, tantôt de manière quasi abstraite par les jets d'eau dont on use pour dissiper la foule.

Animer des photographies de mécréants, user des reflets distordus dans une boule de verre pour signifier l'esprit du personnage, trouser ou strier l'espace, exploiter les ressorts d'entraves visuelles ou de surimpressions à un moment dramatiquement déterminant, etc. : autant de jeux avec les possibilités filmiques à l'œuvre dans *La Grève*, et qui dépassent largement cet unique détail auquel on l'a réduit, à savoir le fameux plan où l'on tranche la gorge du bétail, alors qu'en parallèle sont disséminés les rebelles ouvriers. C'est une révolution

qui dépasse la simple variation des formes du cinéma existant : elle se passe dans la forme cinématographique elle-même. C'est tout le cinéma qui est lui-même révolutionné, à partir d'agencements singuliers. Et cela se fait toujours, selon le désir d'Eisenstein, dans « cette intensification extrême de l'emprise émotive sur le public », sans que le cinéma ne sorte du giron de l'art, puisque là réside justement sa force (Eisenstein, 1974, p.149-150). La vocation rationnelle et scientifique de ses recherches ne saura se passer à aucun moment d'une charge émotionnelle/sensorielle indispensable, interdépendance de l'une et de l'autre qui n'ira qu'en se raffermissant avec le temps, à mesure que se précise la pensée d'Eisenstein sur le montage. Le cinéma intellectuel implique systématiquement une « intelligence émotionnelle », qui fait se traduire la pensée « au niveau de l'émotion » (1976 (2), p. 136-137). Si bien que l'articulation dichotomique entre le contenu et sa forme, chez lui, relèvera davantage d'une triade, puisqu'à tout moment la relation avec un éventuel spectateur est de première importance.

Rappelons ici brièvement quelques éléments constitutifs de la théorie eisensteinienne des attractions. Concept central des premiers écrits d'Eisenstein, il est à noter que l'idée d'attraction fut « importée » dans ses réflexions sur le cinéma à partir de son expérience au théâtre du Proletkult et même, plus en amont, de ce qu'il trouvait efficace au cirque et dans les spectacles de foire. Les attractions sont, en un sens premier, ces moments forts d'une présentation publique, *tricks* ou numéros ne relevant pas du tout des tactiques ou des pièges illusoires hérités de la dramaturgie classique et garants d'une qualité de vraisemblance réaliste et mimétique, celle de la représentation. Ce sont des moments du spectacle suffisamment autonomes, reçus pour ce qu'ils proposent en eux-mêmes de façon plus ou moins « agressive » : moments s'agressant mutuellement, mais agressant aussi le spectateur.

De cette idée première de l'attraction, toujours inscrite dans un contexte dialectique, Eisenstein compliquera son sens pour en faire éventuellement un

« enchaînement d'associations » ; c'est le squelette d'une première véritable méthode de montage qu'il cherchera à théoriser avec de plus en plus de précision et qui le mènera jusqu'au « montage intellectuel » de la fin des années vingt et du début des années trente, laissant toutefois tomber le terme d'« attraction » (1974, p. 130). Certaines traces persisteront brièvement, comme dans *Le mal voltairien* (*Cahiers du cinéma*, no 226-227, p. 46-56) où il est question « d'attraction intellectuelle », mais le terme même d'attraction ne réapparaîtra que rarement : peut-être est-il un peu trop emblématique d'une époque et d'un contexte qui ont finalement suscité en lui tant de dégoût. En effet, on comprend mieux aujourd'hui sa rupture d'avec le Proletkult, leurs intentions d'*agit-prop* trop sèches et trop dogmatiques pour l'artiste romantique qu'il était, tout empreint des influences en grande partie cubo-futuristes, qui ont marqué ses premières conceptions de décor et de costumes au théâtre. Eisenstein n'était pas entré au Proletkult par adhésion à leurs idées, mais bien parce qu'il désirait travailler à l'édification de sa nation et de son peuple. C'est moins la communauté du Proletkult qui l'influença que le contact de certaines individualités saillantes telle que Tretiakov et le groupe de la LEF (cf. Bulgakowa, 2001, p. 33 sq. et Albera, 1973, p. 26). Néanmoins l'idée d'attractions, comme tensions contradictoires qui s'agitent à même le matériau artistique, persistera au gré des expériences – avec Meyerhold et au-delà – malgré les quelques changements que prendront sa dénomination. Ainsi, si nous résumons, « attraction » pourra être entendue selon la triple définition que nous en donne Jacques Aumont : elle est une performance présentée devant public, elle est une association d'idées à l'intérieur d'un discours ou d'un montage, en plus d'être cette énergie ou cette force capable d'attirer l'attention du spectateur (Aumont, 2005 [1978], p. 70).

Ce qui fait que, comme le souligne Aumont, le concept d'attraction chez Eisenstein n'aura pas seulement à voir avec la forme filmique. Il s'agit d'un problème qui dépasse largement la question formelle (Aumont, 2005 [1978], p. 70). Nous retrouverons ça et là, clairsemés dans divers écrits, ce problème



des attractions, jusque dans la seconde partie de *La non-indifférente nature* où il se demande : « comment la thèse de la dialectique générale de l'unité des contraires trouve son application dans le domaine de la composition ? ». À ce sujet, ses explications sont plus claires : « l'attraction des contraires n'est une construction convaincante que si elle est issue des perceptions réelles et non appliquées de manière mécanique » (Eisenstein, 1978, p. 15 et p. 19). Sinon l'on tombe dans un simple jeu superficiel des contrastes. C'est ce dont est teinté un projet tel que *La Grève* malgré ses grandes forces, seul film de la série *Vers la dictature*, réalisé pour le Proletkult. C'est un film qui a la faiblesse de s'inscrire en opposition simple contre le cinéma bourgeois, ses valeurs et son mode de « transparence » narrative, contre un système de *stars*, ces étoiles au-delà desquelles il faut pourtant chercher les racines de la création<sup>5</sup>. *La Grève* n'était en fait qu'une simple inversion des tendances cinématographiques principales de l'époque, une « solution à partir du contraire » (Eisenstein, 1978, p. 23), une solution essentiellement *réactive*. Il fallait plus qu'un simple contre ; il fallait, pour efficacement résister, une inversion complète des lieux communs, une « libération de la conscience de tout un ordre des représentations liées aux structures bourgeoises », « prémisses d'une parole nouvelle ». Cette inversion n'est possible que si l'on abandonne les manières extérieures de procéder, les manières exclusivement formelles. Il faut en d'autres mots de la méthode, de la méthode qui se trame à partir des matériaux filmiques mêmes, à partir des problèmes formels et thématiques que cette matière suscite ou fait naître. En résumé, le jeu de consonance et de « polyphonie complexe » qui compose les théorisations tardives du montage eisensteinien, entre le tout d'un film et ses différentes parties – éléments qui seront abordés dans ce qui suit – suivra toujours, mais sous de nouveaux rapports, les intuitions premières du cinéaste-théoricien basées sur l'idée d'attraction.

---

<sup>5</sup> Il y a deux sens au titre *Au-delà des étoiles* : au-delà des vedettes et du star-système ; et au-delà de la notation que l'on donne à un film chez les critiques de cinéma.

Ce n'est là qu'un exemple possible de la filiation conceptuelle dont il était fait mention plus haut et qui parcourt tout l'œuvre d'Eisenstein, mais il s'agit d'un exemple de choix si l'on comprend le grand impact qu'a eu ce concept, par lui très tôt pensé, pour l'ensemble de ses réflexions subséquentes. Les modifications apportées à ces méthodes découlent à chaque fois, pour Eisenstein, de véritables nécessités à la fois créatrices et, dans une certaine mesure, logiques. Le contexte – théorique, politique – peut changer, mais justice doit être rendue à chaque instant au « plus sensible des sismographes ». L'unité synthétique tributaire des attractions est ainsi « un problème de méthodologie générale qui, bien entendu, conserve jusqu'à présent son importance de fond. » (Eisenstein, 1978, p. 181 et p. 191-192).

### **2.2.2 Vers une dialectique extatique**

Si l'importation dialectique dans le cinéma eisensteinien conserve de son évidence et, en cela, ne fait aucun doute, ses intentions et ses appropriations, elles, parce qu'elles varieront considérablement d'une époque à l'autre, ne seront pas toujours aussi nettes. Ce qui fait dire à certains que l'approche dialectique du début, plus rigide dans son énonciation, plus investigatrice et plus questionnante aussi, s'assouplira avec le temps pour devenir une véritable « dialectique en extase » (Ishaghpour, 1982, p. 57-58). Ainsi, est-il absurde d'aborder l'œuvre d'Eisenstein comme s'il s'agissait d'un seul bloc monolithique. Mais, d'un autre côté, il serait tout aussi hasardeux d'y voir et d'isoler deux Eisenstein différents – le jeune et le vieux, le révolutionnaire et l'idéaliste – qui feraient un usage complètement différent de la méthode dialectique, avec une première mouture plus « violente » et ayant en son centre le jeu des contradictions, puis une version plus molle et plus tardive, où les contradictions auraient disparu pour faire plus de place à un souci d'organicité de l'œuvre. Ce serait négliger la grande force de constance eisensteinienne malgré cette indéniable capacité qu'il a de compliquer, de faire

bifurquer ou de transformer tant son écriture et ses concepts, que ses différentes approches de la pratique filmique. S'il existe effectivement deux Eisenstein, nous verrons plus loin qu'il s'agit en fait de deux degrés de résistance différents.

La méthode dialectique chez Eisenstein, même si elle mute en modifiant plus d'une fois ses angles d'approche et ses déterminations, le cœur de son articulation demeure le même, à savoir l'idée de contradiction au centre de la loi dite « de l'unité » – cette fameuse loi décrite par Deleuze – et qu'il ne faut pas comprendre comme « résorption de la contradiction », comme le fait Aumont (2005 [1978], p. 93), mais comme résultat qui affirme le conflit, tout en laissant jouer ses contradictions. Bien sûr, ces appropriations du matérialisme dialectique pour les besoins du travail cinématographique peuvent apparaître comme nettement insatisfaisantes du point de vue des discours, disons « d'origine », à partir desquels Eisenstein les a importé, pour leur donner une nouvelle « efficience », dans son champ et ses problématiques le concernant lui. Il n'en demeure pas moins qu'il s'agit davantage d'un travail de traduction que d'orthodoxie, avec tous les excès, voire les abus, par lesquels il passera dans les multiples usages qu'il fera d'une telle méthode : omniprésence des conflits ; « saut qualitatif » décrit ou annoncé, mais imperceptible dans les faits, etc. Les contradictions en vue d'une unité sont toujours présentes tout au long de la démarche eisensteinienne, non comme une méthode générale *a priori* de son travail et grille applicable à toutes perceptions possibles, mais plutôt comme embrayeur de connaissance qui nous intéresse tout particulièrement par les mouvements et la logique qui lui sont internes. Il y a une tension remarquable à l'intérieur de l'unité bipolaire de la forme et du fond, « sans laquelle et en dehors de laquelle il n'existe pas d'œuvres d'art authentiques » (Eisenstein, 1976 (2), p. 162). Nulle raison de juger de la fidélité de cette méthode au sol philosophique original duquel elle a été extirpée. Chercher plutôt à évaluer sa validité méthodologique et créatrice, mais surtout sa capacité de résistance aux discours réducteurs du type : « il n'y a d'œuvre chez

Eisenstein que de propagande » ou aux clichés qui minent l'esprit de création et d'expérimentation dans lequel il envisagea le cinéma. Pour s'en convaincre, maintenant que nous avons brièvement exposé la conception élémentaire de ses premiers écrits avec, en son centre, l'idée d'attraction, voyons ce qu'il en est dans ses textes plus tardifs, comme par exemple avec *La non-indifférente nature*, datant des années quarante. Nous n'abordons toutefois pas ces deux époques de la pensée d'Eisenstein comme s'il s'agissait, nous l'avons dit, de deux Eisenstein séparés par une césure esthétique et idéologique : nous constaterons au contraire leur évidente filiation, la grande vigueur de ces deux pôles d'une même démarche, commencement et « fin » d'un spectre conceptuel mettant en vedette la « mystérieuse » et « féérique » attitude dialectique.

Avec *La non-indifférente nature*, Eisenstein envisage le film de cinéma en termes de totalité organique :

« Une même loi sous-tend non seulement le tout général et chacune de ses particularités, mais aussi chaque domaine appelé à collaborer à la création du tout. Les mêmes principes vont alimenter n'importe lequel de ces domaines en s'y manifestant avec la spécificité de leurs qualités propres » (1976 (1), p. 48).

Puis il fait un pas de plus dans l'importation de cette loi dialectique, en établissant un parallèle direct entre les principes de la Nature et ceux qui régissent la « nature filmique ». Il y aurait selon lui une organicité d'ordre général, théorisée par les esthéticiens allemands, et des principes organiques exceptionnels dont la loi de causalité, plus précise et plus spécifique, « organiserait » avec davantage d'exactitude les phénomènes naturels et, plus encore, les éléments constitutifs d'une œuvre d'art, cinématographiques en ce qui nous concerne. C'est celle-ci qui intéresse plus particulièrement Eisenstein.

Ce parallélisme entre l'œuvre et la Nature assure la véracité de la première malgré son artificialité ; ainsi « une seule et même loi régit et nous et l'œuvre », ancrant du coup sa propre explication théorique dans un sol qu'il désire plus philosophique, loin des envolées versions années vingt teintées par

un grand mélange tantôt de réflexologie et de pavlovisme, tantôt de biomécanique et de linguistique. Eisenstein nous donne plusieurs exemples provenant entre autres d'un film déjà lointain, le *Potemkine*, seule réussite unanimement reconnue, puis de l'utilisation de la couleur dans le premier *Ivan* (1976 (1), p. 136 sq.). Or, la règle d'or qu'il expose dans ces pages, décrite à l'aide de ces deux films, dépasse largement le cinéma. Il en multipliera d'ailleurs les exemples : ils sont tirés de la peinture, mais également de l'écriture littéraire, par exemple celle d'un Zola ou d'un Shakespeare (1976 (1), p. 71-78, p. 84). D'après le *Potemkine* : entre la cellule ou la séquence des « embrassades fraternelles » et la réponse des fusils qui suivra, Eisenstein ne parle pas d'un contraste rythmique entre événements différents, mais bien d'oppositions nettes, puis du passage de l'un de ces événements en son contraire. « Chaque fois, cela donne *l'image du même thème, vue chaque fois sous un angle opposé, tout en naissant inéluctablement de ce thème même.* » Et ce développement thématique particulier à cette séquence s'inscrit parfaitement dans le développement général du film entier, respectant ainsi tant la loi organique particulière que celle, plus générale, de la Nature (1976 (1), p. 55-56). Il s'agit d'une sorte de formule de la croissance, selon une spirale ouverte avec, comme résultat, l'unité du tout et de ses parties, selon la formule hégélienne (par thèse, antithèse et synthèse), mais teintée ici d'une forte inspiration mathématique.

Cette loi et son respect opéreront donc également à l'échelle de tout le film, entre les « points d'immobilité totale » (la scène des hamacs, par exemple) et les points de « maximale envolée » (la mutinerie sur le pont ou la réponse des fusils dans l'escalier). Mais pour la pleine réalisation de l'organique du thème et du film, besoin est d'un autre caractère, complémentaire à la première : le pathétique. En russe, il semble que le mot n'ait pas glissé de sens tel qu'en français, avec ce côté nettement péjoratif qui teinte la notion de *pathos* (1976 (1), p. 425-426 n.2 ; et Aumont, 2005 [1978], p. 82). Le pathétique est, à l'origine, cette impulsion qui fait que le spectateur « quitte sa place » pour sortir

hors de lui-même : il s'agit là d'un déplacement tant sur le plan physique que sur le plan psychologique. Ainsi est atteinte « l'extase », sorte de jouissance spectatrice active et productive qui transforme l'humain-spectateur, mais également la nature qui l'environne (1976 (1), p. 79). Lorsqu'Eisenstein envisage les lois de la nature, il entend par là autant la nature naturante (la substance), dirait Spinoza, que la nature naturée (les modes) ; autant la nature environnante que la nature humaine. C'est en cela qu'elle est non-indifférente cette nature, nous dit Pascal Bonitzer : la subjectivité et les sens de l'humanité sont impliqués en elle, par elle. « Sujet engagé dans les choses (film, réel ou nature), affecté, impliqué » (préface, in 1976 (1), p. 9). Le cinéma permet cette exposition singulière d'autant de signes qui, à divers degrés, font sortir de soi le lecteur/récepteur d'images et qui participent, en même temps, à la structure compositionnelle de l'œuvre. Ces signes opèrent certains glissements ou transformations de certaines qualités esthétiques en d'autres qualités nouvelles, dont la complexité n'est pas sans effets sur les subjectivités, débordant nécessairement l'homme (1976 (1), p. 83 et p. 383 sq.). Il y a bien sûr toujours le risque de se tromper sur la nature de l'extase en question et de ne considérer l'extase que pour elle-même, la coupant des « contenus » qu'elle tente de faire passer. Le pathétique extatique appelé par Eisenstein pourrait très bien émaner d'une tendance spectatorielle contraire aux ambitions premières : par exemple, devant les réussites et les prouesses inimaginables d'un individu héroïque, comme « détaché du milieu humain, placé au-dessus ou au-devant des autres hommes », exactement le type de protagonistes que privilégie le « cinéma bourgeois », le cinéma à débusquer. Mais tout aussi extatique, nous dit-il en s'appuyant sur le film *Tchapaïev*, serait l'image de ce héros mais placé dans les rangs, au milieu de ses semblables. Ainsi, c'est tout le peuple qui s'élèverait au rang héroïque. Or, c'est précisément là-dessus que le deuxième *Ivan* échoue d'une certaine manière : toute une partie du diptyque devenu trilogie isole un peu plus le Tsar de son peuple, notamment parce que ses pensées sont de plus en plus dirigées vers lui-même, avec ses doutes et ses lubies. Son drame devient essentiellement intérieur et psychologique dans sa lutte pour le pouvoir – pour

l'exercer, pour le conserver – projetant toujours davantage le peuple vers l'arrière-fond politique, alors qu'il s'agissait au départ de provoquer exactement l'effet inverse. Voilà assurément l'une des raisons pour lesquelles Staline rejeta ce film.

Le pathétique ainsi greffé à l'organique, pour susciter cet état-limite extatique chez le spectateur, sera cette « méthode » de construction du film héritière de la loi dialectique adoptée dès les premiers instants par Eisenstein, sorte de version « maximisée », augmentée, de la loi des attractions de 1923 et 1924. Cette conversion dialectique est l'affaire d'un artiste en position de résistance vis-à-vis des minces possibilités de son propre cinéma, qu'il aura tant de peine à mener à bien, mais aussi d'un état général du cinéma devenu un peu plus marchandise, un peu mieux réifié. Ce qui fait qu'une telle progression dans la méthode et dans la pensée ne peut totalement se détacher du contexte particulier dans lequel celle-ci s'inscrit. Loin pourtant de tout déterminisme, la conversion méthodologique en question fait dire à Youssef Ishaghpour que « l'histoire de l'œuvre d'Eisenstein, c'est celle du passage du politique actif à la mystique comme forme de sortie de soi qui surgit dans les États absolutistes, là où aucune action historique n'est possible... » (Ishaghpour, 1982, p. 59). Alors il y aura bien, chez lui, une œuvre politique et, de surcroît, à valeur de propagande. Mais il faut toutefois faire bien attention : « le fait que l'on reconnaisse à une œuvre une haute valeur sociale ne doit pas servir de paravent » (Eisenstein cité par Albera, 1973, p. 55-56). C'est une erreur d'utiliser un fait concret pour de la simple propagande, en négligeant que « ce fait est également une image » (Eisenstein, 1976 (2), p. 137), une image qui table nécessairement ailleurs que sur l'idéologique. *Nevsky* et les deux *Ivan le terrible* peuvent bien être pensés comme des tentatives antifascistes de résister à la montée nazie, à l'antisémitisme, et assumées comme telles, mais ils n'en sont pas moins des œuvres cinématographiques qui résistent à leur tour à cette interprétation. Eisenstein aura voulu sans doute « tirer comme des obus dévastateurs sur les ennemis allemands, film après film » et « préserver la

culture cinématographique acquise de la tornade de destruction fasciste » (Eisenstein, 1978, p. 174). Mais cela aura passé davantage par les capacités d'affection inventées par son cinéma, ses images et ses montages, que par une représentation de résistance. Ses films comme des obus, certes, mais des obus davantage affectuels et dynamiques, que simplement thématiques ou idéologiques.

Il n'en demeure pas moins qu'il existe à la base une différence fondamentale entre la conception de la valeur politique du cinéma chez Eisenstein et celle du Parti socialiste soviétique : le cinéaste privilégiera toujours la ligne courbe, c'est-à-dire les manières indirectes, plus « laconiques », à la ligne droite, elles sont plus aptes selon lui à « transmettre le message politique » (Amengual, 1980, p. 12). « Appréhender [ainsi] l'ordre social » ne pourra se faire que « lentement et méthodiquement, ne l'atteignant qu'après de grands efforts. » (Eisenstein, 1971, p. 29). Et si finalement propagande il y a, celle-ci aura chez lui un sens tout aussi différent, elle deviendra *démonstration* : « pour lui, la dialectique signifiait défense et justification de l'Histoire réelle, pour les autres il fallait montrer la réalité d'une histoire imaginaire » (Ishaghpour, 1982, p. 48-49). Démonstration efficace et due à un travail préalable sur la forme, d'un côté, propagande projetée sur les écrans fantasmés de la dictature, de l'autre. Très tôt, il envisage « que la tâche politique du cinéma [soit] *liée à une méthode artistique juste*, que la substitution de « contenus » nouveaux à des contenus anciens et la conservation de schémas préétablis sont insuffisantes. » (Albera, 1973, p. 47). C'est la grande conviction d'Eisenstein, peu importe les époques, à savoir que la maîtrise esthétique seule – par l'entremise d'un travail méthodologique en vue d'une réception effective du spectateur – peut donner au cinéma sa véritable efficacité politique. Cette haute tâche dressée et assumée par Eisenstein vient également avec son lot d'exigences éthiques. Il en sera question un peu plus loin, dans les rapports qu'entretient un théoricien de sa trempe avec sa pratique.



Mais comme le souligne Aumont, parce que le cinéma se conçoit chez lui au-delà de son artificialité, le cinéaste devra se poser ces questions : « Que peut le cinéma, si son pouvoir s'exerce sur des êtres humains, contemporains du cinéaste et partageant ses conditions d'existence ? Quelle est la place du cinéaste dans la cité, s'il n'est pas seulement un artiste ? »

### **2.3.1 Tissus méthodologiques**

L'obsession méthodologique d'Eisenstein, si elle est au cœur de toute sa démarche quelque soit l'époque et le contexte politique, voilà qu'elle sert également de bougie d'allumage dans les dissensions que le cinéaste accuse devant la plupart de ses camarades réalisateurs, culminant semble-t-il dans ce fameux rassemblement de 1935. Cette façon qu'il a de poursuivre ses recherches méthodologiques malgré l'adversité et les contextes – qui ne sont, disons-le, pas toujours des plus favorables – est soit raillée par ses pairs, soit tout bonnement ignorée. Or, s'il faut justement considérer ces rapports entre théorie et pratique comme une forme d'interdisciplinarité, ce qui est curieux c'est que cette inter- ou cette pluridisciplinarité, c'est aussi l'affaire de tous les artistes entourant Eisenstein. C'est l'une des composantes principales du communisme soviétique de cette époque. Elle semble *a priori* commune aux autres artisans : Poudovkine est aussi acteur, Dovjenko est caricaturiste et Trauberg, dramaturge, pour ne dresser là qu'une très courte liste. Avec le communisme vient ce contexte et cette culture du foisonnement qui obligent les artistes et créateurs de tous horizons à travailler sur plusieurs fronts à la fois, et à multiplier ainsi leurs canaux d'expression. Il y a donc une activité multiforme qui n'est pas spécifique au « prodige » Eisenstein.

Une autre particularité des valeurs socialistes serait cette volonté et cette capacité pédagogiques de l'œuvre d'art et, par là, de son/ses géniteur(s). Transmettre un savoir et des connaissances au plus grand nombre, mais d'abord

alphabétiser, conscientiser, informer : tant de tâches qui incombent aux intellectuels et aux artistes socialistes et communistes. Cela non plus ne sera pas réservé au seul talent et à la seule volonté d'Eisenstein. Ne mentionnons à cet effet que les fameux agit-trains de Medvedkine et les déambulations de Vertov : éducation des populations les plus reculées, aussi loin que les voies ferrées leur permettront d'aller. Non, là non plus on ne peut s'expliquer cette divergence si grande entre la vision eisensteinienne des tâches cinématographiques et celles de ses contemporains. Il y a forcément autre chose, qui gêne ou qui rend réellement perplexes les Lounatcharsky, Dovjenko, Koulechov et consorts.

Peut-être s'agit-il alors de cet apolitisme évoqué rapidement plus haut ? Il semble qu'Eisenstein n'ait vu, de ses yeux vus, aucun des nombreux affrontements de la Révolution, qu'il n'a jamais directement côtoyé aucun front, ni grève ou manifestation. Le plus près qu'il s'est approché des luttes de son époque fut du bord de sa fenêtre (Bulgakowa, 2001, p. 8). Les traces écrites en ces temps de conflits politiques, qui furent décisifs pour le siècle naissant, sont concentrées dans la correspondance avec sa mère. Ces lettres ont de quoi surprendre : on n'y trouve aucune considération idéologique, aucune description des événements politiques qui battent pourtant leur plein, alors que sa mère, peut-être du fait qu'elle se trouve à distance, est sa principale confidente. Il n'y a qu'un partage intime tissé d'anecdotes et de petits soucis quotidiens, mélangés à son questionnement artistique qui se fait au gré des nombreuses rencontres avec une multitude d'artistes de l'époque, dont certains possèdent une grande notoriété, rencontres qui seront particulièrement déterminantes pour le futur rapproché d'Eisenstein, et notamment son entrée au Proletkult (Bulgakowa, 2001, chapitres 2 et 3). Doit-on alors en conclure que la suite des choses pour Eisenstein fut enveloppée d'un opportunisme « carriériste » qui viendrait contraster, c'est le moins qu'on puisse dire, avec cette image du « plus grand des cinéastes politiques », et personnalité de premier plan dans l'éveil révolutionnaire du peuple soviétique ? Voilà un tout petit pas que l'on ne saurait franchir : ce sont là des considérations par trop

psychosociologiques qui nous mèneraient bien loin de notre propos. Dans cette distance que celui-ci prendra vis-à-vis des événements politiques de son époque, d'une indéniable importance pourtant, réside peut-être le germe du principal reproche qu'on lui fera tout au long de son parcours et qui se déclinera de bien des façons : celui d'être toujours un peu trop en périphérie des choses « réellement importantes », un peu trop extérieur aux considérations essentielles – en un mot, un peu trop « formaliste ». Pour Eisenstein, le formalisme considère tout sauf les questions formelles essentielles, celles qui participent activement à la « réalisation du contenu ». Si la question de la forme demeure capitale chez lui, « cela ne signifie aucunement que dans [ses] œuvres, la primauté audio-visuelle exprime une préférence donnée à la forme au détriment du...contenu, comme le pourrait s'imaginer quelque idiot » (Albera, 1973, p. 51). Ses réponses à l'encontre des nombreuses accusations de formalisme seront simultanément dirigées envers ces « idiots » qui l'accusent faussement et les formalistes eux-mêmes, ennemis du cinéma (Aumont, 2005 [1978], p. 78).

En cela, peut-être, réside un germe de réponse, mais nous ne pourrions porter davantage attention à cette idée qui relève plus d'une impression spéculative que d'un fait. Ce que nous pouvons toutefois avancer de manière plus certaine, c'est ce fort décalage qui va jusqu'à l'idéologique, entre une approche eisensteinienne protéiforme du cinéma et la volonté soviétique de faire un cinéma politique à vocation principalement réaliste-socialiste, mais sans tout cet « enrobage » méthodologique fuyant de partout, instable jusqu'à devenir laborieux, et impossible à suivre en vérité dans son système même.

Or c'est justement, à notre sens, cette constante volonté investigatrice qui gêne tant ses compatriotes, c'est cette combinaison si particulière entre une recherche théorique assumée d'inspiration scientifique, mais toujours résolument pédagogique, ET le travail pratique du cinéaste. C'est, ni plus ni moins, cette capacité de résistance métamorphique, forcément instable et évolutive, au-delà de tout désir esthétique totalisateur. C'est, en bref, ce savant

tissage de différents matériaux rencontrés qui module la si particulière nature résistante d'Eisenstein. Parce que la théorie chez Eisenstein n'est jamais une activité autonome de réflexion : chacune de ses interventions, même parmi les plus brèves et les plus ponctuelles, poursuit d'une manière ou d'une autre l'enchaînement discontinu d'une idée théorique avancée ailleurs et en d'autres temps, vers une sorte d'aboutissement pratique et concret qui en sera la version la plus achevée...jusqu'à la prochaine transformation conceptuelle. Chaque possibilité qu'il a de s'immiscer dans le débat en cours est pour lui l'occasion de poursuivre sa réflexion par d'autres moyens, par tous les moyens. Ce qui fait déchanter autour de lui, c'est ce pas qu'il fait de plus que les autres à partir de la question centrale d'une méthodologie inventive. Les cinéastes soviétiques veulent un cinéma sans méthodes, *mais avec des formules*. Pour Eisenstein, la méthode est précisément ce qui lui permet d'échapper aux formules toutes faites, ce qui implique une critique de ces formules. Une méthode, ce n'est pas une théorie normative, avec laquelle on la confond, et qu'on a généralement intérêt à confondre. C'est ainsi que se mesure la réelle richesse de la démarche d'Eisenstein et qui nous intéresse au plus haut point : *la méthode n'est pas un savoir accumulé, c'est un apprentissage*.

On ne pourra jamais reprocher à Eisenstein de n'avoir pas de suite dans les idées : il se reprend lui-même sans cesse, répond à ses critiques sur tous les tons et sur tous les toits, répétant s'il le faut presque mot pour mot ses explications ; ou bien il déplace un problème qui cherche une issue efficace ou bien il greffe carrément à son argumentaire des idées pensées dans un ailleurs scientifique. D'où cette constante investigation à partir de champs d'expérience autres, mais qui ont rencontré des problèmes similaires et qui peuvent venir, partiellement tout au moins, alimenter la bête méthodologique : de la biomécanique, des mathématiques, de la linguistique, de la psychanalyse, etc. Et malgré certaines opérations d'agencement un peu plus risquées que d'autres, demeure toujours cette volonté de réflexion et de théorisation qui affirment une forte cohérence, malgré d'indéniables limites quant à leur applicabilité. Encore

là, la force de production théorique prendra le pas sur son éventuelle capacité à se concrétiser tel quel dans ses films. La théorie tend plutôt à s'autonomiser durant le tournage d'un film, parce que des décalages surgissent forcément de leur confrontation avec les faits. Ainsi n'y a-t-il pas de concordance nécessaire entre sa théorie et son activité pratique. Ce n'est pas le but recherché et il le dit lui-même : lorsqu'il tourne son film, ses idées théoriques sont temporairement remisées. Ce sont davantage les jeux de relais qui importent et qui intensifient en un sens cette façon de faire : relais entre les images qui se tournent et les différents supports de préparation et d'accompagnement (scénario, dessins, notes) – mais en tout cas autre chose que de la théorie ; puis, relais éventuels entre le film achevé et ce qu'il suscite comme idées – pour lui-même et pour les projets qui suivront. Or, ces relais ne procèdent pas par enchaînement causal et linéaire ; c'est au contraire par réseaux constellés que la pensée eisensteinienne est articulée. Ces différents réseaux semblent ainsi traversés d'essais et de bifurcations, entre autres parce que la pensée y rencontre sans cesse de l'empêchement, voire de l'impossibilité.

C'est comme si Eisenstein éprouvait un besoin de fonctionner par « entraves », et qu'il ne pouvait penser ni fabriquer ses films que sous la contrainte. Il y a, d'une part, ce pressant besoin de chercher ce qui cloche, ce qui fait obstacle ; et d'autre part, l'obstination de résoudre ou de contourner l'obstacle, ce qui contrarie, mais pour finalement en trouver un autre. Alors que plusieurs s'attardent sur ses différents changements de cap, ses hésitations et ses retours en arrière ou ses « reculs » idéologiques en les qualifiant d'opportunistes<sup>6</sup>, peu d'observateurs – mis à part les plus « fervents » – soulignent son obstination et sa capacité à tenir tête et à persister dans ses efforts pour un cinéma réellement productif et capable de révolution, à tout le moins esthétique. Lorsqu'il affirme vouloir un cinéma comme antithèse logique à l'Occident bourgeois, auquel il s'oppose absolument, il fait œuvre dans un

---

<sup>6</sup> Même s'il ne s'agissait que d'une demi-vérité, nous ne pourrions le lui reprocher tout à fait dans un tel contexte, si l'on se fie au mauvais sort qu'ont tristement subi ses homologues Isaac Babel et Meyerhold, d'autres juifs...

contexte politique socialiste marqué du sceau officiel – et c’est bien cette version que retiennent les spectateurs et les étudiants qui côtoient, minimalement, son œuvre aujourd’hui. Or, il y a des effets de résistance propres à ses films et à ses écrits qui débordent largement cette lecture : c’est moins l’institution « Occident bourgeois » avec une majuscule qu’il cherche à faire filer par ses œuvres (comme on dit d’un câble, d’une maille ou d’un collant qu’il « file »), que les formes convenues de l’art et du cinéma dits classiques, charriées notamment, il est vrai, par les valeurs capitalistes d’un certain cinéma spectaculaire et industriel. Il est bien à la recherche de « nouvelles formes post-capitalistes » du cinéma (Eisenstein, 1974, p. 185), mais c’est davantage à l’encontre des modes de représentation majeurs et supposément universels qu’il pose son travail, que d’une entité institutionnelle précise et géographiquement située du type Hollywood. Voilà sans doute pourquoi il est tout autant critique à l’égard de Vertov, par exemple, que critique à l’égard de lui-même, parce qu’il y a toujours ce risque de succomber à des facilités autrement mais autant dangereuses que celles d’Hollywood.

Ses multiples hommages aux pionniers américains s’inscrivent dans cette ligne où Eisenstein sait reconnaître un véritable créateur, un vrai révolutionnaire, peu importe où il se trouve, même à l’ouest, dans des conditions de production nettement différentes de celles du cinéma soviétique. Griffith, Chaplin, Ford et Disney, parmi les principaux, lui auront même permis, de près ou de loin, de rêver et d’espérer tourner lui-même dans de telles conditions une ode au Mexique. Ce sera évidemment *Que viva Mexico*, qui se soldera par un échec, premier d’une longue série de ratées qui mineront sa santé et, pour une bonne part, sa crédibilité. Ce n’est pas le lieu, ici, d’élaborer en détails tout le contexte de ces (més)aventures européennes et américaines, mais force est de constater que la ligne créatrice empruntée par Eisenstein est faite de multiples méandres qui rendent bien plus difficile qu’il n’y paraît l’identification précise de cette charge politique irriguant l’œuvre. Cerner ses « adversaires » n’est pas de première importance pour Eisenstein, le pouvoir

qu'exercent ces entités cinématographiques est bien trop grand – il se fait aux deux bouts de la chaîne spectatorielle, au niveau des modes à la fois de création et de réception des images – et le résistant se doit d'être plus futé, même devant une défaite annoncée. Foucault l'avait très bien démontré, ce qu'on a vu en introduction : le pouvoir est davantage capillaire et diffus, qu'institutionnel ou individuel. La résistance relève de luttes transversales plutôt qu'elle ne se pose simplement contre une autorité. Il serait ainsi bien trop simple de le renverser. Ce qui est véritablement important pour Eisenstein, peu importe la provenance du cinéma, c'est de ne jamais se soumettre à un réalisme de la vision, ce qui enfermerait selon lui l'expression filmique « à l'intérieur des limites du déroulement logique des événements » (Eisenstein cité par Albera, 1973, p. 67). Ce qui est réellement important, c'est la liberté rendant possible un authentique acte de regard, une véritable vision/sensation qui mène vers la pensée avec le moins de médiation possible, par-delà les formules et les catégories toutes faites du prêt-à-penser. C'est pour cette raison, comme l'affirme Albera, qu'il s'agira moins de montrer ou de représenter une action, un événement, par l'entremise d'une image au/du cinéma, que de « signifier, donner un sens, rendre signifiant » les divers matériaux agencés de manières déterminantes et déterminées, c'est-à-dire à l'aide de méthodes articulées sous un principe d'adéquation qui déborde les films eux-mêmes. Si bien que les reproches d'« inactivité » dont il fait l'objet au rendez-vous de 1935 ne sauraient être fondés. Empêché qu'il était d'aboutir ses projets filmiques, Eisenstein n'a pourtant cessé de faire du cinéma : il affirme à ce moment, pour une énième fois, à quel point il se devait d'en passer ainsi par la théorie, par la méthode et (surtout dirons-nous) par la formation de jeunes cinéastes (Eisenstein, 1976 (2), p. 175).

Jean-Louis Comolli a très bien cerné l'importance de cette tâche d'enseignement au sein de l'œuvre d'Eisenstein. Déjà, de par sa durée : il y consacra pas moins de quatorze années de sa vie, entre 1932 et 1946, et jusqu'à son dernier souffle, puisque même gravement malade sur son lit, il

recevait encore quelques étudiants chez lui, à défaut de pouvoir se déplacer et faire classe au VGIK (Eisenstein, 1971, p. 85). Plus : dès l'année 1928, il élabore un programme d'enseignement des plus complets, qu'il intitule « de la technique et de la théorie de la réalisation » avec, en sous-titre, *de la méthode d'enseigner la réalisation*. Un tel programme lui permet, avant même que de pouvoir le transmettre à de jeunes cinéastes en devenir (à peu près du même âge que lui...), à la fois de souligner les insuffisances des méthodes d'enseignement prévalant jusque-là, et d'exposer clairement certains éléments relativement élaborés de sa propre démarche, susceptibles d'alimenter celles de ses auditeurs. Ses propositions sont concrètement établies en quatre années et réparties par semestres et par problèmes abordés (Eisenstein, 1973, p. 259-317). L'enseignement du cinéma sera donc, durant la plus grande part de sa vie artistique, « l'activité nettement majoritaire d'Eisenstein » (Comolli, 1973, p. 6). Tout comme son travail d'écriture et de théorisation, la pratique didactique n'est pas chez lui une activité autonome qui se ferait en marge de ses films, un gagne-pain qui viendrait remplir des espaces de temps normalement vides sans cela. Non, l'enseignement est articulé « avec *toutes* les autres pratiques du « maître », comme à la fois leur produit, leur réflexion, leur critique et leur remise en jeu » (Comolli, 1973, p. 7). D'où l'idée évoquée plus haut : la méthode n'a pas à avoir avec la systématisation d'un savoir, mais avec l'apprentissage de problèmes. À la lecture des sténogrammes conservés de ses cours, notamment ceux de ses leçons de mise en scène par Nijsky, c'est ce qui frappe tout de suite. Malgré leur caractère un peu plus « parlé » ou plus direct, on retrouve cette même verve et ce même pullulement que dans les autres écrits, vraiment comme s'il s'agissait d'un juste mélange entre ses mémoires, dans lesquels il partage également certaines expériences de vie ou de lecture, et ses écrits plus sérieux et plus théoriques, comme par exemple dans *Le principe du cinéma et la culture japonaise*, daté de 1929.

« Quand il écrit, et du fait sans doute de la force même de *résistance* de ce travail d'écriture, Eisenstein ne résiste pas au désir/besoin de parasiter son discours, de le compliquer de multiples événements non théoriques – digressions, incidentes,



terminologie, métaphores, histoires, etc. – de le surcharger presque jusqu'à la rature » (Comolli, 1973, p. 12).

Ainsi, remarque Comolli, c'est dans l'enseignement, « et dans lui seul », qu'Eisenstein arrive à mieux lier, à mieux arrimer librement ses différentes théories à des pratiques concrètes du cinéma. Est ainsi rendu possible un réel « saut qualitatif », qui ne souffre pas la rigueur et la systématisme de l'écriture. En classe, le développement de ses idées, qui traversent incessamment ce complexe théorico-pratique, atteint une plus grande justesse, parce que le geste tâtonnant, et paradoxalement des plus précis du chercheur qu'il est, s'y dévoile et s'y enchaîne avec davantage de précision.

« Parce que pris en charge par deux pratiques se redoublant (cinématographique, didactique), la réflexion théorique est contrainte à un développement logique, patient, cohérent, continu : tous éléments de rigueur que l'on ne trouve pas dans ses écrits. » (Comolli, 1973, p. 15).

Écriture ou enseignement, il semble en tout cas que c'est là, et non dans ses réalisations filmiques, qu'Eisenstein aura davantage « les coudées franches ». Sans doute y a-t-il une part de mise en scène, de mise en spectacle, de mise en figure, qui rend l'enseignement intéressant aux yeux d'Eisenstein.

Dans ses leçons, il aborde le travail général de mise en scène à la fois en des termes théâtraux, comme occupation d'un espace par des corps et investissement d'un texte dans son énonciation et ses respirations ; et cinématographiques, comme découpage d'une action dans sa durée et articulation de ces différentes durées entre elles, puis éventuellement par rapport au tout du film. La salle de classe est ce foyer idéal, encore plus que ses films, où se rencontrent et sont investies de façon régulière « toutes les forces à l'œuvre dans ce travail eisensteinien, à l'œuvre dans l'ensemble des champs ouverts ou traversés par lui » (Comolli, 1973, p.6). Cette pratique didactique usera donc des mêmes procédés et déterminations que dans ses autres pratiques, même celles théoriques, et sera le lieu et le moment sans commune mesure lui permettant de mieux penser, lire, créer tout un savoir qui se réinjecte

directement dans ses méthodes. Dessin, plan et phrase créent chacun une image, mais par des moyens matériels qui, eux, diffèrent, et qui se rencontrent pourtant au mieux dans la pratique de l'enseignement. « La salle de classe du cours de mise en scène devint son studio, son lieu de travail, son laboratoire, sa scène et son écran. » (Eisenstein, 1971, p. 84). L'enseignement, c'est une temporalité, une occupation d'espace, une forme de projection, etc. et où la pensée se figure elle-même.

Pour ce faire, les autres arts ne cesseront d'alimenter son travail. Si le principal modèle extérieur au cinéma avait déjà été le langage et les théories de quelques grands linguistes russes de l'époque, comme l'atteste nombre de ses premiers écrits, il semble que la musique sera l'art par excellence auquel il se référera pour les textes plus tardifs, notamment avec *la non-indifférente nature* (Albera, préface à 1976 (1), p. 9). Outre la musique, qui vient clairement alimenter sa réflexion sur le cinéma sonore, Eisenstein puise en fait à une quantité phénoménale de sources artistiques du passé qui, selon lui, à la fois *précèdent* le cinéma, dans « l'évolution » du langage artistique (le cinéma est en effet le plus achevé des arts ; il est l'art suprême et synthèse de tous les autres), et *l'annoncent*, par certains traits pré-cinématographiques qu'il retrouve notamment en littérature et en peinture, ce qu'il nomme *cinématisme*. Pour le professeur Eisenstein, celui qui veut apprendre le cinéma doit lire la littérature, voir la peinture, écouter la musique : sentir et saisir ce que les différentes pratiques artistiques nous ont légué. « Il semble que tous les arts aient, à travers les siècles, tendu vers le cinéma. Inversement le cinéma aide à comprendre leurs méthodes » (cité par Albera, préface à Eisenstein, 1980, p. 7).

Le concept de cinématisme, comme tous les concepts eisensteiniens, se forge en plusieurs étapes, que François Albera remonte brièvement. Nous nous intéressons seulement à ce que celui-ci signifie une fois parvenu au bout de sa chaîne constructive, signification toute différente de ce que le futurisme appelait « cinétisme » et qui se référait plutôt à la simple reproduction du

mouvement, commune à la peinture et au cinéma, mais selon des effets tout différents (les exemples picturaux des futuristes italiens sont les plus célèbres, mais l'influence du cubisme n'est pas moindre). Ce qui intéresse Eisenstein, ce n'est pas la représentation du mouvement, ni ses différents effets, mais le « principe même du mouvement (dynamique, procès, dialectique : tant de la Nature que de la pensée) » (Albera, préface à Eisenstein, 1980, p. 9). Le cinéma n'est pas le canal d'une simple transmission d'idées ou de forces préexistantes. Le cinéma est cette voie incomparable et totalement novatrice de construction et de transformation de ces idées et de ces forces. Pour résumer, le cinéma se retrouve peut-être ça et là « en puissance » dans les autres arts qui l'ont précédé, par certains traits de leur esthétique, par certains usages faits de leurs composantes, mais cela ne réduit pas le concept de cinématisme au seul rapport « d'antériorité » des autres arts. Tant la peinture, par exemple, que le cinéma, sont ainsi envisagés comme modèles de l'idée cinématique. « Il en ressort une toute autre conception de l'histoire et de l'évolution des arts – jamais énoncée – puisque certains « procédés cinématographiques » sont plus aboutis dans un art « antérieur » (estampe japonaise, etc.) que dans le cinéma existant. » (Albera, préface à Eisenstein, 1980, p. 283 n.3). Façon pour Eisenstein d'exploiter les forces anachroniques propres au cinéma, que nous aurons justement à expliciter un peu plus loin.

Si nous revenons à la didactique eisensteinienne, ce qui est également particulier dans cette démarche, outre les grandes œuvres des autres arts, c'est la matière dont se nourrissent ses cours : ce peut être des idées et des images venues de films appartenant au passé, comme ce peut être les ébauches à partir desquelles il construit l'œuvre suivante, nourriture pratique du « réalisateur à vingt têtes ». Même pour un film qui n'a pas su trouver son chemin jusqu'au tournage, comme ce fut le cas du *Capital*, tiré de l'ouvrage de Marx, tout le travail préparatoire engagé et conservé jusqu'alors servira néanmoins de matière première à son enseignement. « S'éclaire ainsi ce qu'il en est de la remise en jeu dans ses cours du travail cinématographique d'Eisenstein : une

sorte de *réalisation seconde*, un recommencement du film, soumis à la critique, au feu des contradictions, et dont il est exigé qu'il y *résiste*, s'y re-produise » (Comolli, 1973, p. 11).

Eisenstein ne cache donc rien de sa démarche, il ne joue jamais le magicien avare de ses trucs et de ses secrets artistiques ; trucs et secrets sont tout simplement impossibles dans sa conception du cinéma. En fait, il renverse le rapport maître-apprenti qu'il avait reçu auprès de Meyerhold. Sa méthode de travail en classe ne cesse d'analyser, de décomposer, de fouiller jusqu'à la mutilation tout ce qu'il touche, y compris ses propres réalisations cinématographiques. Mais une part de l'amour/haine qui l'anime vis-à-vis du grand Meyerhold réside justement dans le fait que celui-ci ne livra jamais ses secrets, ni les rouages de sa propre démarche. Pire, plus il sent son apprenti prendre ses aises et du galon, plus l'huître créatrice se referme. « Quand enfin passerons-nous à la méthodologie ? », se demande-t-il. « Quand finira enfin ce striptease à l'envers ? » (cité par Albera, 1973, p. 15).

Au contraire de son maître, Eisenstein déballe tout, mais jamais d'un trait ; il confronte ses idées avec la vision fraîche et volontaire de ses étudiants, il questionne ses interlocuteurs devant des problèmes de mise en scène en apparence simples, en appliquant notamment l'artifice d'une maïeutique classique : il amène « progressivement à la solution en feignant de la trouver, de la produire collectivement. Il redouble ainsi sa pratique de cinéaste en la prolongeant directement ». Pour accentuer, par exemple dans l'étude sur la composition d'un plan, un élément dramatique en remplacement du gros plan cinématographique, il utilisera différents moyens théâtraux tel que l'éclairage scénique ou le jeu de l'acteur, abordé différemment que sur scène. Il fait encore une fois du cinéma, mais un cinéma qui serait « sans traces » et dont les avatars modernes iraient de l'*expanded cinema* au *power point*.

Enfin, ce que ses étudiants lui révéleront, c'est la façon qu'avait déjà à la base son cinéma de donner prise à la méthode matérialiste dialectique, avant même qu'il ne le théorise en détails. On sait à quel point Lénine avait peu d'inclinaison pour les théories du Proletkult. C'était pour lui davantage un regroupement de jeunes intellectuels « pénétrés d'idéologie bourgeoise jusqu'à la moelle », qu'un collectif ayant à cœur la création d'une simple, solide et efficace culture prolétarienne. Les idées du Proletkult, « qu'il assimile plus ou moins à l'avant-garde futuriste, [sont] une diversion et un gaspillage de forces, alors que se pose, autrement urgente, la tâche de lutter contre l'analphabétisme et d'inculquer au peuple une culture de base » (Eisenschitz, in *Cahiers du cinéma* no 220-221, p. 42). Lénine reconnaît aux Russes un désir d'expérimentation trop grand, « futilités » dépensées avec beaucoup de force au côté des véritables « choses sérieuses » qui devraient animer artistes et intellectuels (*Écrits sur l'art et la littérature*, cité in *Cahiers du cinéma* n°220-221). Ce sont autant d'« anticipations contre-nature » qui peuvent potentiellement trahir les prétentions politiques premières, chevillées notamment par un matérialisme dialectique simple et, dans une certaine mesure, « pragmatique »<sup>7</sup>. Même s'il meurt en 1924, sans avoir vu aucun des films d'Eisenstein, il est possible d'entrevoir ce qu'aurait pensé Lénine de sa démarche. On constate aisément les points de raccordement possibles, mais aussi d'inévitables divergences, entre la pensée du patriarche Lénine et les investigations artistiques d'Eisenstein. Malgré tout, ce sera toujours sous ce patronage léniniste et cette méthode d'origine hegeliano-marxiste qu'il inscrira son travail, même celui livré en classe. L'exposé des postulats fondamentaux de son programme d'enseignement, élaboré dès 1928 et publié en 1933, s'inscrira d'ailleurs sous ce « patronage » de Lénine, en le citant à quelques reprises (Eisenstein, 1973, p. 261, p. 263). « Il s'agit de voir, dans les cours eux-mêmes, comment certaines lois de la dialectique matérialiste sont à l'œuvre dans le procès didactique, sans même être désignées comme telles » (Comolli, 1973, p.

---

<sup>7</sup> C'est que Lénine est issu d'une tradition davantage écrite, ce qui peut paraître paradoxal pour celui qui a déclaré le cinéma être « le plus important de tous les arts ».

19). Il y aura jusqu'à la construction du personnage qui sera dialectique : dans une situation donnée, quel trait vient contredire telle impulsion, quel sentiment vient démentir telle action ou telle pièce de vêtement portée ; comment finalement ces contradictions internes au personnage viennent, par-delà leur négation réciproque, se réunir pour atteindre l'unité finale appelée personnage.

À ce titre, l'exemple qui ouvre les *Leçons* est édifiant, avec le personnage balzacien de Vautrin analysé par Eisenstein, face à la lecture qu'en fait l'un de ses élèves. Sont étayés par exemple les différents masques noirs et blancs par lesquels Vautrin passe d'histoire en histoire tout au long de *La comédie humaine* et, de façon plus générale, sont explorées différentes manières de faire passer certains traits de caractère des personnages et leurs contradictions, soit par leurs mimiques, soit par leurs vêtements, par les objets qu'ils portent et les lieux qu'ils habitent ; en tout cas, par force détails expressifs pouvant les personnaliser, les personnifier, faire cristalliser leur « caractère » en différents processus de subjectivation (Eisenstein, 1973, p. 32-59). C'est-à-dire « comment [Eisenstein] sait *expérimentalement* faire varier la valeur respective de ces contradictions en proposant à ses élèves la transformation de la même situation fictionnelle d'un genre en un autre » (Comolli, 1973, p. 23).

Dans sa classe du VGIK, Eisenstein enseigne ni plus ni moins qu'un marxisme version pratique, par l'entremise du cinéma et de ses rapports cinématographiques aux autres arts, non pas comme s'il s'agissait de réciter un dogme devenu « philosophie officielle » – ce qui, trop souvent, devint monnaie courante – mais bien comme cet « instrument de transformation du monde et des rapports sociaux » souhaité par Karl Marx lui-même (Comolli, 1973, p. 24-25).

### 2.4.1 Résistances bicéphales

Dans l'un de ses textes importants, *Dickens, Griffith et nous* [1944] (Eisenstein, 1976 (2)), Eisenstein expose clairement ce que la méthode de travail en général et la méthode de montage en particulier contiennent et révèlent en elles-mêmes des modes de pensée et d'existence qui animent les tenants de ces méthodes. Il donne l'exemple de D. W. Griffith, figure de proue de l'école américaine de montage et héritier direct du style et de la vision dickensienne. Les descriptions de Dickens, déjà, possédaient une atmosphère particulière, une « richesse optique (...) originale », participaient d'une méthode et d'une expression si proches des « traits caractéristiques du cinéma », faites d'« images visuelles et auditives (...) inséparables » (1976 (2), p. 366-370). On reconnaissait également chez tous deux la même richesse morale de leurs personnages, même secondaires. Mais c'est l'enchaînement de leurs descriptions avec les actions qui stupéfiait surtout Eisenstein, qu'il retrouvait sous une forme encore plus directe dans le cinéma de Griffith. Les films du pionnier américain ont eu une puissance d'attrait peu commune pour la jeune génération de cinéastes soviétiques de l'époque. Dans une mesure variable de l'un à l'autre, tous reconnurent avoir été redevables aux avancées pratiques de la démarche cinématographique américaine, avec Griffith au premier chef ; ils y trouvaient une emprise, un tempo, une force expressive et captivante qui débordaient l'objet film en lui-même. En effet, ce sont moins les œuvres américaines comme telles qui intéressèrent Eisenstein, jugées « inutiles » sur le plan social, mais les possibilités d'investir « collectivement un champ » encore inconnu, les richesses expressives qu'elles recèlent, les « rudiments » d'un art qui restait encore à construire (1976 (2), p. 362, p. 365-366).

L'apport griffithien au cinéma est bien connu : il est celui qui, suivant la démarche de Dickens (mais s'inspirant également de Shakespeare et de Walt Whitman), systématisa dans une certaine mesure le montage parallèle, mais qui,

plus encore, exploita « intelligemment » les ressources dramatiques du gros-plan (1976 (2), p. 381). Eisenstein expose en détails les ressorts de ces différentes méthodes de montage qui firent la renommée du maître américain. Le plus intéressant réside dans le fait que « l'essor du régime capitaliste des USA s'est reflété dans la production, dans les arts et la littérature » ; que c'est la cohabitation de deux Amériques bien différentes qui rendit en quelque sorte possible le montage en parallèle adopté par Griffith : celle des grandes vitesses et des nouvelles techniques, avec celle, plus provinciale et plus patriarcale, des traditions. Eisenstein retrouve donc dans la nature capitaliste nord-américaine les schémas méthodologiques, plus ou moins grossiers, du montage griffithien.

Eisenstein pense toutefois que son peuple et les cinéastes soviétiques méritent assurément d'autres méthodes de montage, plus adéquates à leurs valeurs collectivistes. C'est que celles-ci proviennent d'un tout « autre ordre mondial », diamétralement opposé à cette « société de classe (...) condamnée à la discorde et à l'antagonisme » qu'il observe à l'ouest (1976 (2), p. 406). Conséquemment, c'est avec le cinéma soviétique qu'« une autre conscience, une autre méthode de pensée, une autre méthode d'interprétation des événements, une autre conception des méthodes de l'art, est affirmée », celle induite d'une « vision dialectique de l'univers » (1976 (2), p. 392). La vision dualiste de Griffith, si elle est en adéquation avec la conception que possède d'elle-même la culture américaine, demeure évidemment insuffisante pour Eisenstein, impressionné qu'il est devant la complexité vitale, entrelacement de mixtes et de contradictions entre choses et phénomènes de la Nature. Et le parallélisme en question chez Griffith, nous dit Eisenstein, n'est pas celui de deux phénomènes indépendants qui progresseraient vers leur résolution ; il s'agit de « deux côtés d'un seul et même phénomène d'une société fondée sur l'exploitation » (il donne l'exemple de *Lonely Villa*). C'est « un tissage de deux couches qui se succèdent inmanquablement » (1976 (2), p. 391-392). Griffith conserve néanmoins une réelle grandeur à ses yeux, mais les Soviétiques auront tôt fait selon lui de dépasser les limites morales et techniques qu'implique une



telle démarche. « La pensée qui dirige un montage est inséparable des bases idéologiques générales de la pensée toute entière » (1976 (2), p. 390-391). Griffith ne parvient tout simplement jamais à unifier les différentes lignes de montage, ses articulations dramatiques, pour en arriver à une pensée comme résultat, ou tout simplement à une « image ». Il juxtapose les plans et les histoires, tel dans *Intolérance*, sans « généraliser » ni abstraire de cette dynamique parallèle et/ou alternée un « tableau » qui serait, lui, « unique » et « puissant ». En somme, Griffith ne parvient pas à extraire du phénomène « *ce qui le fait résister* à tout traitement en dehors d'un traitement étroitement figuratif » (1976 (2), p. 397-398, nous soulignons).

Ce qui fait que, par exemple, le gros plan qu'exploitera Eisenstein ne sera pas du tout de même nature que l'emploi fait du *close-up* par Griffith et les Américains. Pour eux, le gros plan n'était qu'un moyen technique permettant de mieux découper l'action en vue d'en augmenter l'intelligibilité. Pour les Russes, en plus de cette présentation possible d'un détail de l'action, existe par ce gros plan un degré supplémentaire de signification et d'expression : « la possibilité de créer une *nouvelle qualité du tout en la juxtaposant au particulier* », la possibilité d'augmenter la force explicative d'un fragment d'action, en fonction des autres fragments, puis en fonction de la totalité qu'ils forment ensemble et qui s'appelle « film » (1976 (2), p. 394). En ce sens, les promesses du montage audio-visuel encore à venir viendront consolider les explications d'Eisenstein et lui permettront de croire en une version quasi parfaite du montage (s'il est entendu que l'adjectif « parfaite » ne signifie ni lisse, ni harmonieuse), qui tiendrait compte de tous les éléments en jeu, cinématographiques et pré-cinématographiques : l'œuvre totale tant rêvée, entre autres par Richard Wagner, œuvre devenue « unité dans la diversité ».

« L'instant est proche où, non seulement en relation avec la méthode du montage, mais également avec la synthèse des *idées, du drame de l'homme, d'une représentation à l'écran, du son, des trois dimensions et de la couleur* nous retrouverons à l'écran formant *un tout dans une image unique* cette suprême *unité dans la diversité* qui repose à la base de notre pensée, à la base de

notre philosophie, et qui dans une certaine mesure imprègne la méthode du montage depuis le moindre maillon de sa chaîne, jusqu'à la totalité de l'image de montage du film en entier » (1976 (2), p. 406).

Ce texte célèbre, et d'autres comme *Perspectives*, au-delà de la théorie du montage qu'ils s'échinent à décomposer pour mieux en saisir les effets sur le spectateur, mettent également en relief un fait bien simple concernant la vision de l'art en général que porte Eisenstein : à savoir que l'art agit doublement, selon un pôle de connaissance de la vie et un pôle dédié à son édification ou à sa re-création. Or ces deux pôles ne sont en aucun cas opposés. Au contraire, pour Eisenstein, il faut encore là penser une voie synthétique capable de rallier tout le devenir de l'œuvre situé entre ces deux pôles, œuvre née d'une dynamique conflictuelle particulière. S'il n'y a pas « d'art sans conflit, sans heurt et sans lutte » (toute chose qui manquait au fond, selon lui, au montage griffithien), pour que cette œuvre désirée comme « parfaite » puisse seulement exister par-delà les résistances et les luttes qui lui sont internes, il nous manque tout de même encore un troisième terme, des plus importants, et qui s'affinera toujours davantage au gré des théorisations subséquentes : la transformation du spectateur lui-même, en acteur et en créateur. Or, quelle sorte d'art aura *la force* de s'en charger, nous demande Eisenstein, sinon la cinédialectique ou le cinéma intellectuel lui-même, en tant que synthèse – « écranisée de façon tangible » – entre les parts rationnelle, sensuelle et émotionnelle de l'homme, mais hors de sa propre représentation. Expliquons.

Si l'articulation dialectique entre théorie et pratique du cinéma est de si grande importance pour Eisenstein, c'est que s'y joue – par l'entremise d'un septième art encore naissant et tout dirigé vers « l'unité indissoluble de la pensée sensorielle et de l'effort intellectuel conscient » – « le commencement d'une révolution générale dans la culture » qui affectera tant la sensibilité même de l'homme que son rapport direct à la pensée (Ishaghpour, 1982, p. 57). C'est une « véritable théorie de l'esprit » que met en cause la démarche

eisensteinienne du cinéma, à l'ère de transformations politiques mais également techniques parmi les plus déterminantes pour le siècle à peine naissant. Il ne cessera, nous dit Jacques Aumont, de mélanger des considérations de nature fort diverse, passant à plusieurs reprises d'un « registre de l'expérience à un autre », entre le sensoriel, l'émotionnel et le rationnel. Or, « comment penser le lien entre deux sphères séparées et pourtant liées, celle du sentiment et celle de la raison ? » (Aumont, 2002, p. 18-19). S'il rejette l'idéalisme kantien, c'est que la dialectique lui offre une solution, certes radicale, mais plus appropriée aux problèmes auxquels fait face son époque : « le fonctionnement de l'émotion et de la raison est analogue ; ils ont une base psychologique commune, laquelle est une énergétique » capable de jouer positivement des puissances expressives du cinéma sur la réception qu'en fait le spectateur. Qui plus est, pour Eisenstein le cinéma est cette machine perfectionnée capable de le faire par-delà la simple représentation de l'homme, « sans recourir à l'entremise d'une affabulation, d'un sujet ni de l'homme vivant », c'est-à-dire qu'il peut le faire en exploitant toute ressource reliée à ce qui s'appelle *forme* (Eisenstein, 1974, p. 198). Dans ce travail constant sur la forme, Eisenstein ne négligera jamais la place centrale dédiée au principal destinataire du cinéma, c'est-à-dire le spectateur, sinon il se serait tombé du côté simplement formaliste de l'art pour l'art, isolé de l'essentiel. Et le spectateur pour lui, c'est moins l'Homme comme essence des recherches du cinéaste, que les possibles ressorts humains qui transigent par tous ces processus psychologiques et émotionnels, perceptifs et affectifs, que l'on retrouve au cœur de ses théorisations. Et c'est ce que *La non-indifférente nature*, par exemple, aura permis de parachever, à travers les concepts de pathétique et d'extase.

(Ouvrons ici une parenthèse. Curieusement, même si c'est par le cinématographe que ce travail de transformation du spectateur devient possible, la question plus générale de la « technique » ne sera jamais tout à fait bien posée par Eisenstein. Il a beau répéter à ses étudiants l'importance pour un cinéaste de maîtriser les différentes dimensions techniques de son art

(technique, technique, technique, répète-t-il), en plus de chercher à maîtriser la méthode et la culture dont ils sont les héritiers (et la marxienne en premier lieu), Eisenstein tient peu compte dans ses réflexions du paradoxe de la technique dans un contexte d'industrialisation avancée et de pensée politique exacerbée. Comme le souligne Ishaghpour, il est curieux qu'un cinéaste ayant dialectisé à peu près tous les rapports possibles à tous les niveaux de relation, ait pu négliger ainsi et dans un tel contexte le rapport, de premier plan, qui s'inscrit entre la vision humaine et l'évolution technique. Surtout que Walter Benjamin, qui s'est rendu en Russie à la même époque, en ait fait une théorie aussi forte et encore pertinente aujourd'hui, à plus d'un titre<sup>8</sup>. Eisenstein croit peut-être en effet que le montage puisse devenir cette « irruption de la modernité dans l'art, l'ouverture de l'œuvre à la diversité hétérogène » ; que « pensé dans sa nouveauté comme activité créatrice », le montage puisse être activé comme « écriture de la crise et de la révolution », il n'en demeure pas moins qu'il néglige un aspect essentiel des rapports entre l'art et le politique, via la voie technique, ce qui vulnérabilise, d'une certaine façon, certaines de ses pensées sur la forme au cinéma. Ainsi, Eisenstein emprunte-t-il une posture pré-capitaliste qui pense la technique non à partir des contradictions dans sa relation avec l'acte de voir, mais plutôt comme s'il s'agissait d'un simple « bond en avant de la nature » (Ishaghpour, 1982, p. 58-59). Il pense cette articulation de façon « opérationnelle » et évolutive, comme si elle participait simplement des lois naturelles et non, totalement ou partiellement, à partir des paradoxes qu'entretient la technique vis-à-vis du politique. Nous n'irons pas plus loin, ici, dans cette relation technique/vision puisqu'il en sera question de manière plus détaillée lors des deux autres constellations, celle de Syberberg et celle de Welles. Contentons-nous pour l'instant de relever cette première « insuffisance » de la démarche eisensteinnienne, qui a peut-être plus à voir avec certains choix méthodologiques qu'avec quelque négligence intellectuelle. Fin de la parenthèse).

---

<sup>8</sup> *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris : Allia, 2005 [4<sup>e</sup> version qui date de 1939 et revue en 2000].

En résumé et de ce point de vue, nous pouvons dire qu'il existe plus ou moins deux façons de couper le cinéma de ce qu'il peut pour le monde et pour la vie : soit isoler le processus de connaissance pour le rendre passif, en plaçant donc la pensée hors de la pratique ; soit considérer cette pratique cinématographique sans l'activité créatrice et théorique de la pensée. Ainsi, en des termes eisensteiniens, il y a risque soit de demeurer en mode essentiellement spéculatif, soit de pratiquer une forme de création « bourgeoise », désincarnée et « inutile ». « L'art nouveau doit rendre à la *formule* spéculative toute la splendeur et la richesse de la *forme* charnellement ressentie. Donner à l'arbitraire *formel* la netteté d'une *formulation* idéologique » (Eisenstein, 1974, p. 196, nous soulignons). Il faut ainsi éviter par tous les moyens, dont ceux de la méthode dialectique, de retrancher l'un ou l'autre des deux processus relatifs au cinéma et qui renvoie parallèlement à ceux de l'homme, c'est-à-dire les processus de connaissance et de production pour l'un, les marques de sensibilité et de pensée pour l'autre. En termes eisensteiniens, toujours prévoir cette voie synthétique, donc, qui relierait l'un et l'autre au lieu de simplement les opposer. En nos termes, faire en sorte que ces forces tant théoriques que pratiques puissent affirmer leur propre capacité à déplacer les façons de faire actuelles du cinéma, le penser ainsi en son bicéphalisme fondamental, quitte, ce faisant, à comparaître du côté des perdants de l'Histoire et quitte aussi à ce que cette articulation ne révèle quelque chose de notre propre monstruosité à la face du monde.

### **2.4.2 Les perdants et les monstres du cinéma**

Les figures et les formes qu'implique toute résistance sont rarement harmonieuses ou équilibrées. Si elle se doit d'être rigoureusement stratégique, la résistance n'en est pas moins sauvage et retorse dans son combat, ne cessant de se recomposer momentanément en de multiples et autres contre-résistances.

Il n'en va pas autrement de la méthodologie eisensteinienne. Le côté parfois bizarre ou bancal de son écriture, de ses explications et de son argumentaire, pouvant aller jusqu'à la contradiction, participe de cet état de fait que nous pourrions facilement ériger en principe. Eisenstein joue à la fois et nécessairement d'archaïsmes comme de propositions éminemment avant-gardistes et révolutionnaires. Par exemple, est symptomatique le fait que ses sources théoriques soient raisonnablement classiques d'un côté, et à la fine pointe conceptuelle de l'autre (disons de Balzac ou Delacroix à Joyce ou Tyrianov). Et parce qu'elle est faite d'un tel mixte, la démarche d'Eisenstein ne cesse de se dérégler elle-même, pour former d'autres agrégats de forces et de composantes méthodologiques potentiellement utiles. On ne joue pas de bicéphalies sans risques ni sans dangers. En somme, les stratégies eisensteiniennes de résistance ne sont autre chose qu'une chaîne constamment dérégulée et disproportionnée entre éléments pratiques et concepts théoriques, rien d'autre que de productives mais parfois désarmantes monstruosité méthodologiques. Mais qu'est-ce qui donne à ce dérèglement et cette disproportion les pouvoirs de résister aux dogmes, aux règles, aux diktats ? Et comment ce qui donne au dérèglement et à la disproportion le pouvoir de résister est aussi ce qui lui permet de créer des images et produire des idées ? Peut-être faut-il prendre la question par l'autre bout ? C'est la résistance elle-même qui est nécessairement claudicante et qui ne peut que claudiquer, de par sa nature double et duplice : active et réactive, réaliste et idéaliste, concrète et abstraite, elle a lieu dans un temps qui exige à la fois une grande patience et se manifeste dans une extrême impatience face à l'intolérable ou l'indignité. Elle est toujours à la fois *pro* et *contra*. Mais nous ne répondons à ces questions qu'à moitié. Peut-être avons-nous des pistes de réponse plus éclairées un peu plus loin. Ceci, dans un premier temps.

Dans un deuxième temps, nous pourrions croire qu'Eisenstein fut en son temps et dans les faits le maître dominant que son image projetée aujourd'hui nous donne. Mais rien n'est moins sûr. Officiellement, il dut combattre cette

idée selon laquelle il n'aura été pour les Russes que le maître d'une seule réelle réussite, *Le cuirassé Potemkine*. Le reste ne fut qu'élucubrations, tractations, puis échecs partiels ou complets. Autrement dit, Eisenstein aura terminé malgré tout du côté des perdants de l'Histoire, mais aussi du côté de ces forces libres et brutes qu'il faut chercher à taire ou dont il faut redresser les torts. N'avoir pu finalement tourner la troisième et dernière partie d'*Ivan* constitue l'exemple le plus probant, ceci sans compter l'interdit dont fut également frappé la seconde partie. C'est ce que l'histoire, supposément, nous permet aujourd'hui d'en comprendre et d'en conserver. Ainsi, celle-ci ne gagnerait que « sur le dos des perdants » ; l'histoire cinématographique russe n'aurait gagné en prestige qu'en s'appuyant notamment sur cet esprit de propagande qu'elle aura permis de créer et de développer, et dont *Le cuirassé* constituerait l'indépassable modèle. L'histoire est ainsi « comprise du point de vue de ceux qui ont pris en charge la société » (Ferro, 1977, p. 97). La réelle richesse d'Eisenstein, c'est sa capacité multiforme de résistance aux visions réductrices de ce cinéma-là, et c'est paradoxalement par là qu'il a *officiellement* perdu.

Nous aurons l'occasion de revenir, avec Syberberg et avec Welles, sur ces deux aspects, plutôt étranges, de la résistance. Nous croyions simplement qu'elle concernait déjà cette constellation eisensteinienne et qu'il fallait alors au moins effleurer ici la question. C'est que, parmi les idées que la généalogie remet en cause, il y a au cœur de cette méthode un renversement important quant au rôle attribué au « sujet » dans sa quête de connaissance : corps, volonté de savoir, désir de vérité, etc. Ce sujet posera effectivement de plus en plus problème à mesure que nous avancerons, et cela viendra sans aucun doute remettre en question, ou même re-problématiser, ce que nous avons exposé jusqu'ici à partir de certaines thèses eisensteinniennes. Retenons simplement ceci : toute véritable création (d'œuvres, de possible) – donc, toute résistance – se fait toujours par soustraction, par amputation ou difformité, par minoration ou infirmité (des structures mises en place, des forces majoritaires en action et en réaction, des possibilités déjà données et qui étouffent le possible à venir,

etc.) (Sauvagnargues, 2005, p. 19-20). Et que cette résistance n'a nécessairement plus rien à voir avec une esthétique du Beau, qu'elle est plutôt à l'exacte jonction de la critique et du clinique tels que définis par Deleuze, et qu'ainsi, les figures esthétiques résistantes par excellence seront ces étranges personnages qui traverseront la littérature, la philosophie et le cinéma modernes : c'est-à-dire le scribe, le bègue ou le corps sans organes ; l'infirmes, l'homme ordinaire, l'ignorant ou l'idiot. Une figure, en tout cas, comme processus de subjectivation et qui incarne persistance, impersonnalité et acharnement désintéressé, c'est-à-dire le *devenir incessant de l'expérimentateur*. Du point de vue d'une « histoire universelle » ou de la culture envisagée du point de vue historique – toujours l'œuvre des forces réactives non parce qu'elle le serait « par accident », mais parce qu'il s'agit là du « principe » et du « sens » même d'une telle histoire – ces personnages, ces figures, bref ces résistances apparaîtront comme marginales ou mineures, en un sens réduit, péjoratif. On aura ainsi tout intérêt, de ce point de vue, à envisager la résistance comme essentiellement réactive et chagrine, frustrée et radicale dans ses formes d'expression. Telle serait la véritable violence, l'attitude cruelle par excellence, non comme cette monstruosité évoquée plus haut et qui était force de création, mais dans cette capacité que possède une mauvaise conscience en situation de pouvoir de greffer à « une activité générique » suffisamment de ressentiment pour parvenir à détourner les forces de leur sens et de leur affirmation première. « Dans la mauvaise conscience, les forces réactives se servent de leur aptitude à être agies pour donner à d'autres forces réactives un air d'agir » (Deleuze, 1962, p. 159-161). Les capacités métamorphiques de forces résistantes n'auront ainsi d'égal que l'esprit d'invention, de plagiat ou d'absorption des forces réactives en situation de pouvoir et qui entrent en lutte à tout moment avec elles.

De son côté, Françoise Proust affirmait que « si les perdants résistent, c'est pour gagner de l'espace et du temps, pour détourner, voire retourner l'allure présente des choses » (1997, p. 12). Et que, pour cela, notamment à



l'aide d'impulsions méthodologiques adéquates, il est possible de rendre justice, du moins partiellement, aux œuvres perdantes du passé, en révélant leurs « forces révolutionnaires » peut-être « mortes-nées » dans les faits historiques, mais néanmoins vives et vivantes pour le temps qui vient. C'est là que l'art cinématographique joue du temps et se joue du temps tout à la fois : en permettant de faire dialoguer anachroniquement des événements passés et avortés, ou n'ayant pas eu lieu, avec certaines prises que rend possible l'actualité ; en permettant d'affirmer certaines survivances de l'œuvre singulière qui n'a pas eu l'occasion de se dévoiler tout à fait, qui n'a pas pu signifier au maximum de ses capacités, dont la charge qui résista alors puisse résister encore, différemment. Voyons ce qu'il en est concrètement de l'Histoire pour Eisenstein, tant ce qu'elle nous a permis de conserver, que ce qu'elle a forcément tu ou étouffé.

### **2.5.1 Les grandes traversées de l'Histoire**

Il n'y a nul doute possible qu'Eisenstein soit particulièrement attentif à l'Histoire avec un grand H ; elle fut son seul véritable thème et il l'a traité avec très peu d'effets intermédiaires, jouant des thèmes secondaires comme s'il s'agissait simplement des veines et veinules d'un même organe. Ce qui n'est nullement surprenant, sachant que l'Histoire ne peut s'envisager, se penser, ni se travailler sans abords méthodologiques adéquats.

Avançons d'abord ceci, quitte à devoir le modifier en cours de route : Eisenstein n'a cessé dans ses œuvres de réactualiser au temps présent ce que pouvaient – pour son peuple en premier lieu – les réserves historiques du passé, cherchant méthodiquement à forger du même coup un art cinématographique encore à inventer. Ce passé était abordé tantôt comme co-présent (*La grève*), tantôt il était simplement reconstitué (*Alexandre Nevsky*), sinon carrément rélégué (*Le Cuirassé Potemkine*). À chacun de ses films, l'Histoire se révélera

à la fois comme *agent* et comme *source*, à la fois canal privilégié de questionnement et de re-mise en scène, et matériaux concrets dont il faut révéler la teneur politique par l'entremise de ce qui fait événement au présent (Ferro, 1977, p. 12). Ainsi l'Histoire avec un H majuscule doit nécessairement en passer par des histoires au h minuscule pour parvenir jusqu'à nous, spectateurs de toutes classes et de tous horizons. C'était le cœur de la proposition godardienne dans ses *Histoire(s) du cinéma* et l'une des grandes forces du cinéma de ce point de vue. Seulement, ces rapports à l'Histoire sont, pour Eisenstein, encore un peu plus compliqués que ne le suppose une telle articulation à deux niveaux : il s'agit moins, ici, des histoires du cinéma comme intrigues narratives et dramatiques par lesquelles, par exemple, Hollywood a fondé sa puissance et entretenu ses ascendances sur le reste des mythologies du monde, que d'un mélange – et des interrelations qu'il oblige – entre « évolutions » sociales, techniques, esthétiques et subjectives. Ainsi, chaque œuvre doit éventuellement et d'une certaine manière « fondre l'histoire personnelle de l'auteur, l'histoire sociale et l'histoire du développement des matériaux expressifs » (Ishaghpour, 1982, p. 47 – ce sera également le credo de notre dernière constellation).

L'intérêt manifeste d'Eisenstein pour certains événements historiques, pour certains sédiments laissés là en vue d'un temps futur, ne concerne pas directement, comme il y aurait lieu de s'attendre, cette idée d'une simple reconstitution. Il est vrai qu'*Octobre* fut pensé et créé en hommage aux événements de 1917, que le projet était né d'un désir d'immortaliser ce moment charnière pour la jeune société soviétique, qu'il est en fait un « condensé des grèves d'avant 1917 » et « un modèle de la société industrielle à une certaine phase de son développement » (Ferro, 1977, p. 134). Si bien que, faute de documents d'archive valables et tangibles, l'œuvre fictive d'Eisenstein élaborée comme une reconstitution historique *a pris dans les mémoires l'espace dévolu normalement à l'événement lui-même*. Le film s'est substitué aux faits mais également à leurs souvenirs. Tout comme la légende entière du *Potemkine* vint,

non de l'histoire, mais du cinéma lui-même : la fusillade sous une bâche, le massacre de l'escalier d'Odessa, ne sont pas des faits historiques mais une invention, « une idée géniale de metteur en scène » (Chris Marker dans *Le tombeau d'Alexandre*, 1993). D'un travail de reconstitution, l'on passe plus directement à une *restitution*, fut-elle fabulée. Plus qu'un emblème, le film devient ainsi le signe même d'une révolution cristallisée, puis enseignée et remémorée telle. L'histoire est toujours contemporaine, disait Benetto Croce, c'est-à-dire politique, de rajouter Gramsci (cités l'un par Ferro, 1977, p. 96-97, l'autre par Traverso, 2005, en exergue p. 9).

Il est également vrai que ses dernières œuvres, Eisenstein les a consacrées à la vie de deux grandes figures historiques russes – Nevsky et le tsar Ivan – et qu'il a ainsi cherché à faire dialoguer ces vies avec les événements politiques se déroulant au présent : la montée du fascisme, du nazisme, de l'antisémitisme, l'inévitable Guerre et l'alliance avec l'Ouest, etc. Pourtant, ce n'est pas tant l'Histoire de ces temps plus ou moins anciens qui intéresse Eisenstein, tout comme ce n'est pas non plus son propre temps – le présent – qui stimule en premier lieu sa réflexion et son travail de penseur-cinéaste. Ce sont davantage les traversées que l'on fait en ces temps, qui priment à ses yeux. « Nous appartenons à notre temps, mais avant tout aux grandes idées que notre peuple est en train de faire passer dans la vie » (*Cahiers du cinéma*, no 226-227, p. 110). Les luttes qu'engageraient les films avec certains événements politiques sont secondaires, du moment que ce sont les différents processus de résistance engagés dans et par ces films qui tiennent concrètement le haut du pavé. Quelles sont les idées fortes de notre temps et comment permettent-elles au peuple de lui faire face, de l'appeler ? Comment sera-t-il possible de peut-être même le devancer, ce temps, afin de mieux le transformer ? C'est *l'intempestif*, nous le verrons, qui intéresse Eisenstein : ce qui va venir, qu'on entrevoit, mais qui demande à être actualisé dans une forme concrète qui en garderait la charge transformatrice.

Voici hypothétiquement les questions premières que l'Histoire suscite chez Eisenstein, mais surtout les modalités permettant ses traversées. Si une image créée ne peut être dissociée « de l'*agir* global des membres d'une société », ni « du *savoir* propre à une époque », celle-ci dépend également d'un *croire* qui se décline tant individuellement que collectivement (Didi-Huberman, 2002, p. 49). En ce sens, Sergeï Mikhaïlovitch Eisenstein est bien de son temps, il marque profondément de ses travaux et réflexions son époque, tout comme est-il très influencé par elle, de multiples façons différentes. Mais par ces investigations méthodologiques qui lui sont propres, par la façon assez complexe qu'il aura de dialectiser les temporalités historiques et « historiennes », il existera une manière toute eisensteinienne d'être à la fois intemporel et intempêtif. Ainsi garde-t-il pour nous son entière efficacité : de la manière dont il a façonné la mémoire collective de la Russie et dont il intervient encore dans la nôtre (Proust, 1997, p. 101, p. 113).

C'est dire que le rapport qu'entretient Eisenstein avec l'Histoire est également dynamique, que celui-ci – comme les fragments constitutifs du montage cinématographique, comme les éléments composant le cadrage d'un plan – est pensé dynamiquement. À partir d'éléments d'un passé plus ou moins lointain ou plus ou moins rapproché, s'engage une dialectique mémorielle faite à partir du temps présent, mais par-delà ce que celui-ci renferme et propose en lui-même. À première vue, le passé est convoqué en tant que fonction possible du présent. Et ce qui sera significatif au bout du compte, ce seront les passages entre ces différentes temporalités ; comment le passé fera jouer du présent et *vice versa*, en vue du temps qui vient. C'est ainsi que son cinéma n'est pas reconstitution, mais restitution et fabulation, ce que nous révélait l'exemple soulevé par Marker au sujet du *Cuirassé Potemkine*. Comme l'affirme Youssef Ishaghpour : « Il ne s'agit pas seulement de ce qui du maintenant éclaire et réveille le passé, mais de ce qui, dans cette rencontre avec le passé, se révèle du présent » (2004, p. 14). Il ne s'agit donc pas non plus, pour nous, de faire fi de l'histoire et de ce que recèle le temps passé, dont celui d'Eisenstein à tel ou tel

moment, mais de saisir le caractère transitoire et hautement subjectif de la connaissance historique qui nous est livrée. Elle doit être toujours, pour le sujet-historien du cinéma, un moyen de connaissance et non une fin.

« Les marques extérieures du film historique (décors, costumes, ambiances, dialogues) ont beau être visibles de tous, être données comme gages d'un genre et d'un jeu sur le passé, la portée du film est le plus souvent liée au rapport que le passé reconstitué entretient avec le présent de la conception, fabrication, réception de l'œuvre » (de Baecque, 2008, p. 43).

Dans son ouvrage *Le passé, mode d'emploi*, Enzo Traverso aborde de front cette (souvent délicate) question de la mémoire collective et ses implications politiques au présent. Dans un premier temps, il y a les matériaux du passé que l'historien ira creuser ; ensuite il y a la mémoire, la sienne et celles archivées, mais aussi celles cohabitant à son époque et qui doivent nécessairement intervenir dans ce rapport au passé.

« Les souvenirs sont constamment élaborés par une mémoire inscrite au sein de l'espace public, soumis aux modes de pensée collectifs (...). Cela a donné lieu à des hybrides (...) qui permettent à la mémoire de revisiter l'histoire en soulignant ses points aveugles et ses généralisations hâtives... » (2005, p. 29).

Curieusement, alors qu'il existe une obsession mémorielle débordant un peu partout, « puissamment amplifiée par les médias » et « souvent régentée par les pouvoirs publics » (commémorations, « topolâtrie », invention d'une tradition, réifications du passé sous différentes formes), il semble que notre modernité soit plutôt marquée par un déclin général de la transmission (en référence aux thèses de W. Benjamin ; Traverso, 2005, p. 11-12). L'obsession dont fait l'objet tout événement qui impressionne la mémoire collective – cette façon malade que l'on a de qualifier d'« historique » tout événement un peu spécial, anticipant de manière plutôt « hystérique » ce que l'on croit être une rupture véritable dans la suite des choses – cette obsession, donc, s'avère symptomatique de ce déclin, justement, et prête ainsi foi à l'idée avancée par plusieurs selon laquelle « l'histoire est une mise en récit, une écriture du passé selon les modalités et les règles d'un métier...qui essaie de répondre à des

questions de mémoire » (cela va, disons, de Ricoeur à Rancière, à Ferro et Didi-Huberman). L'Histoire réelle, comme cette discipline que l'on dit historique, naissent donc de la mémoire subjective, pour éventuellement s'en affranchir en mettant à distance le passé que l'on investit, en l'objectivant en quelque sorte, tout comme on réifiera à son tour la mémoire : la mémoire deviendra elle-même objet d'investigation historique. Aux risques de tomber dans ce que Traverso qualifie de « présentisme », il faudra tout de même comprendre que « l'advenu est dans une large mesure façonné par le présent, puisque c'est la mémoire qui « établit » les faits » (2005, p. 20-21). Toute lecture historiciste est ainsi trouée, à l'instar de la mémoire, mais aussi contaminée, de par sa nature subjective, par ses contextes de recherche et d'expression, par une multitude de facteurs divers. Et « pour prendre son essor, l'historiographie exige[ra] une mise à distance, une séparation, voire une *rupture* avec le passé, tout au moins dans la conscience des contemporains » (2005, p. 43), à l'aide notamment de « fractures symboliques » telles qu'ont été pour le XX<sup>e</sup> ces repères chronologiques : 1914, 1917, 1933, 1945, 1968...

### **2.5.2 Anachronismes et survivances de l'image**

Nous avons déjà évoqué au passage l'inadéquation ou, à tout le moins, les limites méthodologiques inhérentes à la fois à la dialectique, même non-hégélienne, et à l'histoire. Nous les avons effleurées, mais sans développer plus avant. Il sera maintenant temps d'y venir. Or, si notre parti-pris emprunte la lignée généalogique nietzschéenne, il nous faudra toutefois d'abord expliquer en quoi celle-ci offre davantage de résistance, et surtout de résistance par rapport à quelles autres forces, parmi lesquelles dialectiques et historiques.

C'est Didi-Huberman qui nous permettra de bien marquer ce passage, et ce, pour trois raisons bien précises et interdépendantes. D'abord, il nous trace une première piste de solution méthodologique en nous invitant à *dialectiser*

l'histoire – principalement à travers ses trois œuvres d'investigation de l'image, c'est-à-dire *Devant l'image*, *Devant le temps* et *L'image survivante* –, mais d'une façon bien particulière et pas si différente de ce que nous proposait jusque-là Eisenstein. Il est à noter que, parallèlement à ces ouvrages, Didi-Huberman a croisé Eisenstein sur sa route, avec l'analyse qu'il fait du « gai savoir visuel selon Georges Bataille », dans son ouvrage *La ressemblance informe* (1995)<sup>9</sup>.

Ensuite, la conception même de l'histoire qu'il retrouve chez ses prédécesseurs Aby Warburg, Walter Benjamin et Carl Einstein, et qu'il synthétise efficacement (abordant à la fois certains problèmes relatifs à une histoire de l'art, ainsi qu'à une histoire, disons, plus générale), fait un saut par rapport à la conception plus primitive dont nous avons surtout tenu compte jusqu'ici, visitant même, à un certain moment, ce que la généalogie nietzschéenne avait pu inspirer à l'un d'entre eux. Pour ce faire, enfin, pour repenser dialectiquement ainsi l'histoire, Didi-Huberman retrouve deux concepts clés chez ces mêmes prédécesseurs, mais pour mieux les prolonger : nous voulons dire les concepts d'*anachronisme* et de *survivance*, par lesquelles le temps ne cesse de se compliquer au sein de l'image. Ces concepts nous permettront d'approfondir, pour notre compte, les résistances possibles de l'image cinématographique. C'est donc avec le travail de Georges Didi-Huberman que nous rencontrons la plus féconde des connexions entre dialectique et histoire, et qui nous mène jusqu'au seuil de la méthode généalogique avec laquelle nous avons choisi d'aborder différentes résistances du cinéma.

---

<sup>9</sup> Didi-Huberman analyse justement comment certaines théories d'Eisenstein permettent à Bataille de penser enfin concrètement *la mise en œuvre* de sa dialectique de l'écart, à l'aide des images et de leur montage. Cette analyse est très intéressante en soi, en s'appuyant au plus près de certaines conceptions eisensteiniennes que nous avons nous-mêmes analysées. Mais elle concerne tout de même un problème spécifique au *gai savoir visuel* tel que le pensait Bataille avec la revue *Documents*, à la fin des années vingt, et y mettre ne serait-ce qu'un pied nous obligerait à faire un détour qui déborderait largement le cadre de cette analyse (1995, p. 284-333).

Il est entendu, dès l'ouverture de *Devant l'image*, que le point de vue méthodologique impliqué dans cette « enquête » concerne spécifiquement l'historien de l'art et sa « discipline », ce qui ne va pas, dit-il, sans poser problème. Or les principales questions que soulève Didi-Huberman dépassent largement les clôtures de cette simple discipline interprétative, de ce discours autoproclamé « en tant que savoir sur l'art », de cette « archéologie des choses oubliées ou inaperçues dans les œuvres depuis leur création, si ancienne ou si récente soit-elle » (1990, p. 9). Alors qu'il parle d'entrée de jeu de certaines tâches spécifiques à « l'historien de l'art », très vite les explications laissent tomber le complément de nom pour ne laisser place qu'à l'historien. Si ce choix permet à l'auteur d'alléger son texte en n'allant pas répéter chaque fois la formule complète, alors que son lecteur suit très bien la trajectoire de son argumentaire et comble sans effort les petits trous laissés par cette ellipse répétée, il permet également et très simplement une lecture plus vaste de la tâche et de la figure historicistes. Cette façon plus allusive de présenter son « personnage » décroïssonne par moments les lieux où il peut faire jouer son savoir, fut-il partiel. Par exemple :

« Grandeur et misère de l'historien : toujours son désir sera suspendu entre la mélancolie tenace d'un passé comme *objet de perte* et la victoire fragile d'un passé comme *objet de trouvaille* ou objet de représentation. (...) Le passé de l'historien – le passé en général – tient à l'impossible, il tient à *l'impensable*. Nous avons encore quelques monuments, mais nous ne savons plus le monde qui les exigeait ; nous avons encore quelques mots, mais nous ne savons plus l'énonciation qui les soutenait ; nous avons encore quelques images, mais nous ne savons plus les regards qui leur donnaient chair... » (1990, p. 49).

Ce qui veut dire que, si l'historien et l'historien de l'art peuvent partager un même rapport au passé, tous deux sont également « travaillés » de façon similaire par les dimensions du temps engagées au cœur même de leur « objet de recherche » respectif, qu'il s'agisse d'œuvres ou d'événements. Il devient alors plus aisé de s'autoriser à répondre par l'affirmative à son invitation de *dialectiser* les rapports possibles entre temps présents et temps passés, si l'on



comprend la nature de cette invitation, et ce qu'elle implique du point de vue historien.

Le premier problème que Didi-Huberman entrevoit avec la discipline historique réside dans le ton que la plupart des historiens empruntent, le ton de certitude du médecin lorsque vient le moment du diagnostic, suivi par celui de la prescription, bien assis qu'il est sur une science exacte et qui, non pas *croit*, mais *sait* lui-même que la représentation fonctionne « unitairement ». Cette attitude et le ton qu'on y emprunte ont pour résultats de réduire les forces de résistance méthodologiques, en se donnant des réponses toutes faites et tout à fait satisfaisantes, parce qu'elles sont déterminées *a priori* par les questions de méthode d'abord posées. « On comprend en fait que ce ton de certitude qu'emprunte l'historien exprime l'idée qu'au fond il ne cherchait dans l'art que les réponses déjà données par sa problématique de discours » (1990, p. 11). Un reproche similaire sera fait envers ce que Serge Daney a nommé l'école-Ferro : le cinéma ne sera convoqué, bon ou navet, que comme preuve en extra, venant appuyer ce que l'historien avait découvert ailleurs et savait donc déjà trop bien. « En fait, ne voyant dans le cinéma que l'aubaine d'une source supplémentaire, elle passait à côté de ce qui est, dans le cinéma, *ontologiquement* historique »<sup>10</sup>.

Or ce n'est pas du tout ainsi que Didi-Huberman entrevoit les matériaux du passé. En cela, toute une armée de philosophes, d'historiens et de créateurs abondent maintenant en ce sens, depuis la seconde considération intempestive de Nietzsche : c'est-à-dire avec au moins les œuvres de Warburg, de Benjamin et de Carl Einstein, mais aussi les travaux de Deleuze, Traverso, et de Baecque, ceux de Rancière, Ishaghpour et Godard ; en fait, tous ceux avec qui nous tentons de penser ici les résistances historiques. Avec eux, il n'y a d'histoire possible que nécessairement lacunaire, il n'y a d'histoire véritablement possible qu'impossible (Godard-Ishaghpour, 2000, p. 20 ; Traverso, 2005, p. 29 ; Ferro,

---

<sup>10</sup> Serge Daney, cité in Delage, Christian (coord.), *Vertigo*, Esthétique et Histoire du cinéma, n° 16, 1997, p. 14.

1977, p. 91, entre autres). Ce qui fait que, nous dit Didi-Huberman, « le principe d'incertitude doit persister ; le passé n'étant pas sans restes » (Didi-Huberman, 1990, p. 11). L'historien ne peut en aucun cas penser restituer un passé comme étant vrai, originaire et articulé continument, un passé conservé tel qu'il ferme les possibilités, qu'il contraint, et par là diminue, les résistances qui lui sont internes. Au contraire, suivant les thèses présentées déjà par Walter Benjamin, il n'y aura d'histoire finalement possible qu'ouverte, et qui prendra à contrepied l'idée selon laquelle « l'histoire ne nous échappera pas » (Benjamin, 1989, p. 480). L'incertitude historique est en quelque sorte, par elle-même, productive, du moment qu'est assumé le fait qu'elle soit inévitable ; que les désirs, les obsessions (mêmes « imaginaires » – cf. Ferro, de Baecque), les contextes d'intelligibilité du temps présent sont plus que pris en compte, ils sont assumés et utilisés comme des armes par l'historien. Qui pourra être historien, alors ? Celui qui questionne le passé en n'allant pas plaquer là des réponses qu'il s'était données à l'avance, et qui leur préexistaient en quelque sorte. Ce sera celui capable d'endurer la force de questions qui « survivent à l'énoncé de toutes les réponses ». Est-ce qu'Eisenstein est, à sa façon, historien ? Oui, s'il est reconnu comme cet historien-dialecticien cinématographique, capable de « présenter » et de « représenter » les forces du passé par l'entremise des formes du cinéma au présent. La dialectique historique propre à Eisenstein recoupe, d'une certaine manière, le principe d'incertitude dont parle Didi-Huberman. Ainsi, comme il l'affirme lui-même à propos des réflexions de Warburg : à partir de ces conceptions ouvertes de l'histoire, on procède à un tournant important qui trouble et qui rend trouble ni plus ni moins que l'histoire elle-même (2002, p. 28).

Les raisons de comprendre et de suivre l'invitation méthodologique de Didi-Huberman à dialectiser ainsi l'histoire et les rapports qu'elle induit aux images résident justement là, dans sa nature essentiellement lacunaire et trouée. Tout comme la mémoire s'éprouve elle aussi par ses trous, ses incapacités, son activité involontaire.

« Qu'est-ce à dire? Que tout passé est anachronique : il n'existe ou ne consiste qu'à travers les figures que nous nous en faisons; il n'existe donc que dans les opérations d'un « présent réminiscent », un passé doué de la puissance admirable ou dangereuse de le *présenter*, justement, et dans l'après-coup de cette présentation, de l'élaborer, de le représenter » (2002, p. 49-50).

Il est entendu que le regard présent renferme son lot de contraintes, tout comme cela est vrai du passé. Interpréter ce passé à la lumière de ses « seules catégories », de son seul contexte d'intelligibilité, s'avère pour Didi-Huberman un choix des plus périlleux, parce que la distance historique, l'écart temporel est là et ne peut être tout à fait « refoulé ». Le « flottement dans le présent » peut être alors tout aussi fécond, dit-il, mais ce choix n'est pas moins risqué, du fait que le sujet-historien n'y mette trop de sa « subjectivité », trop de sa propre mémoire et de ses souvenirs involontaires ; risques que son interprétation ne soit alors davantage imaginaire ou fantasmée que réelle. Entre ces deux excès d'interprétation, la « pratique salutaire » proposée par Didi-Huberman réside alors dans la fameuse posture dialectique, « vers une plongée dans un nouvel aspect du passé inaperçu et/ou enfoui ». Posture difficile s'il en est, dialectiser ainsi l'histoire sera peut-être possible, mais « sans espoir de synthèse : c'est l'art du funambule » (2002, p. 50-52).

Il y a ainsi un anachronisme fondamental à l'œuvre dans tout travail historique. Trop longtemps, par souci d'objectivité et de « scientificité », l'historien fût plus que tenté d'évacuer cette marge de manœuvre problématique, ce paradoxe méthodologique passablement compliqué. L'historien se débarrassait alors totalement et sans ambages de toute forme anachronique, que celle-ci provienne du temps présent (ce qui demeure plus fréquent), mais également du temps passé. Comme le rappelle Didi-Huberman, il y eut toujours une grande méfiance vis-à-vis ce que livre ce présent, si l'on compare au passé, garant plus sûr, semble-t-il, de vérité. Si bien que l'historien se mit à désirer son objet d'étude comme étant non seulement passé, mais

*trépassé* : « objet fixé, éteint, usé, fané, fini et finalement décoloré », mais, crût-il, objet vrai et pur dans la dimension temporelle qu'il délivre au présent (2002, p. 53 et p. 56).

Mais alors, que voudra dire « dialectiser » ainsi le passé « sans espoir de synthèse », pour l'historien ? Comment fera-t-il jouer positivement les fragments du passé en regard aux désirs et subjectivations du présent historique, sans que l'équilibriste ne penche trop d'un côté ou trop de l'autre ? Si nous renvoyons à la dialectique telle qu'elle a déjà été définie, il est vrai que Didi-Huberman reconnaît aussi une dimension négative constitutive de l'image d'art (et de toute image, finalement, y compris cinématographique). Il vante la puissance du négatif innervant l'image, capable de nier les forces à l'œuvre dans une autre image ou, à tout le moins, de se poser contre. Or, il reconnaît du même souffle que le mot « négativité » n'est peut-être pas le bon terme. Dialectiser doit être entendu comme cette « tentative de penser la thèse *avec* l'antithèse, l'architecture avec ses failles, la règle avec la transgression, le discours avec son lapsus... » (2002, p. 175). C'est le marqueur de relation *avec* qui compte. Ce qui est productif, ici, à la différence de la dialectique eisensteinienne – où c'est dans la synthèse idéale d'un troisième terme, comme résultante de l'opposition entre deux éléments contradictoires premiers, qu'est envisagée une possible solution efficace –, c'est la résistance à l'œuvre *avec* les deux images ou les deux éléments d'une même image ensemble composés. Pour Didi-Huberman, la part créative de l'historien réside dans ce jeu de résistances méthodologiques, non comme possible synthèse salvatrice révélant au final un point imprécis ou un angle mort historique, mais au contraire comme une mise en lumière judicieuse de ces relations qui persistent entre ce qui se sait du passé et ce qui restera tu, entre ce qui a eu effectivement lieu et la lecture qu'en fait l'historien au présent, tout à la fois *avec* et *contre* ce présent.

Si, devant l'image, Didi-Huberman tente de convaincre l'historien de dialectiser son propre rapport au temps passé, dans lequel se conserve d'une

certaine façon l'objet de son étude et en tenant compte des anachronismes inhérents à sa démarche, c'est que, devant l'image, l'historien se trouve également *devant le temps* (2000). Deux strates temporelles très générales ont été jusqu'ici évoquées, mais il faut comprendre qu'elles sont en fait bien plus nombreuses et, surtout, plus imbriquées. C'est-à-dire que l'historien doit effectivement composer d'abord avec le passé d'une image ancienne ou qui, à tout le moins, le précède dans la chronologie historique, dans l'enchaînement des événements ; et avec aussi son propre temps, le présent, même si celui-ci ne cesse de filer pour devenir passé. Chaque geste, chaque décision prise par l'historien – qu'il s'agisse d'un simple tri entre différents matériaux d'archive ou un essai plus général de synthèse réunissant plusieurs conceptions fondamentales – « est aussi un acte de temporalisation », c'est-à-dire un travail de *montage* qui doit tenir compte de cette réserve créatrice de l'anachronisme imagier. Passé et présent ne cessent ainsi de se reconfigurer l'un l'autre, par eux-mêmes et réciproquement (Didi-Huberman, 2000, p. 10). Ce qui, finalement, complique encore davantage la relation qu'entretient l'image au temps, mais aussi à la subjectivité : « l'image a souvent plus de mémoire et plus d'avenir que l'étant qui la regarde » (2000, p. 10).

L'anachronisme du matériau d'archive ou de l'image persiste et résiste de tout temps et en tout lieu ; on retrouve son action tant dans l'image même, que dans la lecture de celle-ci. Si l'anachronisme « traverse toutes les contemporanéités » et complique grandement (Didi-Huberman est plus dur, il dit : « rend dangereuse ») des notions vagues ou des catégories telles que « style », « époque », école ou genre, c'est que « la concordance des temps n'existe – presque – pas » (2000, p. 15-16). Une seule image renferme ainsi tout un complexe anachronique fait de répétitions et de différences, tout un montage de temps hétérogènes qui influence nécessairement sa lecture, et ne laisse pas non plus indemne le sujet devant. Ces anachronismes sont comme les symptômes plastiques d'une « surdétermination » caractéristique à toute image. « Poser la question de l'anachronisme, c'est donc interroger cette plasticité

fondamentale et, avec elle, le mélange, si difficile à analyser, *des différentiels de temps à l'œuvre dans chaque image* » (2000, p. 17, nous soulignons). Ainsi l'anachronisme, parce qu'il est inévitable pour l'historien, parce qu'il s'avère complexe mais relativement plus concret dans les arts « modernes », sera également pensé par Didi-Huberman comme « le battement rythmique » de cette nécessaire méthode d'investigation de l'objet ou de l'image passée (2000, p. 21-22). Ce faisant, il ne s'agira pas pour l'historien de « retrouver » ce qu'il croyait chercher – encore moins de « se retrouver », ajout-t-il – mais bien de « trancher » et d'« introduire le discontinu dans notre être » ; non pas transformer le passé en objet, la pratique de l'historien en science, mais articuler plutôt dans leur sensibilité « une mémoire et un montage – non-historique – du temps » (2000, p. 35). La temporalité de l'image, nous prévient Didi-Huberman, « ne sera pas reconnue comme telle tant que l'élément de l'histoire qui la porte ne se verra pas dialectisé par l'élément d'anachronisme qui le traverse » (2000, p. 25).

Pour reconnaître cette complication temporelle à l'œuvre dans l'image, l'historien doit également tenir compte d'un autre élément, venant sceller en quelque sorte ce temps qui ne cesse de diffracter à chaque occasion de lecture, et qui révèle encore mieux, de ce point de vue, la grande force créatrice d'une méthode dialectique qui se veut non-synthétique. C'est que l'image renferme quelque chose comme *de la survivance*, l'image est « toute tissée » de survivances du passé (2002).

« La survivance dit à la fois un résultat et un processus : elle dit les *traces* et elle dit le *travail* du temps dans l'histoire (...). Elle nous donne accès à la matérialité du temps (...), elle ouvre un accès à l'essentielle spectralité du temps » (2000, p. 108-109).

Selon, Didi-Huberman, c'est la survivance qui *anachronise* l'histoire pour la mieux dialectiser, qui offre à l'histoire un type de temporalité très particulier, ce qui, du coup, « engage toute une théorie de l'histoire » dans son sillon (2002, p. 82).

Prenons Eisenstein pour exemple. À certains égards, ce que Didi-Huberman lit dans la posture méthodologique d'Aby Warburg nous donne des pistes sérieuses en ce qui a trait à celle du grand Russe. D'abord, dans cette qualité ambiguë et plutôt étrange de la « matérialité du temps » qu'on y retrouve. Ce temps, nous l'avons déjà évoqué, est duplice et plutôt fuyant. D'un côté, Eisenstein travaille à partir d'un temps presque toujours déjà passé. De nombreuses références qui lui servent dans ses écrits théoriques comme dans sa salle de classe proviennent d'un temps et d'un art déjà passés, références principalement littéraires et picturales. Pourtant, il s'adresse à ses contemporains, des gens qui vivent surtout au présent, ignorant tout de même pas mal ce qui, de la création artistique, les a précédés (c'est, en tout cas, ce qui émane des *Leçons de mise en scène*). Pour couronner le tout, lui-même nous parle d'un passé et à partir de conceptions depuis longtemps « dépassées », semble-t-il, d'un temps marqué des plus grands espoirs communistes, temps que l'on dit fortement daté, et qui conforte tout le monde présentement face à cette large part oubliée du travail eisensteinien ; ce qui ne peut se résumer dans les livres d'histoire, petit jour à peine perceptible lors de rétrospectives. Il y eut bien une recrudescence de l'analyse, une période de redécouverte de ses écritures et de sa pensée créatrice, en France, à partir de la décennie soixante-dix. Oui, des essais se sont multipliés à une certaine époque. Mais qui s'en soucie maintenant ? Qui croit que l'œuvre politique d'Eisenstein se situe peut-être aussi ailleurs que dans un propagandisme fondateur ? Et qui se soucie de voir ses films autrement que comme de simples exemplaires stigmatisés d'un régime et d'une ère à tous niveaux repoussoirs, comme des signes extérieurs à « notre démocratie » et à « notre capitalisme », totalement autres et qu'il faut à tout prix éviter, voilà tout ? Qui se soucie, finalement, de *voir* ses films ? Comme l'a souligné Bernard Eisenschitz, Eisenstein est devenu ni plus ni moins qu'un label, un modèle absolu que l'on cite sans détours, parfois avec ironie, mais sans avoir vu ni lu véritablement ce qui *déborde* ce label de cinéaste, c'est-à-dire cette part la plus importante de l'homme et de l'artiste.

« Comment mieux dire qu'on ne voit plus les films, qu'on ne voit plus que leur indicatif, que leur logo » (postface aux *Mémoires*, Eisenstein, 1989, p. 697).

D'un autre côté, le temps à partir duquel Eisenstein nous parle et qui le rend double, fait qu'il met en œuvre non seulement, tel chez Warburg (Didi-Huberman, 2002, p. 32-33), *un savoir à venir* (la mise en scène d'un esprit révolutionnaire à célébrer mais qui demeure encore, dans une large mesure, à construire), mais également un engagement artiste et méthodologique du cinéma qui n'est pas encore vraiment né. Eisenstein ne cessera de chercher à définir quelque chose comme un art du cinéma, *quelque chose qui n'existe pas vraiment encore*. Ainsi, fait-il œuvre de visionnaire et d'expérimentateur à maints égards prophétique, dans la pratique (un cinéma conflictuel et un montage dynamique devenus éventuellement monnaie courante) comme dans son approche (penser le cinéma avec sa théorisation, procéder avec méthode(s), et le faire au-delà du cinéma même). Il travaillait à « des conceptions qui pouvaient s'incarner en quelque chose que l'art n'a[vait] encore jamais réalisé, quelque chose de totalement nouveau » (Kozintsev, in Eisenstein, 1971, p. 11). Si bien que, de bien des façons, Eisenstein nous *hante* encore aujourd'hui, même sans que nous ne le sachions ; ceci pour faire référence à l'aspect « spectral » et « fantomatique » que Didi-Huberman relève dans le temps historiciste warburgien : toujours du côté d'une certaine monstruosité de l'être. Il y a un rapprochement évident entre Warburg et Eisenstein, tous deux au faite de leur vie et de leur art, un rapprochement tant matériellement que conceptuellement. Avec les planches de son projet ultime, *Mnémosyne* (fig. 1), l'historien de l'art cherchait de nouvelles façons de travailler à partir des images du passé, notamment par leur montage.

« Dans ce grand montage de reproductions photographiques, Warburg, substituant à la question de la transmission du savoir celle de son exposition, organise un réseau de tensions et d'anachronismes entre les images et marque ainsi la fonction de l'autre et du lointain dans la connaissance du passé » (Michaud, 1998, p. 32).



**Image non disponible**

*Fig. 1 – Planches de Mnémosyne. Aby Warburg*

Les rapports que Warburg instaure dans l'agencement des images à l'intérieur de ces planches n'est pas sans rappeler les explorations de nouveaux montages possibles avec *Cinématisme*, chez Eisenstein : une même recherche dynamique des images entre elles, survivant à travers les figures diverses, et au-delà d'un savoir qui serait à se constituer. C'est une même « pensée des images » qui se fonde sur ces relations dynamiques, sur « des phénomènes d'attraction et de répulsion visuels » ; une même pensée qui en passe par les procédés propres au cinéma, tout en le débordant<sup>11</sup>.

« Même si rien, dans *Mnémosyne*, ne relève de la technique du film, il s'agit pourtant bien d'un dispositif cinématographique : les fonds noirs des supports où s'organise le jeu de glissement et de déplacement des images occupent la même fonction que

---

<sup>11</sup> Voir également le montage de photogrammes réalisé par Eisenstein à partir de son film *La ligne générale*, et qui fut publié par Bataille dans la revue *Documents*, no 4, 1930. C'est un montage concret d'éléments visuels qui font penser à *Mnémosyne* et, comme *Mnémosyne*, ce sont des images exposées de façon à « faire penser » ; cf. Didi-Huberman, 1995, p. 290-293.

l'espace décrit par Dickson dans ses premiers films tournés au fond de la Black Maria [que nous retrouverons avec Syberberg] : une fonction isolante qui concerne la représentation sur le moment de la comparution » (Michaud, 1998, p. 239).

Cette « comparution » de l'image sur fond noir trouvera sa pleine signification dans notre deuxième constellation, avec le film *Hitler, un film d'Allemagne* de Hans-Jürgen Syberberg. Cette signification prendra forme dans l'usage qu'il est fait de cette Black Maria, là aussi surface de réception et de projection des images, mais également dans la possibilité d'en faire un véritable *tribunal audiovisuel*. Nous y reviendrons.

« Dans la construction de Warburg, le moment de la projection où se déploient les phénomènes d'enchaînements, de fusions et de contradictions entre les images n'a pas disparu ; il a simplement perdu sa dimension diachronique et demande *une intervention active du spectateur* : face à la déconstruction tabulaire des planches, celui-ci doit recréer des trajectoires de sens, des faisceaux d'intensités, en s'appuyant sur l'espacement des photographiques et sur la différence dans la taille des tirages qui correspondent à des variations d'accent » (Michaud, 1998, p. 239).

L'historien ainsi envisagé (mais peut-être ne s'agit-il plus tout à fait de lui – nous verrons) et l'artiste se rejoindront pour devenir alors cette figure politique rare dont la tâche ou le privilège est d'entretenir et d'exploiter les distances temporelles inhérentes aux images, dans lesquelles passé et présent ne sont jamais tout à fait fixés ; pour mieux faire jouer les résistances des œuvres et leur temps respectifs, compliqués, tout comme les résistances à l'œuvre dans le temps. Il ne s'agit donc pas, encore une fois, de réaliser un portrait du genre « tel artiste et son temps », mais de révéler plutôt un artiste « contre son temps » et pour un temps encore à venir. C'est-à-dire l'artiste dont l'inactualité s'inscrit de fait à l'intérieur de constellations qui dépassent son œuvre et sa propre personne, constellations où se joue « l'harmonique des survivances, ce « transhistorique » dont l'historien ne peut se passer même quand il sait devoir s'en méfier » (Didi-Huberman, 2000, p. 20 et p. 36). Tout dans l'œuvre, et à plus forte raison dans l'image, insiste, persiste, résiste et survit. C'est ce que

veut dire *survivance* : « un être du passé n'en finit pas de survivre. À un moment, son retour dans notre mémoire devient l'urgence même, l'urgence anachronique de ce que Nietzsche a nommé l'inactuel ou l'*intempestif* » (Didi-Huberman, 2002, p. 33 et voir aussi p. 51-53, pour le contexte anthropologique du concept).

Didi-Huberman croyait nous inviter à une dialectisation plus productive de l'histoire. Or, en inscrivant ainsi l'anachronisme des survivances temporelles au cœur de cette nouvelle démarche, en mettant l'accent sur ses forces inactuelles, tout est alors mis sur table pour une réinjection d'un plus de résistance à la méthode généalogique nietzschéenne. De notre point de vue, ces outils méthodologiques qu'il met en place dans sa trilogie pour une nouvelle lecture de l'image complètent l'arsenal déjà élaboré par Michel Foucault une trentaine d'années plus tôt. Sa « dialectique des survivances », qui tente d'articuler tant les puissances actuelles que les virtualités d'une même image, pose la question d'une composition et d'une consistance temporelle de l'image en des termes très proches de Nietzsche. Il est dit : « Force et contre-force, temps et contretemps : tout s'affronte et s'embrasse, tout s'intrique à nouveau comme nœud de serpents mouvants » (ces serpents analysés chez Warburg, toujours ; 2002, p. 326-327). Il faudra également voir en quoi cette remise en question de l'histoire de l'art comme discipline, chez Didi-Huberman, concerne plus particulièrement le cinéma. Nous y reviendrons plus loin, à partir de notre définition généalogique, et des temporalités par lesquelles une méthode d'analyse et un art peuvent se rencontrer. Ce sera le lieu où un rapprochement entre différentes méthodes sera possible : celle de Didi-Huberman, celle nietzschéenne-foucauldienne et celle d'Eisenstein, qui participe à sa façon à une généalogie revue et corrigée, notamment parce qu'il pose, comme Foucault, les rapports de la théorie à la pratique. Mais déjà nous pouvons écouter ce qu'en pensait Walter Benjamin :

« Le cinéma : démêlement (résultat ?) de toutes les formes de vision, de tous les rythmes et de tous les temps préformés dans les machines actuelles, *de telle sorte que tous les problèmes de*

*l'art actuel ne peuvent trouver leur formulation définitive qu'en corrélation avec le film* » (Benjamin, 1989, p. 412, nous soulignons).

C'est par cet attrait anachronique de la survivance qu'il est possible, voire nécessaire pour l'historien, pour un artiste-du-présent comme Eisenstein en représentait déjà le modèle, de *figurer* les possibilités de résistance en vue du temps qui vient. Restituer d'abord quelque chose des forces encore vives de ces survivances et, du même coup, *créer encore un peu de possible* à même les matériaux qu'elles nous offrent. Dès lors, temporaliser sera une activité à grands risques et hautement politique, dont sera davantage chargé, à notre sens, le généalogiste que l'historien ou le dialecticien. Nous affirmions que la méthode historiciste, qu'elle soit théorisée chez Benjamin ou Ferro, comme la méthode dialectique, articulée façon Eisenstein ou Didi-Huberman, offrent toutes deux des possibilités de résistance méthodologique. Bien sûr. Alors en quoi sont-elles « insuffisantes » ? Elles le sont d'abord en regard à la généalogie, tirée de Nietzsche mais poussée plus loin par Michel Foucault. Didi-Huberman y viendra, à Nietzsche, plus d'une fois, notamment pour évoquer sa grande influence tant sur Carl Einstein que sur certaines conceptions de Warburg (Didi-Huberman, 2000, p. 171-174 ; 2002, p. 155-160). Un simple relais resterait à faire, mais il ne se fera pas. Simplement parce que, du point de vue nietzschéen, il ne le peut pas. Ce possible relais deviendrait un saut, et de taille : toute la démarche généalogique prend à revers la posture dialectique, et nous osons ajouter quelle qu'elle soit, façon eisensteinienne, benjaminienne ou hubermanienne. La pente méthodologique la plus abrupte, qui génère le plus de résistances, demeure celle du généalogiste, enrichie à notre avis des concepts élaborés par Didi-Huberman et que nous venons de voir. Tentons de résumer enfin ces insuffisances qui nous empêchent d'adhérer totalement à l'invitation lancée par Georges Didi-Huberman. D'abord historiques, ensuite dialectiques, nous les retrouverons finalement, avec Nietzsche et Foucault, pour mieux les prendre du revers et voir ce qu'elle nous offre de possibles résistances, une fois de retour dans l'atelier d'Eisenstein.

### 2.5.3 Insuffisances historiques et dialectiques

#### a) Historiques

Noël Burch, dans sa *Lucarne de l'infini*, fait la mise en garde suivante : pour analyser un film, on ne peut se satisfaire d'une approche purement généalogique ou esthétique. « Le langage du cinéma n'a rien de naturel, il a une histoire et il est le produit de l'histoire » (1991, p. 20). Effectivement, nous ne pouvons nier cet ancrage fondamental du cinéma. Il est à tout instant, même des plus fictionnels, archive et manière d'archiver. D'un film à l'autre, cette puissance archivistique variera, elle possèdera un intérêt plus ou moins important selon les matériaux impliqués, selon leur contexte, etc. Nous pouvons admettre, avec Ishaghpour, que mis à part les images de synthèse, le cinéma et ses films sont toujours au moins « les témoins documentaires de leur tournage ; les films portent les traces visibles de leur temps, et sont marqués d'historicité » (Ishaghpour, 2004, p. 10). Sans être historique sur un plan générique, le film peut posséder des « marques d'historicité » qui situent le regard du spectateur : pour entrer dans la narration supposée, pour en sortir par la distance critique. Ce qui fera dire à Christian Delage que « la cinéphilie ne peut que précéder le métier d'historien » (*Vertigo*, n° 16, 1997, p. 14 et p. 21-22). Les fondements historicistes du cinéma ne sont donc pas remis en cause, ni même la capacité qu'il a de marquer l'histoire, de faire œuvre historique ou historienne. Nous disons seulement que la méthode historiciste n'est pas la plus résistante, elle n'est pas celle qui révèle le mieux les forces de résistance qui dynamisent une image, un film, une œuvre. Surtout qu'avec la recrudescence des études historiques en cinéma, on nous offre justement des contre-exemples de choix. Ces études ont sans aucun doute leur intérêt et leur importance pour l'appréhension théorique du cinéma ou même pour l'âme cinéphilique. Il ne s'agit toutefois pas d'une méthode de travail qui sied suffisamment à notre démarche.

Nous le voyons très bien lorsqu'il s'est agit d'aborder l'œuvre eisensteinienne. Un ouvrage tel que *Film et histoire* de Jérôme Bimbenet<sup>12</sup>, outre ses qualités à la fois de panorama et de synthèse, en est lui aussi rendu à épingle l'œuvre d'Eisenstein comme modèle de propagande dans l'histoire, assez importante d'ailleurs pour lui accorder un chapitre presque complet (2007, p. 151-183). Ou encore, dans ce numéro spécial de *Vertigo*, déjà cité, qui questionne avec un peu d'ironie le cinéma « face à l'histoire » : la dernière partie est justement intitulée, à l'interrogative, « Résistance à l'histoire ? » (1997, p. 146-180). Y sont convoqués, à titre d'exemples, des films et des cinéastes tout ce qu'il y a de plus « politiques » : films qui mettent en scène la Résistance historique durant la Seconde Guerre, avec *L'Armée des ombres* de Melville ; les grands représentants du genre politique que sont devenus Costa-Gavras et, plus à l'Est, Andrej Wajda ; le genre marginal et incompris par excellence, le grand Autre cinématographique, c'est-à-dire le cinéma expérimental ; et pour compléter le tableau, l'on convoque les figures de l'insaisissable vidéographique, celles que l'on ne peut vraiment catégoriser, en Chris Marker et Marcel Hanoun, celui-là même qui nous avait pourtant prévenu que nommer l'expérimentalité, catégoriser ainsi le travail du cinéma, c'était le réduire un peu plus au silence, c'était l'empêcher d'un peu mieux résister (*Cinéma cinéaste*, 2001, p. 47). Et que serait ce portrait d'ensemble sans que s'y soit glissé notre bon patriarche russe, Eisenstein (*Vertigo*, n° 16, 1997, p. 160). Bien sûr, ce regroupement est intéressant à plus d'un titre, notamment parce qu'il nous apparaît symptomatique de ce que l'on croit être politique au cinéma. Mais il faudrait peut-être entendre « résister à l'histoire » autrement : il faudrait effectivement tenir compte de cette historicité fondamentale du septième des arts, *mais ne pas l'aborder historiquement*, c'est-à-dire de façon un peu rigide et chronologiquement. S'il y a des risques, comme l'affirme effectivement Noël Burch, d'appréhender le film et son analyse par la voie généalogique, alors ce sera à nous de mieux définir ce qu'implique une telle

---

<sup>12</sup> BIMBENET, Jérôme. *Film et histoire*. Coll. « U. Histoire contemporaine », Paris : Armand Colin, 2007, 286 pages.

méthode. Il faudra, nous le verrons, se souvenir que la généalogie nietzschéenne ne s'oppose en rien à l'Histoire, voire qu'elle tient même compte de ses trois modalités – la monumentale, l'antiquaire et la critique – pour mieux les déplacer, pour mieux les parodier et, ainsi, les faire résister. La généalogie « s'oppose au contraire au déploiement métahistorique des significations idéales et des indéfinies téléologies. Elle s'oppose à la recherche de « l'origine ». » (Foucault, 2001(1), p. 1005).

Pour ce faire, Michel Foucault remontera, pour mieux les récuser, trois postulats de l'origine intégrés à trop de méthodes qui se veulent historiques, tel que l'avait formulé Friedrich Nietzsche, principalement dans sa *Généalogie de la morale*. Nous verrons qu'il y aura certains recoupements avec ce qui a déjà été vu chez Didi-Huberman. Le premier postulat consistait à retrouver dans le passé, à l'aide de l'histoire, quelque chose comme l'essence d'une chose, son « cela même ». Le second désignait un point dans le passé comme « foyer de perfection », indépassable, avant qu'il n'y eut passage corrosif du temps. Enfin, le troisième postulat, lié aux deux autres, parlait de cette origine comme du « lieu de la vérité, antérieur à toute connaissance positive » (Foucault, 2001(1), p. 1006-1008). À cette approche historique comme recherche d'un point originaire immaculé et idéal, Nietzsche et, plus tard, Foucault vont proposer cette autre appréhension de l'histoire, peut-être plus bouffonne et plus « grise », mais dont la production de vérité sera davantage arrimée à cette « réalité documentaire » du réel. Ce sera bien sûr la généalogie, qui aura donc besoin également de l'histoire, pour « conjurer la chimère de l'origine » (Foucault, 2001(1), p. 1008). Si l'histoire possède effectivement ses événements – c'est-à-dire « non pas une décision, un traité, un règne ou une bataille ; mais un rapport de forces qui s'inverse » (Foucault, 2001(1), p. 1016) –, il faut savoir les reconnaître, nous dit Foucault, comme étant ce qu'ils sont, des « secousses » et des « surprises », des « maladies » et des « fêlures », des « défaillances » et des « intensités », c'est-à-dire « les résistances d'un corps », « le corps même du devenir » (2001(1), p. 1008).

Nietzsche ne récusait ainsi qu'une forme précise d'histoire, celle qui suppose un point de vue au-delà de l'histoire ou « supra-historique » : « une histoire qui aurait pour fonction de recueillir, dans une totalité bien refermée sur soi, la diversité enfin réduite du temps – histoire sous forme de réconciliation, avec un point d'appui hors du temps » (2001(1), p. 1014). Or, l'histoire que Foucault qualifie d'« effective » ne s'appuie dans les faits sur aucune constance, intérieure ou extérieure. Et elle est effective dans la mesure où la discontinuité est introduite « dans notre être même ». En cela, nous retrouvons une préoccupation méthodologique partagée par plusieurs, mais qui fut, nous l'avons vu, particulièrement bien résumée par Georges Didi-Huberman.

Au fait, pourquoi faut-il tant introduire ou réintroduire cette « discontinuité dans l'être » historique et, éventuellement, dans l'être cinématographique ? Foucault nous le dit très clairement : « les forces qui sont en jeu dans l'histoire n'obéissent ni à une destination ni à une mécanique, mais bien au hasard des luttes ». Le hasard, ici, n'est pas envisagé comme un tirage au sort, mais plutôt comme « le risque toujours relancé de la volonté de puissance qui à toute issue du hasard oppose pour le maîtriser le risque d'un plus grand hasard encore » (2001(1), p. 1016). C'est le fameux coup de dés nietzschéen, geste de résistance par excellence, ce que l'interprétation deleuzienne fait de l'Éternel Retour. Ce coup de dés « qui n'abolira jamais le hasard » est celui qui affirme tout le hasard ou tout le devenir en une seule main : « Lancer unique...numériquement un mais formellement multiple » (Deleuze, 1968, p. 152 ; 1962 p. 29-31 et Zourabichvili, 1994, p. 76-77). Ainsi, nous ne pouvons faire autrement que de suivre Deleuze dans sa description de l'histoire d'une chose chez Nietzsche, lorsqu'il affirme qu'elle est « la succession des forces qui s'en emparent, et la coexistence des forces qui luttent pour s'en emparer » (Deleuze, 1962, p. 4). Il n'y a effectivement histoire – et c'est ce que nous disait également Françoise Proust – que des rapports de forces qui se trament et de tendent, qui luttent et qui renversent à chaque moment les



formes de pouvoir, il n'y a d'histoire que de ces jeux de résistance. Le cinéaste capable de restituer ou de révéler concrètement dans des formes sonores et visuelles, ne serait-ce que partiellement, la dynamique de ces forces, ce cinéaste sera alors lui-même généalogiste. Parce qu'il aura su faire éclater la pluralité du sens historique, qu'il aura rendu manifeste les résistances historicistes au-delà de la chaîne causale, chronologique et successive des « événements » ; bref, il n'aura pas refermé sur soi les forces du temps, mais aura plutôt permis leur libre expression. Quel pourrait bien être ce cinéaste, sinon Eisenstein lui-même : par le caractère éclaté de ses réflexions et de ses méthodes de travail, au-delà du désir de synthèse, il libère des forces du temps.

## **b) Dialectiques**

Le dernier élément qui nous manquerait pour effectuer ce saut méthodologique évoqué plus haut, qui nous ferait passer d'une dialectique ouverte à une généalogie, nous l'avons mentionné à quelques reprises, c'est la critique de la négativité. On l'aura maintenant compris, ce qui noue la dialectique, ce qui sert de moteur à son articulation, c'est cette négativité comme puissance de la contradiction. Et c'est de cette façon largement répandue qu'est généralement conçu par tout un chacun le concept de résistance et ses différents rapports, entre les choses comme entre les êtres. Untel pose une action qui installe un certain ordre des choses, et parce que cet état nie certaines forces incarnées chez tel autre, celui-ci résiste en niant la négation première, en vue de la détruire et de rendre également possible une nouvelle configuration : créer, d'une situation de double négation, un inédit positif. Ainsi pensée, la résistance en sera toujours réduite à jouer les seconds violons du possible. Or, nous l'avons vu dans notre introduction générale, cette conception réductrice, parce qu'essentiellement réactive, de la résistance ne peut tout simplement plus tenir depuis que les travaux de Foucault, Deleuze et Françoise Proust nous ont permis de penser autrement ces relations. La dialectique rend possible une

résistance méthodique, certes, mais elle reste en déficit d'effectivité ; elle pense, en premier lieu, les différents rapports de forces de la nature en termes dichotomiques de *pro* ou *contra*, et elle tente de résoudre ce conflit par une synthèse qui permettrait son dépassement. Mû ainsi par la contradiction, « le processus dialectique fait passer les deux termes l'un en l'autre jusqu'à les mener à une unité synthétique plus haute rachetant les limitations de la thèse et de l'antithèse » (Bergen, 2009, p. 16). Or, si l'on se réfère à ce qui a été vu en introduction, c'est que les forces de résistances sont ontologiquement premières et qu'elles ne cessent à tout moment, comme dans toute image, d'affirmer en elles-mêmes leur propre différence, même si cette affirmation s'avère partielle ou éphémère, et qu'elle oblige un déplacement, une transformation des forces et/ou des rapports de leur composition. Cette différence méthodologique n'a pas que des conséquences en ce qui concerne la manière d'aborder un problème – par exemple, la façon de concevoir l'image cinématographique, son rapport avec d'autres images et sa charge politique. C'est tout une appréhension et une aperception du monde, ainsi, qui diffèrent. Pour reprendre l'expression de Deleuze et Guattari, il ne s'agit plus, comme la dialectique, de peindre sur soi le monde, mais de peindre plutôt le monde sur soi (Deleuze et Guattari, 1980, p. 244). Même le renversement marxien d'une dialectique idéaliste en un matérialisme dialectique – tout comme celui de Didi-Huberman, d'une dialectique synthétique à une dialectique ouverte – ni changeront rien à l'affaire (Deleuze, 1962, p. 101 et p. 186). Les forces rencontrées et la dynamique d'attraction réciproque doivent, pour résister au mieux, *affirmer leur propre différence, leurs propres attitudes et postures créatrices*, et le faire à nouveau, sans cesse. Parce qu'elle « trouve son élément spéculatif dans l'opposition et la contradiction », la dialectique reflète une image différentielle fautive, inversée. Et en réponse à cette méthode d'une pensée immuable qui ne fait que conserver l'état des choses plus qu'elle ne le renverse, Nietzsche créera sa propre méthode. Ainsi, posera-t-il « la légèreté de ce qui affirme, contre le poids du négatif ; les jeux de la volonté de puissance, contre le travail de la dialectique ;

l'affirmation de l'affirmation, contre la fameuse négation de la négation » (Deleuze, 1962, p. 224-225).

De son côté, Véronique Bergen nous demandait de ne pas réduire la démarche dialectique aux clichés par lesquels elle était devenue, de libérer le schéma dialectique « d'une série de motifs qui le grève ». Elle souligne, avec raison, certaines forces dialectiques toujours aussi efficaces pour la pensée, pour la création (Bergen, 2009, p. 16-17). C'est de cela dont il était question tout au long de notre marquage de la démarche eisensteinienne : la méthode dialectique lui permet, plus d'une fois et de plus d'une façon, de résister. Or nous avons en partie cherché à démontrer que, s'il est finalement entendu que la question de la négativité s'avère n'être qu'un faux problème (Zourabichvili, 1994, p. 48 sq.), une pente de résistance plus prononcée est également à l'œuvre dans la démarche d'Eisenstein. Ce qui s'avère encore efficace chez lui, le véritable moteur de sa création, ce n'est pas une contradiction de surface, mais, plus profondément, un réel « sentiment empirique de la différence » qui impulse toute sa théorisation du montage.

### **2.6.1 Résistances généalogiques**

La généalogie, instaurée par Nietzsche et développée par Foucault, est maintenant bien connue. Elle fut l'objet de tant d'analyses et d'exégèses de toute sorte. Chez l'un, elle est l'une des trois formes – avec la symptomatologie et la typologie – d'une nouvelle science active que Deleuze a appelé « méthode de dramatisation », et qui fait de l'interprétation un art complexe et entier (Deleuze, 1962, p. 85-86). Chez l'autre, elle est l'aboutissement d'une méthode qui se voulait une solution aux inadéquations de la méthode historique traditionnelle, et qui fut d'abord pensée et articulée comme archéologie. Voyons comment l'un et l'autre ont défini cette méthode généalogique, suivons brièvement le parcours à la fois d'un concept et d'une méthode. Ensuite,

serons-nous peut-être plus en mesure de saisir en quoi la généalogie sert le cinéma dans sa compréhension et son analyse, dans sa fabrication et son articulation ; précisément en quoi elle s'avère jusqu'à présent la plus résistante des méthodes d'appréhension du cinéma.

### a) 1<sup>er</sup> temps : généalogie

Avec *L'archéologie du savoir* (1969), Foucault pris le temps, pour une première fois<sup>13</sup>, d'expliquer en détails ce qu'il n'avait qu'effleuré au passage ou en sous-texte dans ses ouvrages précédents depuis son *Histoire de la folie à l'âge classique*, à savoir cette nouvelle méthode épistémologique capable d'appréhender les discours, et prenant à contrepied l'attitude historique conventionnelle. Mais on sent tout au long de l'ouvrage, et surtout dans ce « dialogue » qu'il engage avec lui-même, d'un humour plutôt efficace, que Foucault se heurte déjà à certaines limites de son archéologie. En posant ainsi son problème, en le déclinant de plusieurs manières (entre l'énoncé, les formations discursives, puis les séries, les séries de séries, leurs tableaux et leurs transformations, etc.), Foucault sent que la provenance et la validité de tout discours se déplace inévitablement du côté du pouvoir et de ses effets sur ce même discours. Il y a une matérialité du discours productrice de vérités, et qui découle des contextes et pratiques dans lesquelles ces discours prennent naissance. Il y a des opérations stratégiques tressées au discours, dont il faut prendre acte à l'aide d'une méthode plus critique, laquelle se doit de rompre avec un certain ordre ancien qui validait ces pratiques. Foucault devra donc par la suite prendre en compte ces pratiques discursives qui régissent ce qui est dit, et que les individus produisent dans le temps. Ce sera l'enjeu de son travail à venir, et ce, dès *Surveiller et punir* (1975), un travail mené avec la « désinvolture » généalogique inspirée de Nietzsche.

---

<sup>13</sup> Outre son intervention au Cercle d'épistémologie ; cf. 2001(1), no 59, p. 724-759.

Nous l'avons dit plus haut, ni Foucault ni Nietzsche ne rejettent totalement l'Histoire. Tous deux lui reprochent toutefois cette tendance à « mémoriser » les monuments du passé pour les transformer en documents, comme s'il ne s'agissait que d'une matière inerte. L'Histoire – et cela rejoint ce que nous en avons dit avec Georges Didi-Huberman – totalise, globalise, linéarise, relie et nivelle toute trace du passé ; elle l'enveloppe tout en l'étouffant (Foucault, 1969, p. 12-20 et p. 215). Elle se pose trop souvent comme une addition d'événements, datés et répertoriés sous l'adresse fixe de l'œuvre et du nom propre de son auteur. Elle replie sur le Même tout ce qui tend à différer, en donnant une « pseudo unité » au discours qui les composait (1969, p. 31). C'est comme si l'« on éprouvait une répugnance singulière à penser la différence, à décrire des écarts et des dispersions, à dissocier la forme rassurante de l'identique », comme si l'on avait peur de « penser l'Autre dans le temps de notre pensée » (1969, p. 21). Ce qui fait que tous les événements conservés comme étant majeurs et dignes d'être retenus (tant les événements historiques que discursifs) tendent à être rabattus sur un même plan immuable, en fonction de ce noyau dur et toujours identique appelé « sujet ». Or, derrière ces points fixes et leurs vérités qui prétendent à l'éternel comme à l'universel gisent des « histoires à pente faible », qui méritent davantage qu'on les écoute et qu'on les observe. Là était la tâche de l'archéologue : faire parler la trace et la tradition, en remontant des documents à l'événementialité monumentale, qui en était le germe et la source. Entreprendre de restituer à l'homme une bonne part de ce qui lui échappait, en débusquant d'abord ses habitudes de liaison entre les événements, de façon à « accueillir le discours dans son irruption d'événement » (1969, p. 37).

Si l'archéologie emprunte partiellement la voie historiciste, elle n'est que celle des marginalités et des savoirs mineurs, l'histoire comme mise en perspective des événements discursifs. Celle-ci ne peut plus se réduire à un simple jeu de contradictions, elle est bien plus complexe. Il y a tout un tissu de relations fait d'implications, de doublures, de connexions, de ruptures, de

divergences et de dissensions qui fabriquent les discours. Et c'est pour cette raison que Foucault tentait de maintenir ainsi l'histoire « dans ses aspérités multiples » (1969, p. 204).

Alors que l'archéologie se voulait simple réécriture descriptive et proposait un nouveau lieu d'où parler, plus neutre et moins « sérieux » que celui de l'historien, elle tomba malgré elle dans une attitude davantage prescriptive et, parce que nous sommes « condamnés au sens », les critiques mettant en doute certaines avancées d'une telle méthode se multiplièrent, à commencer par Foucault lui-même (1969, p. 270-271 ; mais aussi et surtout Dreyfus et Rabinow, 1984, p. 125-131, notamment). L'archéologie en vient finalement à se retourner contre elle-même, de plusieurs façons : elle qui ne voulait pas de règles régissant son propre discours, elle qui voulait s'auto-réguler en quelque sorte, par le caractère strictement descriptif des énoncés, voilà qu'une certaine régularité vient trahir l'entreprise de départ de l'archéologue (Dreyfus et Rabinow, 1984, p. 125). Parler également en dehors de toute zone d'intelligibilité ne va pas non plus sans problèmes. Comment créer du sens alors ? Comment asseoir son entreprise archéologique sur un minimum de sens, et donc, malgré tout, de sérieux ? (1984, p. 127-128). Il faut un minimum d'intelligibilité, il faut tout de même parler à partir d'un lieu, ce que la généalogie réintroduira. Mais d'un point de vue strictement archéologique, il y avait déjà cet élément de solution en une sorte de « clivage du moi », entre celui qui pense selon des lois qui garantissent vérité, sérieux et scientificité relatives, au moins, à son époque *et* celui, archéologue, qui regarde ce penseur en lui-même, cet historien sérieux, et ne fait que dégager les régularités, comme si lui-même se trouvait à l'extérieur des discours qu'il étudie, ne faisant que partager « son contexte familial » (1984, p. 130-131).

Afin de surmonter ces apories méthodologiques, Foucault cherche une solution dans une approche généalogique, une méthode qui s'intéressera non pas aux discours en tant que tels, mais bien aux pratiques qui les sous-tendent.

C'est-à-dire que les acquis de la méthode archéologique l'auront poussé à se tourner vers ce qui conditionne le discours, ce qui le limite et l'institutionnalise, spécialement ces effets de pouvoir qui dressent l'énoncé (Dreyfus et Rabinow, 1984, p. 155). « Et s'est ainsi dessinée ce qu'on pourrait appeler une généalogie, ou se sont ainsi dessinées des généalogies multiples, à la fois redécouverte exacte des luttes et mémoire brute des combats » (Foucault).

Le généalogiste est un clinicien ou un symptomatologue qui opère une double distanciation et qui passe de l'une à l'autre : entre le non-sérieux de l'archéologue et sa propre désinvolture devant le sérieux de son analyse. Foucault va même jusqu'à affirmer, après Nietzsche, que la généalogie est une parodie historique. Comme le pluriel et la multiplicité des événements et des devenirs de l'homme le préoccupent, lorsque le généalogiste entend l'historien traditionnel parler d'un retour à un centre ou à une origine première et à une identité essentielle, c'est pour lui du plus haut comique (Foucault, 2001(1), p. 1022). Le généalogiste « examine [plutôt] les rapports entre le pouvoir, le savoir et le corps dans la société moderne » (Dreyfus et Rabinow, 1984, p. 153), et ne propose aucun pouvoir méthodologique de synthèse. Cette méthode s'opposera donc elle aussi, en partie, à la méthode historique traditionnelle ; elle cherchera à « repérer la singularité des événements, hors de toute finalité monotone » (Foucault, 2001(1), p. 1004). Elle se posera en quelque sorte comme une troisième voie, après l'histoire, après l'archéologie, en conservant toutefois ce qui demeure méthodologiquement efficace. Le généalogiste tentera – et c'est ainsi qu'il s'oppose le plus à la dialectique négative – de mettre en évidence les discontinuités, les récurrences, le jeu des rapports de forces composant l'Histoire. Il veut rendre la part juste à l'événement, avant que celui-ci n'ait été normalisé, systématisé dans une chaîne historique chronologique et réductrice. Loin de croire à une évolution continue de l'Histoire, le généalogiste tente de déborder toute thèse selon laquelle l'homme et les événements seraient interprétables en termes de régularités et de progrès, de vérité et de raison universelle. Et comme avec l'archéologie, le sujet ici n'a pas sa place à

proprement parler. Le généalogiste met « au jour les systèmes hétérogènes qui, sous le masque de notre moi, nous interdisent toute identité » (Foucault, 2001(1), p. 1022). Au profit d'une étrange histoire des intempestives, qui conteste une quelconque vérité supra-historique, le généalogiste sacrifie le sujet de connaissance *sous tous ses masques*.

Ce que l'historien au sens classique cherchait en profondeur n'était que superficie pour le généalogiste. Beaucoup plus révélateurs et intéressants sont les événements de surface. Foucault ne cherchera jamais à plonger dans une profondeur de sens caché, dans la vérité des essences, dans leur identité. Il met à la fois en relief les fonctions qui remplissent les formations discursives *et*, dans un deuxième temps, l'histoire des interprétations « déjà-là » qui nous ont été imposées. Si l'on s'impose une bonne distance de lecture, on se rend compte qu'il n'y a rien de telles que les dites unités et identités historiques. Nietzsche voyait déjà qu'il ne s'agissait en fait que d'interprétations. Pas de sens, ni de significations cachées : que des interprétations imposées à nous, des tactiques et des mensonges, des accidents aménagés non pas par des consciences individuelles (comme le croit Nietzsche), mais bien par des pratiques sociales (comme l'affirme Foucault) (cf. Dreyfus et Rabinow, 1984, p. 159-161). Le généalogiste ne s'oppose pas tout à fait à l'histoire, mais à toute recherche originaire comme lieu de vérités (Foucault, 2001(1), p. 1004-1005, p. 1007). Alors, on se rend compte que ce qu'il y avait derrière, ce n'était pas le secret essentiel, « mais le secret qu'elles sont sans essence ou que leur essence fut construite pièce à pièce à partir de figures qui leur étaient étrangères » (Foucault, 2001(1), p. 1006). Et Foucault de nous ramener au texte de Nietzsche *Le crépuscule des idoles*, avec cette partie dont le titre est : « Comment le monde-vérité devient enfin une fable ».

De son côté, Nietzsche dénonçait déjà notre maladie historique : « nous souffrons tous de consommation historique » (Nietzsche, 1990, p. 94). Il critiquait la façon avec laquelle la Science, l'enseignement et l'Histoire



s'approprièrent les forces et les grands moments de luttes des individus pour les reconduire en des chaînes réglées au service du Vrai et du Bien, en accord avec leurs codifications, mais retournées pourtant contre la vie elle-même. Sa grande foi le poussait à croire à d'autres types de chaînes, à d'autres types de relations qui, non seulement ne niaient plus les forces vitales, mais savaient plutôt se brancher directement sur la vie et ses puissances, à un degré supérieur (1990, p. 102-103). Ainsi, Nietzsche définissait trois modalités historiques différentes : monumentale, antiquaire et critique. Elles sont toutes trois réelles et nécessaires, mais limitées. Il leur préférait l'attitude expérimentale du symptomatologue intempestif, qui détruit les associations communes pour créer de nouvelles liaisons à la mesure de l'événementialité ou de la rupture que ces luttes affirment. Malgré le fait que nous ne puissions pas complètement nous dégager de cette chaîne historique et monumentale (nous en avons besoin, sinon nous tomberions dans l'indétermination pure, autre piège à éviter), il faut néanmoins chercher à briser le passé dès maintenant, en faveur du temps qui vient. Il faut transformer ce que nous avons appris en « pratique supérieure » qui violente les essences éternelles (et déjà, en premier lieu, le sujet et sa façon dogmatique de penser, en rapportant tout à soi et à des schèmes prédéterminés), mais aussi les clichés, les idoles, les forces passives, les illusions et les idées inadéquates, sans pourtant détruire les forces vives, qu'elles soient celles d'un seul corps, d'une lutte ou même d'un peuple tout entier. Cette formule du savoir mesuré à l'étiage de notre puissance (Nietzsche, 1990, p. 151), et cette posture non historique qui laisse d'abord la place à la vie seule, dans sa puissance obscure à la fois destructrice *et* créatrice (Nietzsche, 1990, p. 112), voilà ce qui sembla intéresser tant Deleuze que Foucault, et qui pourrait permettre au théoricien du cinéma de mieux ouvrir son attention cinématographique.

## b) 2<sup>e</sup> temps : pour le cinéma

Alors, au bout du compte, que peut concrètement cette démarche généalogique pour le cinéma ? En quoi est-elle la plus résistante des méthodes ? C'est Françoise Proust qui nous mettait déjà sur la piste. Si « résistance est le nom de cet agencement à la fois compact et fissuré, de ce dispositif stratégique où les puissances jouent obscurément et librement à la fois *avec et contre* d'autres puissances » (Proust, 1997, p. 9, nous soulignons), c'est dire qu'il y a également une irrésistibilité de la résistance qui répond à l'attraction elle-même irrésistible du cliché. Et si résister au pouvoir dévastateur du cliché est sans cesse à refaire – puisque chacune des parties tire sa force d'une incessante transformation formelle – jamais l'effort pour le déjouer, le contourner ou le renverser, lui, ne sera vain.

Ce en quoi la résistance devient particulièrement sensible au cinéma, c'est qu'elle s'opère à la fois dans le temps et par lui. D'un point de vue esthétique plus général, nous pouvons dire que les œuvres d'art – mais en fait, c'est vrai de tout corps – résistent du mieux qu'elles peuvent à l'usure du temps et, à l'inverse, que le temps est lui-même une terrible toile de résistance contre la matérialité des choses et leur volonté de perdurer. Nous avons vu avec Didi-Huberman que la résistance au temps et la résistance du temps impliquaient déjà plusieurs idées différentes. L'héritage warburgien nous disait déjà que

« nous sommes devant l'image comme *devant un temps complexe*, le temps provisoirement configuré, dynamique, de ces mouvements eux-mêmes. La conséquence – ou l'enjeu – d'un «élargissement méthodique des frontières» n'est autre qu'une déterritorialisation de l'image et du temps qui en exprime l'historicité. Cela signifie en clair que *le temps de l'image n'est pas le temps de l'histoire* en général » (Didi-Huberman, 2002, p. 45).

En conséquence, la tâche urgente qui attendait l'historien de l'art, et qui concerne le généalogiste plus que tout autre, était à la fois une refondation « de

sa propre théorie du temps », mais aussi un déplacement de l'objet « art » lui-même, « en ce qu'il n'est plus un objet justement, mais un complexe – voire un amas, un conglomérat ou un rhizome – de *relations* » (Didi-Huberman, 2002, p. 39). Autant dire que le temps résiste à la possibilité pour le corps à l'œuvre de se croire éternel, qu'il se pose contre sa persévérance dans l'être, tout comme le corps de l'œuvre persiste et résiste du mieux qu'il peut contre l'usure du temps sur les matières et dans les mémoires.

### **2.6.2 Généalogie des résistances cinématographiques**

Appréhender le vaste champ méthodologique labouré par Sergeï Mikhaïlovitch Eisenstein n'est pas une mince affaire. Cela ne peut devenir possible qu'à l'aide d'un certain esprit critique, bien entendu, mais cela relève peut-être encore davantage d'une sorte de profession de foi envers l'ensemble de son travail et de sa pensée. Ce qui ne revient guère à simplement fermer les yeux sur les limites, les inconséquences, voire les contradictions d'une telle démarche. La profession de foi en question, telle qu'elle est souhaitée tant par François Albera que par Barthélémy Amengual, concerne la façon même d'œuvrer chez Eisenstein et avec lui : il devient délicat de ne prendre qu'une parcelle ou un seul aspect de tout l'édifice, en l'isolant du reste de sa démarche, sans chercher à embrasser d'une certaine manière son impossible totalité. Mettre en contexte, mettre en perspective chacun des outils que nous y trouvons, cela ne fait aucun doute, seulement faut-il également rendre justice à la relation dynamique que chacun des concepts élaborés entretient avec les autres, avec le reste du « système » eisensteinien, même ouvert, même lacunaire. Pour ce faire, on se rend vite compte à quel point cette démarche appartient à l'Histoire et possède ses histoires propres, qu'il serait alors erroné de totalement l'en détacher. D'un côté, plusieurs recoupements existent entre l'œuvre et son contexte culturel et politique ; des affinités intellectuelles ont permis à Eisenstein d'ancrer tel film ou tel élément théorique aux idées d'un

Tyrianov, aux poésies d'un Maïakovski, ou de constamment se référer à la pensée de Karl Marx et de chercher à répondre aux invitations lancées avant lui par Lénine. On a croisé en cours de route certains de ces branchements « constellaires ».

D'un autre côté, il y eut une façon toute eisensteinienne de réduire « l'adhérence » de certaines idées ou de certains films avec leur époque et son contexte ; une capacité qu'il eut de s'obstiner, de poursuivre son élan malgré les revirements et les bifurcations générales de la pensée officielle, ce qui le fit (com)paraître parfois comme étant celui allant à contre-courant de son temps. C'est ce que nous révélait très clairement son allocution de 1935 intitulée *La forme du film : nouveaux problèmes*. Il avait su alimenter son intempestivité propre, alors que la force d'attrait des idées de l'époque était si forte et, à plus d'un titre, contraignante.

Si nous récusions une approche essentiellement historiciste de l'œuvre, malgré son fort ancrage historique – parce qu'une telle méthode d'approche savait mal rendre compte des forces en action – il ne fallait toutefois pas conclure que toute historicité se devait alors d'être totalement évacuée. Il ne fallait pas tout invalider sous prétexte qu'une autre lecture du politique était possible chez Eisenstein. Il y a eu, c'est indéniable, un Eisenstein idéologique et propagandiste, un cinéaste en plein devenir qui voulait que son cinéma épouse le mouvement bolchévique. Comme en fait foi ce passage d'un des textes programmatiques datant de 1925, et qui résume bien ce que nous voulons dire ici des capacités de résistance méthodologique chez Eisenstein.

« Découvrir la logique productive et exposer la technique des méthodes d'une lutte entendue comme processus « vivant » et variable, qui ne connaît pas de normes inviolables en dehors de l'objectif final, méthodes qui sont *modifiées et refaçonnées à chaque moment donné, selon les conditions et les rapports de force existant à chaque phase donnée de la lutte*, montrant cette dernière dans toute son immense richesse quotidienne : telle est l'exigence formelle énoncée par moi devant le Proletkult au

stade de la détermination du contenu... » (Eisenstein, 1974, p. 146 ; nous soulignons).

Plusieurs Eisenstein cohabitent déjà, et ce, dès les débuts : l'un idéaliste et idéologue, comme le veut son époque, mais enchâssé dans un autre, fondamentalement résistant et, en cela, « transhistorique », plein de ressources tactiques qui dépassent les limites du présent, pour mieux arriver aux fins du cinéma qu'il sent venir, qu'il pense possible. Tout comme il y eut, plus tard, un artiste profondément humaniste, aux lendemains de la guerre, et qui croyait en une paix perpétuelle. Il croyait, par moments, certaines de ses idées « dépassées ou surpassées » ; il savait, en revanche, que d'autres possédaient un indéniable intérêt historique. Or il aura très tôt compris que la principale force de son travail résidait surtout, outre son devenir historique et historiciste, dans un dialogue artistique plus vital, nécessairement ouvert sur autre chose que l'art cinématographique, s'inscrivant dans une chaîne esthétique qu'il avait en partie initiée, mais surtout relayée, puis prolongée à l'aide d'approches exigeantes et multiples du cinéma. Il croyait enfin, même tardivement, qu'il y avait là encore « matière à batailler aux avant-gardes de la recherche cinématographique » (Eisenstein, 1958, p. 9), qu'il y avait moyen de mieux penser ce qui naît de nos sensations, de mieux sentir ce qui émerge de nos idées. C'est ainsi que, pour Eisenstein, la production artistique n'était pas pensée à côté de toute autre production, elle ne faisait pas exception des autres pratiques. En cela, elle est également liée, par exemple, au travail de l'ouvrier : tous deux, art et production, relèvent d'un « même principe de partage du sensible, d'une même vertu de l'acte qui ouvre une visibilité en même temps qu'il fabrique des objets » (Rancière, 2000, 71-73). Ce sont tous les rapports entre « le faire, l'être, le voir et le dire », mais aussi forcément le penser, qui se trouvent ainsi recomposés à l'intérieur d'un même régime, que Jacques Rancière appelle Esthétique, et qui est, en soi et non par les thèmes qu'il arbore, politique. À la limite, nous pourrions arriver à vivre sans art ou sans cinéma, mais en suivant « la pente la moins résistante » de l'existence (Adorno, 1974, p. 322).

Le généalogiste du cinéma ne peut que constater cette difficile posture imposée par une telle méthode de travail, par une telle pensée cinématographique si vive, exigeante et multiforme. Pour nous, il s'agissait moins de critiquer ou d'invalider tel ou tel aspect de cette approche, que de révéler une constellation cinématographique particulièrement efficace de par certains partis-pris méthodologiques, parfois difficiles sinon intenable, mais qu'elle réussit à tenir malgré tout, et qui offrent encore autant de résistance au présent. Bien sûr, nous l'avons dit, certains des efforts d'Eisenstein furent infructueux. « Lorsqu'il s'agit de tirer une conception générale d'un phénomène historique à partir de multiples faits historiques » (Eisenstein, 1976 (2), p. 398). En cela, par moments, il a presque été trahi par sa propre méthode. Il lui manquait encore Marx pour enfin comprendre « les lois du processus qui se cache derrière le côté bariolé des faits particuliers », c'est-à-dire pour abstraire et transposer en concept (1976 (2), p. 398). Or ce n'est qu'ainsi, pourtant, qu'une figure résiste véritablement, en jouant son va-tout, en acceptant que le plan échoue peut-être dans ses résultats, mais pas dans le mouvement qu'il a permis d'initier, pas dans cette dynamique nouvelle que les rapports de forces n'avaient encore jamais rencontré jusque-là, et qui auront des incidences, petites et grandes, sur d'autres événements. Comme le rappelle Jacques Aumont, plusieurs problèmes que soulève Eisenstein ne peuvent rencontrer de réponses tout à fait satisfaisantes ; cela se fait même au prix, dit-il, de la « longue exploration d'impasses définitives. Mais paradoxalement, c'est justement cette difficulté à construire un système, et cette obstination à continuer de la tenter, qui fait le prix de la théorie eisensteinienne » (Aumont, 2002, p. 38). Tel Nietzsche, nous rencontrons avec Eisenstein une pensée à la fois du mouvement, et qui elle-même en mouvement, prête à se remettre en question, apte à s'inventer à mesure que se rencontrent des problèmes dignes d'être posés.

Et c'est ainsi que le travail d'Eisenstein rend toujours possible aujourd'hui ce déplacement des résistances spectatorielles, celles qui réduisent,

sciemment ou non, la charge politique d'une œuvre ou d'une image. Parce que dans son analyse, sans l'évacuer totalement, le généalogiste ne tient pas *d'abord* compte de la fibre idéologique dans laquelle cette œuvre ou cette image fut travaillée. La tâche du généalogiste – que son métier soit celui de l'analyste, du critique, de l'enseignant ou celui de cinéaste – réside dans ce perpétuel glissement, ce déplacement, sinon ce renversement des schèmes sensibles installés au cœur des habitudes de création et de lecture de l'image. Et pour Eisenstein, ses si chères méthodes, à géométrie souvent variable mais toujours selon des principes de rigueur difficilement reprochables, n'auront été seulement (mais avouons que c'est déjà beaucoup) que des manières ou des opérateurs théorico-pratiques de résistances toujours bien concrets. Son écriture même et l'articulation de ses idées, se relayant entre chacune des différentes sphères méthodologiques, fonctionnèrent elles-mêmes par attractions. Ces différentes méthodes, rappelons-le enfin, ne sauraient tenir ni résister sans s'incarner dans une pratique à la fois consciente et inconsciente, mais en tout cas méthodique, du cinéma. Ainsi le dit-il lui-même, en réponse à ses détracteurs.

« C'est plus qu'une simple tendance (style futurisme), fut-elle pratique ; ce sont de véritables questions méthodologiques qui s'élargissent vers un profond intérêt pour toute la culture elle-même du « moyen » dans lequel nous travaillons – ligne directrice qui débouche inévitablement vers la vie, phénomènes ni isolés, ni l'apanage exclusif du cinéma » (1976 (2), p. 164-165).

Il aura cru jusqu'au bout – comme en témoigne cette phrase que nous avons placée en exergue au tout début, et qui fut la dernière, écrite juste avant sa mort – en un cinéma pensé et senti dans toute sa concrétude, articulé dans sa théorie mais avec sa pratique. Et il aura su le faire à même une méthodologie générale et ses méthodes particulières qui, inévitablement, irrésistiblement, dépassent le cinéma même pour y mieux rencontrer son dehors, c'est-à-dire *la vie*.

**Image non disponible**

*Fig. 2 – Photogramme de Hitler, un film d'Allemagne : la boule de Citizen Kane, contenant la Black Maria. Hans-Jürgen Syberberg.*



### 3. Résistances plastiques ou audio-visuelles

#### *Constellation Syberberg*

*« Un film sur Hitler et son Allemagne serait-il justement, parmi tant d'autres, approprié à la reconquête d'une identité ? [...] Pourra-t-on jamais se délivrer de l'oppressante malédiction de la faute, si l'on n'atteint pas le centre de la lancinante maladie ? Oui, il n'est d'espoir à attendre que d'un film – l'art de notre temps – qui ait justement cet Hitler pour sujet, cet Hitler en nous, cet Hitler d'Allemagne. Au nom de notre avenir, le surmontant il nous faut nous surmonter, nous vaincre nous-mêmes pour ainsi – prenant en compte, sublimant et interrogeant notre passé tragique en un incessant travail – trouver le chemin d'une nouvelle identité. »*

Hans Jürgen Syberberg

*L'art qui sauve de la misère allemande*

Cette seconde constellation nous pose problème. Elle n'est pas commencée que, déjà, nous sentons le besoin d'écrire quelques lignes en guise de confession. C'est que sa question et son enjeu principaux – que l'on sent, que l'on sait importants – sont d'un certain point de vue... *invisibles*. En un sens, ce qui est au cœur de cette seconde démonstration *ne se décrit tout simplement pas*. Or, il faut bien commencer.

Ce que nous tenterons de voir avec cette constellation, c'est ce qui n'est pas proprement visible à l'image. C'est-à-dire que, tout en tâchant d'analyser quelques plans d'un film de Hans Jürgen Syberberg, ce qui retiendra davantage notre attention est ce qui, physiquement, matériellement, ne s'y trouve pas : le hors-champ. Nous verrons dans un premier temps que Syberberg questionne la nature même de ce hors-champ ; il ira jusqu'à le fractionner, ce qui ne sera pas sans conséquence pour le spectateur. Le statut de ce hors-champ se compliquera tant, que nous aurons à faire quelques détours pour tenter de mieux le saisir :

par un parcours du hors-champ de la cité grecque avec Jean-Christophe Bailly, par une approche de certains hors-champs de l'art et du sens avec Marcel Duchamp. Ce n'est qu'à ce prix qu'il deviendra possible de mieux comprendre certains résistances plastiques du cinéma – avec, ici, l'exemple de résistances multiples entre le champ et le hors-champ cinématographiques –, et de mieux cerner en quoi ces résistances ne sont pas obligées d'en passer par un cinéma marginalisé : qu'il soit expérimental, *underground* ou qualifié d'avant-gardiste.

### 3.1.1 Le champ n'est pas libre

Un homme élégamment vêtu, chapeau haut de forme et canne à la main, nous parle. Moitié dandy et moitié maître de piste, tout droit sorti d'un cabaret à la Karl Valentin, son nom est Koberwitz. Il s'adresse à nous en face-à-face, mais d'un endroit bien étrange, imprécis. Cet endroit contient assez d'accessoires et d'éléments de décors pour signifier un lieu : l'extérieur immédiat d'une sorte de cabane ou d'atelier tout noir. Et, pourtant, nous nous savons également dans un espace habituellement vide, scène de théâtre ou de cirque, studio de cinéma ou bien hangar industriel ; dans un de ces espaces quelconques potentiellement aptes à contenir et construire d'autres espaces et d'autres lieux plus ou moins signifiants. Nous savons toutefois précisément de quel lieu il s'agit, ici, puisqu'une voix, quelques instants plus tôt, nous en a fait la présentation. Elle nous a accompagnés dans ce grand mouvement avant qui nous guida dès l'ouverture, allant des fins fonds de la nuit cosmique, à travers une gigantesque larme, jusqu'à cette boule cristalline, reliquat du *Citizen Kane* d'Orson Welles (fig. 2). Cette boule cristalline, entre objet de divination et bibelot souvenir, d'où « naît un nouveau cosmos de pensées et d'association de pensées » (Hans-Jürgen Syberberg, 1980, p. 63), renferme un sombre atelier enneigé : ce n'est pas la maison de Charles Foster Kane, c'est la *Black Maria*, premier studio de Dickson et d'Edison (cf. Michaud, 1998, p. 43-64). C'est

autour de cette obscure construction, érigée sur une scène à peine esquissée – on comprend que le mouvement avant nous a fait entrer *dans* la boule de cristal –, que déambule Koberwitz tandis qu’il s’adresse à nous (*fig. 3*). Il aura été la première véritable personne rencontrée jusqu’ici à nous parler de la sorte. Avant d’apparaître dans cette scène, il aura fait une première intervention à titre de maître de cérémonie, avant d’être brièvement relayé par un être mélancolique, sorte de marionnettiste. Mais à ce moment précis, devant ce cabinet des curiosités, que nous dit Koberwitz au juste ? Jusqu’à présent, il a déjà posé un certain nombre d’éléments significatifs : il nous a fait plusieurs mises en garde à propos du spectacle auquel nous nous apprêtons à assister ; à propos de cette « bonne vieille Démocratie » (incarnée par une toute jeune fille, Amélie Syberberg, la fille du cinéaste) ; il nous a mis en garde à propos de l’art et du divertissement ; à propos d’histoire et de morale, et de tant de choses encore. Mais là, maintenant, c’est d’une anecdote relative au grand Karl Valentin, justement, qu’il nous entretient ainsi. Il fait le bref récit des rapports que celui-ci eut avec le Führer et de la façon avec laquelle, par l’humour, il ridiculisa le III<sup>e</sup> Reich. Puis la guerre prit fin, Hitler disparut et plus personne n’entendait maintenant à rire. Valentin avait ainsi perdu sa raison de résister, c’est-à-dire en grande partie la raison d’être même de son art, de ses spectacles et de ses chansons : il avait perdu le fascisme officiel, et ceux qui prirent le pouvoir par la suite n’avaient plus aucun intérêt pour ce cabaret-là, loufoque et critique tout à la fois. Ainsi Hitler, d’une autre façon encore, avait un peu plus causé la perte de l’art en Allemagne, et de plusieurs de ses plus brillants artistes. À partir de cette simple petite histoire, presque anecdotique, de Karl Valentin, c’est tout le drame de la figure de l’artiste sous le III<sup>e</sup> Reich qui nous est dévoilé ; une destruction tant physique que culturelle, pendant la guerre, bien sûr, mais surtout après. Koberwitz y va alors d’adresses directes et de questions, moult détails confirmant notre implication dans ce discours, malgré le fait qu’il s’agisse bien d’un monologue, tantôt incarné, tantôt en voix *off*.

Mais tandis qu'il nous a raconté cette histoire, patiemment, posément, quelque chose a eu lieu, venant très brièvement déranger notre écoute, jusque-là continue et attentive. C'est le même corps qui nous parle, du même lieu ; mais que s'est-il passé ? Il est arrivé ceci : il semble qu'on ait déplacé notre point de vue, sans que notre corps, lui, n'ait suivi. *On nous a dédoublés*. C'est-à-dire que la caméra s'est déplacée alors que notre interlocuteur continuait à s'adresser à la même cible dans l'espace, en l'occurrence nous, comme si nous n'avions pas bougé du tout (*fig. 3*). Koberwitz continue le récit de son histoire en fixant le même point, exactement là où nous étions *et là où nous ne sommes plus*. Où sommes-nous alors ? Dans un film réalisé en 1977 par Hans Jürgen Syberberg et intitulé *Hitler, un film d'Allemagne*.

**Images non disponibles**

Fig. 3 – *Hitler*. Séquence qui nous dédouble.

C'est à la trentième minute que ce tout petit changement a lieu. Jusquelà, Koberwitz, mais aussi bien tous les éléments de mise en scène, s'adressaient à nous ou nous concernaient *de face*, directement, sans qu'il n'y ait rupture de ce *couloir* de perception et de réception, toujours polarisé entre un arrière (nous, la caméra) et un avant (le centre d'intérêt dans la mise en scène), ou dans un axe nord-sud si l'on veut. Et du fait que ce point de vue soit demeuré fixe malgré différents changements d'échelles et de plans – ce qui ancre à la place du prince, pour la maximiser, notre réception du spectacle – ce petit saut d'à peine trente degrés dérange d'autant plus qu'il n'y a justement rien eu de tel jusqu'à présent, alors qu'il s'agit bien d'une œuvre filmique et non simplement d'une pièce de théâtre filmée. Un tel changement de perspective peut paraître banal dans n'importe quelle autre œuvre filmique, mais pas dans celle-ci, parce qu'il s'agit là d'une exception aux traits esthétiques retenus jusquelà, *et parce que cela nous implique de façon bien étrange : par division, par dédoublement.*

Malgré ce bref malaise, nous maintenons néanmoins cet état d'écoute active, nous poursuivons l'expérience. Et quand vient défiler à l'écran le générique final, après plus de sept heures à audio-visionner le film de Syberberg, au-delà des multiples effets déstabilisants, une impression demeure : outre le fait qu'il n'y aura, pour ainsi dire, aucun autre véritable déplacement de notre point de vue, on reste avec cette vive impression que chaque plan du film était particulièrement *plein*, souvent jusqu'à saturation, une impression décuplée par l'usage qui est fait des différentes composantes sonores. Le plan semble à tout moment rempli de tant d'éléments de toutes sortes (objets, accessoires, éléments de décors, différents personnages, documents sonores d'archive, voix d'un narrateur et voix *off* des mêmes personnages, musique wagnérienne ou autre, etc., etc.), que sa lecture demandera un effort d'attention supplémentaire au spectateur. Ou plutôt que cet effort sera de nature différente de celui exigé par d'autres films que l'on dit pourtant « exigeants ». Or, ces effets pléniers ou de condensation découlent-ils seulement de cette charge de l'image, de cette « surinformation », ou bien y a-t-il autre chose qui vienne

davantage « étranger » l'image ; ce qui participerait, dans une plus grande mesure encore, à notre malaise initial ?

Ce film, tel que l'a en partie analysé Youssef Ishaghpour, est un film résolument moderne malgré, ça et là, des accents primitifs tout à fait assumés<sup>1</sup>. En fait, ces accents auront même une fonction de premier plan au sein de l'argumentaire syberbergien : marques décalées, d'un kitsch consommé, ils seront autant d'anachronismes permettant au cinéaste d'inscrire son film dans l'Histoire – politique et cinématographique – et d'entrer en dialogue avec elle. Mais qu'est-ce qui pousse ainsi *pour* l'image, et *dans* l'image, tout au long de ces quatre parties<sup>2</sup> totalisant plus de sept heures de celluloid ? Qu'est-ce qui plie notre regard toujours vers l'intérieur de chacune d'entre elles, peu importe le changement de toile ou de décor, peu importe les variations de lieux, de contextes et de scènes ? Oui, ce film est bien moderne, disions-nous, surtout par cet usage inédit et complexe de la parole, par ces différentes strates hétérogènes d'éléments sonores, tantôt *in* tantôt *off* (cf. Deleuze, 1985, p. 350-354). Mais qu'est-ce qui force ainsi notre regard dans un mouvement essentiellement *centripète*, alors que la modernité cinématographique s'était justement évertuée, au contraire, à ouvrir le plan de tout bord, à faire fissurer de partout, et de tant de façons, le cadre de l'image cinématographique, chez Bresson, chez Antonioni, chez Cassavetes et d'autres. Si le champ est ainsi saturé, s'il ne cesse d'être investi par tant de matériaux comme autant d'éléments argumentaires de Syberberg – avec ses séries de personnages protéiformes qui défilent devant nous, pour nous parler, pour s'expliquer et se défendre ou tout simplement pour jouer, pour représenter certains événements réels et/ou fabulés dans les vies d'Hitler, d'Himmler, de Göring ou de Goebbels –, c'est que le

---

<sup>1</sup> ISHAGHPOUR, Youssef. *D'une image à l'autre. La nouvelle modernité du cinéma*. Coll. « Médiations », Paris : Denoël/Gonthier, 1982, p. 119-133.

<sup>2</sup> À savoir, dans l'ordre : *Le Graal*, *Un rêve allemand*, *La fin d'un conte d'hiver* et *Nous, les enfants de l'enfer*. À noter que dans la version écrite, la première partie est simplement intitulée : *Un film d'Allemagne*.

film renouvèle une question qui a hanté le cinéma moderne : *qu'en est-il de ce qui ne se trouve pas dans le champ* ? Qu'en est-il du hors-champ ?

Parce que, s'il y a un apprentissage que nous aura permis de faire le cinéma que l'on dit moderne, à la différence du classique, c'est justement le fait que le champ n'est pas libre<sup>3</sup>. Celui-ci est toujours, d'une façon ou d'une autre, doublé d'un espace qui ne s'y trouve pas, il implique nécessairement et à tout instant, même négativement, un ou plusieurs hors-champs. La puissance expressive du cinéma, différente de celle des autres arts, réside notamment et en grande partie dans ces jeux de tensions, cette constante et variable dynamique entre l'image qui révèle un champ perceptif donné, et tout ce qui se trouve à l'extérieur de ce champ. Il est bien entendu que cette puissance peut se moduler, s'articuler, se décliner d'une multitude de façons, en fonction d'une très grande variété d'effets aux implications fort diverses. Nous aurons à en expliciter plusieurs, du fait de leur rencontre et de l'importance qu'ils offrent en terme de résistance, mais sans toutefois chercher à les épuiser, ni à les systématiser. Nous verrons, par exemple, que le hors-champ peut être défini comme ce qui rend possible le champ, un invisible comme réserve de visible, etc.

Revenons maintenant à *Hitler, un film d'Allemagne* et à la question que nous nous étions posée en introduction, concernant ce malaise avec lequel le film nous laisse. Notre réponse première – que nous savons provisoire – serait alors que, tout compte fait, *il n'existe pas vraiment de hors-champ dans ce film*. Mis à part ce petit déplacement de caméra relevé plus haut, il n'y a pas, de tout le film, un seul véritable jeu avec le hors-champ. Alors que même le cinéma majeur d'aujourd'hui, le cinéma le plus commercial, nous a habitué à des

---

<sup>3</sup> Cf. AUMONT, Jacques. *Moderne ? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*. Coll. « 21<sup>e</sup> siècle », Paris : Cahiers du cinéma, 2007, 121 pages.

espaces-temps, parfois très complexes, qui impliquent de manière importante l'usage d'un ou de plusieurs hors-champs. Qu'il s'agisse d'un documentaire, d'un film d'horreur, d'une œuvre à la subjectivité louche ou omnisciente, d'une intrigue éclatée ou inversée dans sa temporalité, nous n'avons jamais l'impression que tout nous est montré, nous n'avons jamais le sentiment que le *hors-champ est absent*.

Puis, assez rapidement, l'on comprend que cette réponse demeure insuffisante et forcément incomplète. Il y a deux ressorts majeurs qui, dès les premières minutes, sautent aux yeux et aux oreilles, avec lesquels Syberberg articule – pour la ventiler – sa mise en scène, en usant de certaines forces hors-champs. Étoffons alors notre réponse première. Il y a, d'une part, tous ces documents d'archives sonores qui viennent sporadiquement se mêler à la voix du narrateur : interventions radiophoniques, appels alliés à la nation (Churchill, de Gaulle) chants populaires allemands, discours célèbres du Führer ou de son ministre de la propagande Goebbels, etc. Tout un complexe sonore hors-champ fort varié et aux multiples « fonctions » (informative, symbolique, contextuelle, rythmique, déstabilisante ou servant simplement comme « bruissement de fond »), souvent baignés de musique wagnérienne. C'est, en effet, cette épaisseur sonore richement imbriquée qui attirera pour une large part l'attention analytique de commentateurs tels que Chion (1993) et Sontag (1985), ou la ciné-philosophie de Gilles Deleuze.

D'autre part, il y a « nous », ceux à qui l'on s'adresse tout au long du film et toujours, à différents degrés, plus ou moins hors-champ (cela va, par exemple, d'une extrême proximité à une extériorité radicale). Tout comme Syberberg compliquera la subjectivité de ses personnages de maintes façons, notamment pour atteindre un tel niveau antinaturaliste que toute identification s'avère impossible, il sera également parvenu à complexifier ce « nous ». Nous



en venons donc à penser – du moins, à ce stade-ci de notre investigation généalogique – *que nous sommes le principal hors-champ du film* « Hitler ». C'est ce que nous avait déjà indiqué Syberberg en tout cas : en traduisant le titre de son film par *Our Hitler* en anglais ou en le sous-titrant *Nous, les enfants de l'enfer*, mais surtout en ne cessant de nous inclure dans le monologue, de nous y impliquer par des questions, des adresses directes, un contact visuel constant avec le personnage qui parle ; de nous interpeller grâce à une mise en scène principalement frontale et digne des attractions de foire ; en faisant parler son narrateur au nous, lui aussi (à la fois narrateur omniscient, Syberberg lui-même comme l'un des nôtres, spectateurs/acteurs de l'Histoire et du film), et par bien d'autres stratagèmes. Cette identification, qui plus est, n'est pas pleine et entière : on se souvient que le film le fait en nous clivant, en nous dédoublant. Si nous sommes effectivement et, d'une certaine façon, *physiquement* le hors-champ principal du film, ceci vient doubler dans les faits l'intention première de Syberberg. C'est-à-dire que *nous sommes également le hors-champ d'Hitler* comme incarnation historique, nous avons rendu possible ses symboliques et son mythe, nous avons enfanté celui qui voulut un monde autre et nouveau, au détriment de l'Allemagne et de l'Europe, celui qui a initié sinon permis l'extermination juive, une extermination de masse réglée et secondée en partie par la logique scientifique, par sa rationalité toute occidentale, mais également teintée selon Syberberg de religiosité et de spiritisme, tout ce qu'il y a de plus irrationnel. « Hitler choisit le Mal et il y fut le plus grand, grâce à nous... ». C'est de ce « nous »-là qu'il s'agira tout au long du film, et peut-être d'autres « nous » encore.

Mettre ainsi Hitler – le malin même, son incarnation humaine absolue – au centre d'un film qui n'est ni documentaire biographique, ni reconstitution vaguement historique, ni fiction psychologisante sur les racines du Mal, voilà déjà, dira-t-on, une volonté de faire œuvre politique qui tombe sous le sens. Fort bien. Or, ce pourrait-il que ce film venu d'Allemagne et (pré)nommé

Hitler, à la fois l'œuvre de Syberberg et l'œuvre d'Hitler en personne, soit bien autrement politique, notamment par l'usage qui est fait des différents hors-champs ? Ce pourrait-il qu'une telle dynamique du champ et de ses hors-champs expriment avec davantage d'acuité et d'efficacité les forces à la fois politiques et esthétiques de cet électron libre dans l'histoire du cinéma qu'est Hans Jürgen Syberberg ? Ce pourrait-il qu'à l'intérieur d'une telle tension gît l'essence du politique, tel qu'il échappe trop souvent au sens que l'on a finalement adopté au quotidien, et qui rend pourtant cette œuvre davantage intéressante parce que féroce, singulièrement *résistante* ? Enfin, ce pourrait-il qu'il ne s'agisse là que d'un symptôme particulier de résistances plus larges du cinéma, que l'on pourrait appeler « résistances plastiques » ou « audiovisuelles », et qui concernent en fait les matériaux mêmes à partir desquels le cinéma se fabrique, s'invente, se produit, mais dont les effets débordent le seul champ artistique, tout-à-fait comme le désirait Eisenstein lui-même ? Telle est notre conviction profonde, et telle sera notre motivation tout au cours de la présente constellation. Il semble que ce possible éclairage politique sur le film de Syberberg, cette lumière quelque peu différente, si elle n'a pas été totalement évacuée, ne fut toutefois pas au cœur des quelques analyses qui ont été réalisées jusqu'ici à ce sujet, fort inspirées au demeurant. Voici pourtant ce que nous nous proposerons de faire, à l'aide de l'investigation généalogique et, pour tout dire, en toute modestie devant tant de grandeur et de complexité ; peut-être moins celles que nous inspire le film comme tel, que ce qui eut réellement lieu dans l'histoire, ce qui donna cette sombre et triste matière au film (de la possibilité même du III<sup>e</sup> Reich à l'extermination juive).

Pour ce faire, nous devons poser un certain nombre de questions que nous jugeons vitales à la fois pour le cinéma et pour toute résistance en général. Il faudra nous attarder d'abord sur ce qu'est le champ dans ses multiples acceptions, comprendre la dynamique plurielle qu'il entretient nécessairement avec du *hors-le-champ*, mais aussi sur ce que ces différentes relations

impliquent pour une définition bien précise du politique à l'image et au-delà. Ce qui, du coup, nous permettra d'interroger ces qualificatifs dont sont affublés les films de la trempe d'*Hitler* : film d'avant-garde et film expérimental. Il existe une sémiologie d'un tel cinéma de la marge et de la différence, chez Noguez, Sitney, Brenez et d'autres. Ces lectures permettent effectivement de jeter un éclairage nouveau et nécessaire sur les potentiels résistants de l'art audiovisuel par excellence et de ses différentes hybridations. Mais nous croyons, après l'historicisme et la dialectique, que ces interprétations des résistances cinématographiques, pour riches qu'elles soient, ne s'avèrent pas non plus les plus fécondes pour le cinéma. Nous tenterons de voir comment la généalogie, encore là, offre une approche peut-être moins réductrice et plus productive de ces différences créatrices du cinéma.

Mais voyons d'abord plus en détail à quel objet singulier du cinéma nous faisons face. Quel est ce procès-fleuve, bricolé sur pellicule et intitulé *Hitler, ein film aus Deutschland* ? Ceci pour mieux savoir *de quoi nous parlons* exactement, mais aussi pour repérer quelle position pourrait bien être la nôtre devant une telle monstruosité cinématographique. Autrement dit : *d'où parlons-nous*. Nous verrons plus clairement pourquoi ce film est perçu et compris généralement comme étant politique, c'est-à-dire comment il est classé comme *film politique* au sens communément admis, mais suivant sa pente de résistance, selon nous, la plus faible. Viendront ensuite par contraste, notamment à l'aide d'un exposé généalogique de la figure audiovisuelle du hors-champ, nos arguments à l'effet qu'il y a davantage de résistances politiques à l'œuvre dans ses matériaux mêmes, et dans la façon dont ils sont mis en scène ou agencés.

### 3.1.2 Une catastrophe en tant que film

Hans Jürgen Syberberg tient, avec son film *Hitler*, une position pratiquement intenable, tant d'un point de vue politique que cinématographique. Œuvre au caractère expansif, d'une durée de plus de sept heures, elle multiplie les points d'ancrage et les nœuds de tension entre ses trois sujets : Hitler, le cinéma et l'Allemagne. Syberberg nous invite, par l'entremise de son narrateur, dans un monde de pure fiction, sans plaisanterie, ce qu'il appelle ailleurs « un contre-monde » ou encore un « antimonde ». « Mais ce monde est-il autre chose que nous-mêmes, qui faisons le film, qui le jouons et le regardons? Ce monde et moi-même et mon film. » (Syberberg, 1978, 11). Démesure tout à fait assumée de ses thèmes, de ses choix stylistiques, de l'objet artistique qu'il a fabriqué en se mesurant lui-même au monument « Hitler ». Avec cette troisième partie de sa trilogie sur les grands créateurs de mythes germains (après *Ludwig* et *Karl May*), la question que nous pose Syberberg demeure de première importance, encore aujourd'hui, quelque trente ans plus tard. D'abord, parce qu'il s'agit de la question des rapports entre l'art, le politique et un nécessaire travail de mémoire, mais aussi parce que cela revient à poser encore plus concrètement le problème complexe de la résistance au cinéma. Tout le travail de Syberberg, qui devra multiplier les moyens et les recours pour questionner ces sujets tant ils sont énormes, partira d'un point de vue bien précis, sorte de constat d'une indéniable violence polémique : Hitler aurait gagné. « Hitler, voici ta victoire! » s'exclamera le narrateur Koberwitz, lourd verdict sur lequel semble se terminer – négativement, pense-t-on d'abord – le film (Syberberg, 1978, p. 188). Sept heures auront été nécessaires au cinéaste pour démontrer quand et comment précisément Hitler put, même de façon posthume, célébrer sa victoire, une victoire tant morale et mythologique, que culturelle et idéologique.

Or, selon Syberberg, même s'il est trop tard, même si Hitler a accompli sa version sinistre du désenchantement du monde, trahi l'Allemagne dans son identité et dans sa langue, perverti l'héritage romantique en le trempant « dans l'acier » et « enkitsché » l'une des cultures les plus fortes d'Europe, *tout n'est cependant pas joué*. « La seule fierté, c'est de résister jusqu'au bout. Dernier bastion d'une joie fière et singulière » (Syberberg, 1982 (1), 354). Ainsi, faut-il entreprendre d'abord un important travail de deuil relié à la faute allemande, ce que sa société, pense-t-il, n'a collectivement ni individuellement jamais fait. Elle s'est empressée, aux dires de Syberberg, de raser le passé dès les lendemains de la guerre, et de rejoindre, du moins à l'ouest, les démocraties les plus fréquentables. Berlin fut ainsi davantage détruite après la guerre que pendant la période la plus vive de ses combats (Syberberg, 1982 (1), p. 49 ; 1978, p. 163. Rien de ce qui avait obtenu grâce ou faveur aux yeux du nazisme ne saurait stimuler désormais la culture et la bonne société d'Allemagne. Avec l'architecture du national-socialisme et la mégalomanie hellénique de Speer, ce sont les œuvres de Wagner, de Nietzsche et de Kortner que les bulldozers ont également plus ou moins recouverts ou détruits. Et surtout, crime impardonnable, il ne faut toucher sous aucun prétexte au grand tabou, Hitler à la figure de Satan, sous peine de l'esthétiser et de retomber soi-même du côté du Mal. L'Allemagne des années soixante-dix n'avait d'autre volonté que d'assumer et d'entretenir sa réhabilitation et son rachat à la face du monde, en se pliant aux exigences économiques capitalistes, à ses devoirs de démocratie, d'après un modèle plus ou moins partagé par l'Europe occidentale et l'Amérique, et attesté par l'ONU. Ce passage était sans doute nécessaire, mais pour Syberberg, peut-être cela s'est-il fait sans évaluation adéquate de ce qu'il faut garder et ajuster en conséquence. La reconstruction de l'Allemagne s'est réalisée à même une liquidation de sa culture, avec l'*Aufklärung* comme antidote modèle. Toute nouveauté était alors bonne pour enterrer cette musique qui avait cadencé les pas du nazisme : nouvelle morale sous le couvert d'une nouvelle rationalité triomphante, nouveau savoir-faire économique, nouvelle cinématographie bien soumise au colosse américain, tant par son style que par

ses valeurs. Mais pour Syberberg, voilà ni plus ni moins que la nouvelle misère allemande, « une société sans joie », dit-il après Pabst. L'Allemagne y a définitivement perdu au change : elle a perdu son âme. Il faut donc tenter de la réhabiliter, autant que faire ce peut, avec ses propres outils : ses mythes, ses penseurs, ses images et ses mots, tout ce que l'on a trop rapidement liquidé dans le même mouvement d'oubli. Comme chez Nietzsche, l'art sera ce processus guérisseur culturel, culturel et politique, entre autres par une méthode qui se veut à la fois épique et tragique, méthode dans laquelle se matérialiserait une impossible rencontre entre Brecht et Wagner (Sontag, 1985, p.136-137).

La nouvelle génération de cinéastes allemands était très impliquée à l'époque, même imparfaitement, même trop pieuse envers Hollywood. À ce que l'on a désigné comme étant le « nouveau cinéma allemand », pour Syberberg il manquait le principal : se décharger de la faute – l'expier – et le faire nécessairement à travers un nouveau *rite* permettant à l'Allemagne de se redonner une nouvelle « spiritualité » qui lui serait propre. Parce qu'on a tout classé après Auschwitz, à droite, à gauche, en fascistes et en victimes, tout devenait du coup plus rassurant. Mais peut-être y a-t-il eu liquidation trop systématique? Peut-être y a-t-il eu création d'un « irréprésentable », d'abord en la figure même d'Hitler? Ce qui expliquerait en partie le très mauvais accueil de la critique et du public allemands, premiers destinataires de cette œuvre, alors que c'est à l'étranger – à l'aide notamment de Francis Ford Coppola, de Susan Sontag et de Serge Daney – que le film a trouvé sa plus grande portée. Il y a un texte de Jean-Pierre Oudart qui s'attarde sur cet autre aspect plutôt négligé lorsqu'il s'agit du deuil : le deuil du passé criminel de l'Allemagne, d'accord, mais aussi le deuil de tous « ses croyants », le deuil « de l'approbation insensée du rêve et de l'espérance nationale-socialiste » (Oudart, 1978, p. 11). Ce sont des souvenirs et des affects maintenant frappés d'interdit, d'« obscures chambres du moi » (d'après le titre d'un article de Syberberg) que l'on ne veut, d'aucune façon, révéler à nouveau. Parce que les images du fascisme contiennent encore en elles un étonnant pouvoir de fascination, il ne fallait

pourtant pas, croit Syberberg, taire toute séduction des images de l'Allemagne. Pour Oudart, il faut justement exorciser cette peur du rêve et de la séduction par les images, et, entre autres, celles, visuelles et sonores, du cinéma, sans pour autant tomber dans la pornographie artistique (Oudart, 1978, p. 7).

S'intéresser au cas Syberberg, c'est interroger une étrange posture du « Je », une subjectivité que ne cesse de se démultiplier ou de s'épaissir à mesure que l'on y regarde de plus près. Syberberg l'illusionniste, l'élégiaque, celui qui annonce la fin, mais qui, d'un même geste, nous prédit l'imminence d'un renouveau. Et si la résistance artistique n'est elle-même possible que par rapport à sa capacité de se répéter et de se rejouer d'une œuvre et d'un artiste à l'autre, il faudra donc tenir compte, même brièvement, de quelques autres des éléments qui forment ce que nous appelons la constellation Syberberg, presque une nébuleuse, à l'œuvre dans ce film, et déjà dans sa première partie intitulée : *Le Graal*. Si les idées qu'avance Syberberg dans *Hitler* sont « des potentiels déjà engagés et inséparables d'un mode d'expression » (Deleuze, 2003, p. 291 et 296), nous aurons à rendre compte de ce mode d'expression. Il s'agit toujours du cinéma, bien sûr, même si avons à nous pencher un peu à côté ; il s'agit bien d'un film, qui en contient plusieurs autres, qui les cite ou les pastiche, empruntant par moments certaines voies créatrices qui semblaient inédites jusque-là (son système de projection frontale) ou qui étaient tout simplement tombées dans l'oubli (une stylistique entre Méliès et les expressionnistes). Ces voies participent de figures audiovisuelles et procédés rhétoriques multiples, dont on peut éventuellement faire la généalogie et que l'on aura à évaluer du point de vue du projet cinématographique général : celui que Syberberg aura brillamment théorisé dans une multitude d'essais, de chroniques et d'entrevues ; et celui articulé, bien évidemment, dans une pratique de cinéma différemment politique. Voyons de quoi il s'agit.

*Hitler, un film d'Allemagne* s'ouvre sur rien moins que la grande toile cosmique. Du plafond le plus éloigné de notre univers, nous avançons

continûment, poussé par la musique et guidé par les étoiles, jusqu'au « 1 » qui nous annonce la première partie de cette tétralogie comprenant *Le Graal*, *Un rêve allemand*, *La fin d'un conte d'hiver* et *Nous, les enfants de l'enfer*. Ce sera notre parcours, notre inachevable odyssee qui nous mènera d'une quête digne du Graal jusqu'en enfer, par la magie et l'esprit du rêve et du conte. Du cosmos, sorte de dehors de la création convoqué par le cinéaste, le travelling avant impossible de la caméra, éventuellement relayé par un zoom, nous mènera ensuite successivement des étoiles à un décor exotique peint et plutôt kitsch, puis à une autre voie lactée cachée derrière. Pour y accéder, le décor chaud de ce quelconque lieu paradisiaque se devait d'être déchiré, paradis perdu que Syberberg cherchera à retrouver, même si cette entreprise est déjà vouée à l'échec, même si cela relève de l'impossible. Dans le plus pur néo-romantisme, l'art sera ce véhicule extraordinaire qui peut nous entraîner dans cette quête. Pour Syberberg, ce sera le cinéma – cette « musique de l'avenir » (Syberberg, 1975) – et rien d'autres, seul véritable moyen susceptible de nous mener à bon port dans cette odyssee identitaire. La toile déchirée renvoie d'abord à la déchirure du monde que Syberberg perçoit en Allemagne depuis Hitler. Déchirure du monde réel, bien sûr, mais déchirure tout aussi nécessaire de nos illusions, qu'il nous faut assumer si nous voulons poursuivre notre route, individuelle et collective, vers la liberté et la véritable création. Puis, surgie du milieu de cette voie lactée, une larme, celle de la mélancolie salvatrice du poète romantique, et celle d'une nostalgie du paradis perdu. Mélancolie et nostalgie qui, avec Hitler et après lui, ne furent plus possible de vivre, de penser, de dire et de filmer. Ce sera l'une des nombreuses ambiguïtés agitant l'œuvre syberbergienne, un curieux mélange d'ancien et de nouveau, à la manière d'Eisenstein par exemple, à cheval sur le XIX<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup> siècle, utilisant tant les dernières avancées techniques de leur époque, qu'un propos qui s'attarde parfois avec nostalgie sur l'ordre d'un monde ancien idéal maintenant révolu. Mais il y a surtout ce caractère polymorphe et plurivoque du film, son montage hétérogène de formes, de matières et de matériaux, qui fait presque exploser le plan par une sorte de surtension, et qu'on pourrait rapprocher de la vie et de la



méthode d'Eisenstein. C'est comme si Syberberg faisait passer dans le plan, ou dans les films, les bifurcations pratiques et méthodologiques du cinéaste soviétique.

Le mouvement avant de la caméra se poursuit toujours, à la même vitesse hypnotique, de la larme enveloppante du passé vers la boule cristalline de *Citizen Kane*, contenant une reproduction du premier studio cinématographique construit par Edison, la *Black Maria*, chambre noire de nos rêves et de nos espoirs, petite fabrique d'une nouvelle conscience artistique naissant avec le cinéma. Pas encore une industrie, pas encore une machine à rêves préfabriqués. Juste un espace de captation et de projection, fait de bric et de broc ; lieu de technique, de pensée et d'art, carrefour de la mémoire où se jouera une bonne partie du film *Hitler*. « Noire mère de notre imagination et des dernières histoires d'étoiles du celluloid » (Syberberg, 1978, 190). L'œil du spectateur cligne alors, la scène du petit plateau s'est enchaînée en fondu à l'extérieur du studio d'Edison qui était enfermé dans la neige et la glace du film d'Orson Welles, phare de la modernité cinématographique. La scène semble désertée par les hommes, mais elle est jonchée d'objets épars, d'objets du cinéma ; et ce sera ici, sur cette scène, que l'un des narrateurs, Koberwitz, nous présentera les protagonistes de cette triste histoire au cœur du vingtième siècle, c'est là que leurs spectres resurgiront pour être entendus, pour que l'on puisse les attaquer et pour qu'ils puissent se défendre à leur tour. C'est là que le temps fera son œuvre, là où s'engagera un combat historique, dans un étrange dialogue anachronique, entre Louis II de Bavière, Koberwitz, le visage de Karl May, la lune de Méliès et la marionnette Hitler à la tempe trouée, pendue.

Notre avancée dans la matière cinématographique n'est pas terminée. Tout au fond de la scène, image projetée qui enrobe la piste sans toutefois en faire complètement partie, trône une gravure de Gustave Doré. La voix du narrateur nous guide dans cette percée continue qui nous mènera, de façon similaire au *Wavelength* de Michael Snow, non dans la mer mais dans l'écorce

de l'arbre gravé par Doré (est-ce une évocation du chêne de Goethe au camp de Buchenwald et mentionné plus loin dans le film ?). Nous aurons ainsi parcouru, dès la première séquence du film, un trajet nous projetant de l'infiniment grand à l'infiniment petit, de la grande carte astrale au cœur même de la matière artistique. C'est de cette manière que Syberberg croit à l'art cinématographique, l'art total comme synthèse de tous les autres arts, mais comme autre chose encore, capable de rejouer ce que contiennent ces autres arts. Nous avons à faire à une œuvre monstrueuse, sorte d'ogre qui remâche tout ce qui lui tombe sous l'œil : symboles germaniques et universaux, références historiques, références littéraires, références cinématographiques, documents d'archives sonores et visuels, photographies projetées, peintures et sculptures, musiques classiques et chansons tyroliennes, œuvres de grande culture et éléments de *peep show*, marionnettes réalistes et mannequins trafiqués, figurines miniatures et poupées torturées, etc., etc. Or, malgré cette impression de saturation des matériaux, malgré ce cabinet des curiosités et cet esprit de foire publique, se dégage tout de même une forte impression : que le cauchemar demeure profondément travaillé, que chacun des éléments y joue un rôle important. Nous nous attarderons sur quelques-uns d'entre eux, après avoir davantage situé l'entreprise artistique syberbergienne.

### ***3.1.3 Que je pense à l'Allemagne, dans la nuit...***

La mission que se donne Syberberg, placée sous la vigile de Dionysos et la poésie d'Henrich Heine, est un véritable programme esthétique, doublé d'un manifeste politique. En voici un extrait :

« Changements de temps et d'espaces par des découpages connectifs, catégories nouvelles de l'universalité, dimensions cosmiques, visibles et audibles, mythes non pas assujettis au récit, mais créant des associations dans la tête et le ventre et le cœur ; kitsch compris. [...] Tout cela n'est d'abord possible,

pensable, réalisable que dans et à partir de cette saloperie d'époque, qui trouve ici son homologue, son amplification, son accomplissement et sa rédemption. Et cela ne saurait se faire que si elle adopte les chemins détournés, par-delà le plus court chemin et la vitesse la plus grande, la forme rituelle, de quelque façon qu'on la nomme et qu'on l'entende. » (Syberberg, 1982 (1), p. 238-239)

Il s'agit donc bien de cela, d'une mission dont il se sent le dépositaire, peut-être même l'un des derniers, avec Beuys, son compatriote « prussien » (Syberberg, 2003, p. 11). Une mission pour empêcher son peuple de rester dans l'erreur vis-à-vis d'Hitler, une mission pour ré-enchanter le monde allemand. Hitler n'est pas mort dans les têtes ni dans les cœurs, son œuvre de destruction culturelle, ce que Goebbels appelait « révolution », ne fut pas brûlée avec son corps. Elle se perpétue des façons les plus malsaines et les plus ignobles qui soient, même et surtout à travers cette « pornographie culturelle » véhiculée entre autres par Hollywood, dit-il, son « adversaire esthétique » (Syberberg, 1982 (1), p. 186). Il faut donc purger l'Allemagne et le cinéma du désastre hitlérien qui continue à sévir, il faut lui redonner un corps pour le traîner enfin devant un tribunal et l'accuser des crimes qu'il a commis au nom de supposés principes supérieurs. Et puis il faudra, ultimement, le vaincre sur son terrain, celui des images, mais avec « nos propres armes » (Syberberg, 1978, 11). Seront convoqués des images et des créateurs alliés (Eisenstein, Méliès, Stroheim, Thomas Mann, Karl Valentin, les expressionnistes, Louis II de Bavière, Brecht, Wagner, Nietzsche et « nous »), ainsi que certaines personnalités qui agiront comme effets repoussoirs (Les *Majors* d'Hollywood, Leni Riefenstahl, Hitler, les hauts dirigeants du nazisme et « nous », encore). Une esthétique que Susan Sontag qualifie à juste titre de fantasme « aux codes délibérément naïfs », une « esthétique du réemploi », « de la répétition et du recyclage » (Sontag, 1985, p. 120 et 132).

Le titre du film de Syberberg nous disait déjà beaucoup : il s'agit d'abord d'Hitler, bien entendu, mais cela dépasse la simple figure de pouvoir.

C'est aussi le nom propre du mal allemand, sinon du grand Mal. Hitler c'est aussi une mise en scène, un acte ou une tragédie, la mise en images d'une figure supposée puissante et de son idéologie : le national-socialisme. On connaît bien l'attrait d'Hitler et de Goebbels pour le cinéma. Toute l'articulation politique du nazisme repose sur des assises esthétiques : l'image projetée à l'étranger pour dissuader l'ennemi potentiel ou bien pour le rallier ; l'image de l'avancement des troupes allemandes restituée aux allemands restés chez eux, pour les « informer », les rassurer, les conforter ; l'image de la grandeur du Troisième Reich lors du rassemblement de Nuremberg, par Leni Riefenstahl, l'une des images les plus « fabriquées » de l'histoire politique ; l'image de *sa* guerre que visionnait tous les soirs Hitler avant d'aller au lit ou avant de visionner un autre film, l'un de ceux qu'il avait refusé au peuple allemand, etc. Nuls doutes, en tout cas, qu'il s'agissait bien d'« une guerre faite pour lui » (Syberberg, 1978, p. 63). Vaste entreprise d'informations et de contre-informations par le régime pour illustrer et faire avancer leurs politiques. Ce qui fait dire à Syberberg qu'Hitler n'a pas encore été vaincu sur son propre champ de bataille, celui des images et du cinéma : il faut expier la faute et redonner une âme à l'Allemagne en vainquant Hitler *cinématographiquement*. Hitler était lui-même un film d'Allemagne. Hitler cinéaste et interprète, « l'un des plus grands, grâce à nous », doit cinématographiquement subir son procès, un procès que lui intente le cinéaste Syberberg et auquel nous, spectateurs, sommes conviés (Syberberg, 1978, p. 61, p. 159-160). Il aura repris le flambeau laissé par Walter Benjamin qui dénonçait déjà dans les années trente cette « esthétisation de la politique » par le fascisme, ce que Philippe Lacoue-Labarthe appela le « national-esthétisme » (Lacoue-Labarthe, 1987), et à laquelle il faut répondre, tel Brecht, par une « politisation de l'art ».

« Des années durant, nous avons entendu parler de la politisation de l'art, nous l'aurez maintenant! L'art comme la seule opposition, vraie et totale. » « Hitler égale la politique comme art. Syberberg égale l'art comme politique. » (Syberberg, 1982 (1), p. 23 et p. 92).

Pour Syberberg, le cinéma ne servira pas de simple médiation politique, il ne sera plus simplement de l'art politisé (comme on a pu le penser, disons, à une certaine époque « marxiste »). Le cinéma sera lui-même directement, comme tel, une action politique ; d'essence esthétique, ce sera une politique des rapports entre le fascisme et le cinéma, et une tentative de libérer formellement la mémoire collective censurée. Pour ce faire, suivant la démonstration de Gilles Deleuze, Syberberg devra fabriquer et fabuler un véritable acte de parole comme pur acte de résistance. Nous aurons à revenir sur ce point.

S'il y a un autre aspect important à souligner dans ce film-procès, c'est la dénonciation d'une certaine rationalité dans laquelle s'était enfermée l'Allemagne d'après-guerre. Syberberg nous pose alors cette question : ce qu'il y a en deçà de la raison, qu'est-ce qu'on en fait? Qu'est-ce qu'on fait de l'intuitif, de l'ineffable, du pulsionnel? Qu'est-ce qui fait que l'on ne comprend plus Brecht, sauf à l'extérieur de l'Allemagne? Il ne s'agira pourtant pas de rejeter le système en place au nom d'un pur irrationnel.

« Nous n'ignorons rien des *heurts et malheurs de l'irrationalisme* mais sans lui l'Allemagne n'est rien – une dangereuse malade sans identité, explosive, reflet rabougri de toutes les possibilités dont elle est riche. Ce n'est ni avec les statistiques d'Auschwitz ni avec une analyse de sa politique économique qu'on combat Hitler, mais avec Wagner et Mozart » (Syberberg, 1979, p. 26).

« Irrationnel » fut l'un des mots rayés du paysage allemand, trop lourd d'un passé déjà classé et frappé d'un irreprésentable, comme ceux de « juifs », de « peuple » et de « patrie ». Toute une liste de mots allemands que le narrateur Koberwitz fait défiler à nos oreilles, tandis que d'autres sont inscrits au tableau noir de la censure. Tant de mots devenus inutilisables parce qu'enfermés dans un enrobage fasciste tout simplement trop fort. L'hitlérisme aura ainsi trahi l'Allemagne jusque dans sa langue (Syberberg, 1978, p. 41). Et la langue pratiquée dans les années soixante-dix, toujours aussi trouée, devenait un peu plus froide encore et perdait un peu plus de sa superbe, « apprise dans

les imprécations nazies contre Thomas Mann » et maintenant devenue servile à « l'enfer culturel autour de nous » (Syberberg, 1978, p. 42). Par ces interdits sans cesse accumulés, on a mythologisé en quelque sorte la figure d'Hitler, ne pouvant la filmer n'importe comment, ne pouvant en parler adéquatement. L'action de Syberberg tentera de faire l'opération inverse : dé-mythologiser Hitler pour mieux re-mythologiser autrement le peuple et le mot. Parvenir à se réapproprié un irrationalisme créateur et jouissif, une folie

« dans l'œuvre d'art en tant que film et avant tout en tant que volonté de représentation du peuple dans le mythe, et tel est mon rapport social au présent d'où naissent mes films et ce à quoi, répondant à la misérable réalité, ils s'engagent. *Suite donnée à la vie par d'autres moyens...* » (1979, p. 27, nous soulignons).

Mais pourquoi est-il si douloureux de revenir sur cette irréprésentabilité à la fois d'Hitler et du peuple allemand? Parce que d'abord la matière historique « Hitler » est *impensable sans nous*. Il n'y aura pas d'expiation possible de la faute, pas de dépassement de l'angoisse sans penser qu'au fond, à travers l'image d'Hitler, il s'agit de nous, d'Hitler en nous, non pas comme une charge strictement morale, non pas tant comme : « nous avons tous un potentiel hitlérien en chacun de nous ». Il s'agit plutôt d'affirmer qu'Hitler a été possible grâce et à travers nous.

« Hitler à la Triste Figure – c'est-à-dire comprendre, libérer, délivrer, nous délivrer de notre culpabilité, d'eux aussi, de ceux-là et de choses qui depuis bien longtemps n'ont plus rien à voir avec le nom d'Adolf Hitler. Mais certains ne peuvent ni ne veulent l'admettre car ils en vivent » (1982 (1), p. 71).

C'est de cette faute dont il s'agit : avoir permis à Hitler d'être élu « démocratiquement », avec tous les bémols que cela implique (1978, p. 22 et Lardeau, 1978, p. 17-18), avoir permis que l'Allemagne (et de nombreuses autres portions nationalistes à l'étranger) désire Hitler. Mais ce qui est également scandaleux pour Syberberg, c'est que l'on ait par la suite entretenu une certaine représentation morale du mal et d'Hitler, qui n'avait plus rien avoir avec ces sujets. Ce qui est douloureux, c'est l'humanité de ce mal, un mal non

pas extérieur, mais bien radicalement au dedans (où convergent les travaux d'Arendt, d'Agamben, de Didi-Huberman et de Reich<sup>4</sup>). C'est d'abord pour cette raison qu'une « reconstitution » historique et cinématographique devient insuffisante, sinon – selon le mot de Syberberg – carrément « pornographique » (Sontag, 1985, p. 117). Une représentation d'Hitler, peut-être, mais si nous voulons le vaincre, vaincre son image et le faire à partir de cette banalité de l'horreur, cela ne pourra se faire en des termes classiques, qui ne se justifient et ne s'incarnent qu'en stéréotypes de « beauté » ou de savoir-faire réaliste. Il faut « prouver l'effondrement du monde, mais non pas le représenter », il faut « un plein droit de résistance à la réalité du quotidien, c'est-à-dire à une certaine représentation naturaliste de la vie » (Syberberg, 1982 (2), 26, 28). C'est sur ces bases que Syberberg contestera violemment le parti-pris réaliste du film *La Chute* (2004), réalisé par Olivier Hirschbiegel, et qui rejoue de l'intérieur les derniers moments d'Hitler et de sa garde rapprochée, dans le bunker, avant l'arrivée des troupes russes. Dans le *Libération* du 6 janvier 2005, Syberberg s'en prend à cette idée qu'il est possible qu'un acteur puisse « jouer » le personnage Hitler, lui qui sut se mettre lui-même en scène comme nul autre, notamment à l'aide de la Riefenstahl. « Je considérais aussi qu'il n'était pas possible de représenter sa fin sans susciter une forme d'empathie, sans provoquer de la compassion pour la créature agonisante. Il ne revient pas à l'art de traiter un cas aussi grave »<sup>5</sup>. Et Syberberg de souligner toute l'ironie de l'affaire : son ancien directeur de production sur *Hitler* devenu producteur du film d'Hirschbiegel, et Bruno Ganz maintenant un nouvel Hitler « valeureux », lui qui avait été pressenti en 1977 comme « figure centrale » de son film, le marionnettiste (responsabilité finalement incombée à Harry Baer, son Ludwig de 1972).

---

<sup>4</sup> ARENDT, *Le système totalitaire*, 2005 ; AGAMBEN, Giorgio. *Ce qui reste d'Auschwitz*, 2003 ; DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*, 2003 et REICH, Wilhelm. *La psychologie de masse du fascisme*, 1972.

<sup>5</sup> cf. Syberberg, « *La Chute*, film prêt à consommer », cité in Rochelle Fack, 2008, p. 97, n.43.

Rapprocher l'horreur du mal de la banalité quotidienne dont les noms propres sont Hitler, Goebbels et Himmler : voilà donc l'un des aspects du projet syberbergien. Assumer cette extrême tension entre le kitsch et la haute culture, entre le public et le privé, et parvenir à la maintenir dans la forme même de ce qui est filmé. Hitler n'aimait pas que l'on rie de lui ? Eh bien, rions-en et de plus en plus fort, du plus fou, du plus irrésistible et irrationnel des rires. Syberberg se devait d'être aussi ironique, aussi comique que Charlot ou Lubitsch (avec *The Dictator* et *To be or not to be*). C'est ainsi qu'*Hitler, un film d'Allemagne* revêt une curieuse hétérogénéité dans le tissage de tous ses matériaux, ce que l'on a tout de suite décrié : ne cessent d'entrer en résistance la trivialité et le kitsch du nazisme, avec le cruel et l'indicible horreur du malin. Profiter au mieux, dira-t-il, de cette naturelle « résistance des matériaux » avec lesquels doit nécessairement composer le cinéma (1982 (2), p. 37 et 39). Comment exactement ? Dans la deuxième partie, en faisant parler par exemple l'habilleur et le servent d'Hitler, qui ne l'a connu que de ce point de vue et qui le critiquait sans cesse pour son manque flagrant de goût vestimentaire, un monologue qui dure près de trente minutes (Syberberg, 1978, p. 82-102.), ou encore en mettant en scène le masseur personnel de Himmler, noyau de la troisième partie, ou encore Blondie, le chien-loup adoré d'Hitler, dans les bras de la jeune Démocratie et qui la porte de tableau en tableau, de décor en décor, de scène en scène. Syberberg affirme ainsi un art à son tour scandaleux, qui emprunte la voie du théâtre épique anti-aristotélicien cher à Brecht, de l'art total comme le désirait ardemment Béla Balazs et répondant aux lois du nouveau mythe wagnérien. Il y a là un art qui n'est réactionnaire qu'en partie ; pessimiste et mélancolique de façon typiquement allemande, peut-être, mais il se charge de faire transmuier ces affects dont le peuple allemand n'en finit plus de pâtir en affects essentiellement de joie et de libération. Ce cérémonial, ce nouveau rite pour une Allemagne sans âme, Brecht en donnait déjà plusieurs possibilités, et certainement des plus profitables pour le cinéma de Syberberg : par exemple, l'usage d'un narrateur au lieu d'un héros, de monologues au lieu de dialogues narrativement forts ; une division de l'œuvre en parties comme s'il



s'agissait de tableaux ; un effet de distanciation, marqué du geste de monstration ; plusieurs effets d'étrangeté ; une mise à nu des processus d'illusions qui rattache le cinéma aux spectacles de cabaret, de foire et de magie ; une pédagogie aux accents didactiques qui se dégage de l'hétérogénéité assumée de l'œuvre, entre archives, personnages, marionnettes, jeu de pistes, références historiques et cinématographiques, etc. Nous sommes devant du cinéma, nous sommes devant un film, un film-procès qui a pour nom *Hitler* et qui vient d'Allemagne, qui nous implique, nous spectateurs, dans la convocation d'éléments à moitié véridiques, documentaires et historiques, et à moitié fabulés par Syberberg.

La posture que tient Syberberg dans *Hitler* est, disions-nous plus haut, intenable, voire carrément insoutenable. Cela tient en grande partie à ce qui est exigé de nous, spectateurs, autant sinon plus qu'à ce que Syberberg exige de lui-même et de *son* Allemagne. Il y a une ambiguïté profonde qui innerve l'œuvre de Syberberg : dans sa relation paradoxale avec ses sujets, à la fois fasciné et dégoûté ; dans son point de vue de cinéaste prussien en mal d'identité germanique et en quête de l'héritage bafoué du père ; ainsi que dans notre propre rapport au cinéma comme tel.<sup>6</sup>

C'est le critique Serge Daney qui a pointé très précisément, dans son article intitulé *L'État-Syberberg*, comment le procès syberbergien indispose tout le système judiciaire en présence. C'est que les rôles attribués dans cette affaire ne cessent d'être remaniés tout au long du film : accusés, victimes et témoins, procureurs et avocats de la défense, juges et jury. C'est donc également dans ce sens que « nous » sommes comme divisés et dédoublés.

Hitler aussi n'est pas « un ». Tantôt Hitler se voit accusé des pires crimes de l'humanité, maître d'œuvre spirituel de l'*Endlösung*, la solution

---

<sup>6</sup> À ce sujet, voir l'article de Rachelle Fack qui explique pourquoi elle ne peut plus le suivre à partir de là : « Si ta mémoire se venge », *Trafic*, 2003, p. 70-88.

finale (Syberberg, 1978, p. 115-120) ; tantôt il est accusé – et cela semble encore plus grave que d’avoir planifier et perpétrer l’Holocauste – d’avoir mis l’Allemagne en déroute, de l’avoir assassinée spirituellement et culturellement, d’avoir entaché tant la langue germanique, en travestissant certains mots des couleurs idéologiques national-socialistes, que le cinéma lui-même, bien au-delà des frontières de l’Allemagne et de la mission de l’UFA. Tantôt encore, il nous est dit qu’« il faut lui donner une chance », puisqu’il n’a pas eu l’occasion d’être jugé convenablement selon nos critères démocratiques. Mais pour qu’il puisse comparaître ainsi devant le tribunal, il fallait lui redonner un corps, et pas n’importe lequel : non pas un corps propice à l’identification, non pas un corps naturaliste et vérac. Pour cet imitateur hors pair, celui qui pastichera le moindre geste du tragédien ou de l’imprécateur, allant jusqu’à voler la moustache du grand Charlot, il fallait un corps à la mesure de sa personne. En fait, il fallait non pas un corps, mais une multitude quasi inépuisable de corps. Daney parle d’un « système de dissémination du corps » (Daney, 1983, p. 110). C’est l’une des grandes idées de Syberberg : Hitler ne peut être représenté par un personnage réaliste, puisque la « déchirure du monde » qu’il incarne nécessite une division du sujet « non-représentable par un seul individu », ceci sur « un mode non-psychologique » (1982 (2), p. 46-47). C’est ainsi que la voix et le corps, par exemple, ne peuvent être réunis complètement ensemble, et générer un tout reconnaissable en la personne de Hitler. Ce sera également vrai des autres protagonistes : Himmler, Göring, Éva Braun et Goebbels, mais de façon beaucoup moins marquée. Syberberg va au bout de sa logique anti-naturaliste relative à la subjectivité de son « personnage » principal, en ayant recours à toute une série d’Hitler qui, au cœur du *Graal*, répondent à une double nécessité. D’une part, Hitler n’est pas celui que l’on croit, puisqu’il s’autoproclame comme étant un personnage à l’esprit insaisissable. C’est ce que nous révèle un discours prononcé par Hitler en 1932 et que l’on entend au « speaker ». Tous le prenaient pour le tenant d’une position particulière : démocrate pour les uns, marxiste pour les autres, tantôt à l’extrême droite, tantôt à l’extrême gauche. « Ils nous prennent pour des gens comme eux », dit-

il, quand ce n'est carrément pour une « non-personne » (1978, p. 15-16). « Où commence-t-il et comment le saisir, le présenter à notre temps avec de vieilles images ? » (1978, p. 14).

D'autre part, il s'agit aussi pour Syberberg du « Hitler en nous ». Il y a autant d'Hitler, qu'il y a de particules agglomérées dans le « nous ». C'est ainsi que nous est montré un petit plateau rempli de moustaches, dans lequel chacun vient piger. À chacun sa moustache, à chacun son Hitler. Et comme l'héritage hitlérien se retrouve un peu partout, tel la gangrène il se propage et se manifeste de maintes façons : Hitler en Charlot, Hitler en figure burlesque au salut mécanique, Hitler en soldat SS, Hitler en ouvrier insatisfait, Hitler en chevalier médiéval, en Juif Süß, en Hamlet (à noter – petit détail – l'étoile jaune sur le crâne), Hitler en Napoléon, en gangster, en androgyne, en Mabuse au pendule hypnotique, Hitler en chienne Blondie bouffant le tapis, Hitler en démon sortant d'une boîte à surprises. Un peu avant et un peu plus tard, ce ne seront pas des imitations ou des pastiches ridicules qui seront convoqués, mais toute une série de photographies d'archives du dictateur, et puis des marionnettes raffinées, tout à fait réalistes et détaillées. Hitler aura même droit, contrairement aux autres, à différentes marionnettes. Nous aurons à revenir sur la marionnette. Mais si le rôle qui est dévolu à Hitler dans ce mauvais rêve d'enfant ne cesse de muer, il en va de même pour les autres partis impliqués : qu'il s'agisse de la petite fille, du narrateur Koberwitz ou de nous, peuple allemand et/ou spectateurs du monde.

Syberberg nous révèle dans ses écrits et dans ses entrevues que la petite fille symbolise plusieurs choses, toutes rassemblées en une même figure mais qui incarne de multiples relations à l'histoire. Témoin silencieux de l'horreur et incapable, pour l'heure, d'action salvatrice, elle est d'abord la jeunesse, la descendance des enfants d'Hitler qui observe le déroulement misérable de l'histoire. Elle est celle qui porte le fardeau de la preuve, cette bête qui gît inerte dans ses bras tel un animal mortellement blessé. Et lorsqu'elle se promène, son

passage fend le décor et sert de liaison entre différents espaces-temps. La jeune fille, incarnée par la fille du cinéaste, c'est aussi la démocratie, la jeune démocratie qui tente si timidement de s'établir, réduite pour l'instant aux petits jeux politiques comme un enfant joue de ses poupées. Et enfin, elle est l'avenir du cinéma, petite reine de la chambre noire à la couronne de photogrammes, muse de l'art du XX<sup>e</sup> siècle, pleine de promesses et trônant, les yeux clos, sur un monde morcelé, fissuré, déchiré, un monde paradoxal de progrès et de ruines (c'est l'image retenue pour l'affiche promotionnelle du film – *fig. 4*).

**Image non disponible**

Fig. 4 – *Hitler*. Photogramme utilisé pour l'affiche du film.

Le cas du narrateur Koberwitz est un cran plus compliqué. Il s'agit du personnage protéiforme qui devra nous suivre tout au long du parcours. Il sera tantôt un producteur de films, tantôt un forain, tantôt un marionnettiste, il sera l'hôte d'une soirée mondaine de 1923 ou encore simple voix omnisciente qui tire les ficelles du film, sorte d'ersatz du cinéaste. Mais à chaque fois, peu importe sa forme ou son costume, même s'il se transforme sous nos yeux, Koberwitz d'adresse directement à nous : il nous parle, nous questionne, nous juge. Il nous apprend certains détails du procès en cours, nous raconte des histoires – celle du grand comédien de cabaret Karl Valentin, celle d'un dictateur africain qui se prenait pour une réincarnation d'Hitler. Même lorsque

son monologue semble se retourner vers lui, pour lui, il nous donne accès à ses réflexions, à ses doutes, il ironise sur la possibilité de laisser enfin sa chance à ce pauvre Hitler (Syberberg, 1978, p. 18-19). Il est en quelque sorte le narrateur pédagogue qui donnait au théâtre brechtien sa nécessité didactique, élément de distanciation narrative mais d'une sincère proximité. Koberwitz se devait de prendre plusieurs formes, il devait être dédoublé lui aussi. Koberwitz, c'est nous. Il devait servir ainsi de chœur comme dans une tragédie grecque, mais il devait le faire seul, il devait révéler le côté collectif au-delà de l'individu qui serait garant d'un important savoir historique et mimétique. Ainsi, pour ce personnage kaléidoscopique du narrateur, Syberberg ira même jusqu'à utiliser trois comédiens différents pour l'incarner : Baer, Schubert et Heller. Dans les autres parties du film, ils auront également à défendre d'autres petits rôles. Chaque scène avec chacun de ces acteurs révélera une facette du problème : soit sous l'angle « Hitler », soit sous l'angle « Allemagne » ou bien encore du point de vue « cinéma ».

Ce qu'exige le film *Hitler* de ses spectateurs est de taille, mais ceci est à la mesure de ce que Syberberg croit devoir exiger de nous pour réaliser enfin ce nécessaire travail de mémoire, de catharsis collective et de deuil. Or, à plusieurs moments, le spectateur serait en bon droit de détourner le regard, de se boucher les oreilles ou de simplement quitter la pièce ou la salle de cinéma. C'est que le point de vue imposé aux spectateurs par la caméra ne cesse de le faire passer d'un rôle de témoin des faits à celui de juge, alors que sa position dans les faits n'a pas changée. Que la scène soit triviale, ridicule et grotesque ou qu'elle soit plutôt grave et solennelle, notre point de vue *semble demeurer physiquement le même*. Or, tout le problème est là : ce clivage de l'identité du spectateur, ce jeu de chaises musicales exige de lui un *travail d'évaluation éthique*. C'est-à-dire qu'il s'agit bien physiquement de la place du prince, d'où il est possible de tout voir ou de voir le plus d'éléments possibles. Même lorsqu'il y a coupure et que le plan s'est passablement rapproché de son ou ses sujets dans le cadre, notre regard centré et privilégié reste le même dans l'espace. La séquence où

Koberwitz nous raconte, en s'asseyant tout juste à côté du studio d'Edison, l'histoire de Karl Valentin (celui qui, par le rire et la farce grotesque, sut tenir tête à Hitler même dans les moments les plus difficiles de la guerre) est une séquence intéressante à cet égard. C'est une scène où le caractère anecdotique du rapport entre Valentin et Hitler (Valentin ne veut pas vendre au dictateur sa collection de cartes à l'effigie du roi Ludwig enfant, même à fort prix) cohabite avec le drame de cet artiste de la scène qui dût se résoudre, aux lendemains de la victoire des alliés, à quitter le monde du cabaret. Mais dans un autre sens, on se « dédouble » nous aussi parce qu'il est question *d'évaluer* chacun des différents points de vue, à mesure que se fragmente notre « rôle » de spectateurs, c'est-à-dire la raison pour laquelle nous avons été convoqués à ce procès. Nous sommes tantôt témoin et tantôt juge, disions-nous, mais nous demeurons pourtant à la même place. Cet effet de fragmentation ou de dédoublement suivra deux autres stratégies qu'exploitera Syberberg : la marionnette et le kitsch.

La marionnette participe de cette tendance anti-naturaliste où les corps et les discours qu'ils incarnent se retrouvent en excès ou en déficit de représentation. Le spectateur ne peut totalement s'identifier au personnage-marionnette, il est obligé de relier ce corps et son mouvement à autre chose, une doublure qui le surplombe ou qui se cache derrière ce corps et qui le manipule, une autre entité, avec son corps, mais qui interdit, elle aussi, toute identification. Le rapport qui existe entre la marionnette et son marionnettiste a des répercussions sur la psyché, là où Syberberg veut justement agir. « Souvenirs d'un monde ancien dans le studio noir de notre imagination, plein de marionnettes humaines abandonnées à la solitude et de figures changeantes du moi » (Syberberg, 1978, 12). D'abord, de façon simultanée, la figurine et le machiniste sont « disponibles » au mouvement et prêts à danser, à se mouvoir, à prêcher, ou peut-être sont-ils tout simplement au point mort, comme de « simples pendules ne suivant que la simple loi de la pesanteur » (Kleist, p. 212 et 214). On voit bien les « ficelles » du spectacle, le machiniste ne faisant corps

avec la marionnette qu'à moitié. Sa main droite devient la main droite de sa figurine, et le discours sort directement de la bouche du marionnettiste. Syberberg ne cherche pas, dans un premier temps, à camoufler ce subterfuge. Et puis, cette relation basculera progressivement. La caméra se rapprochera de la marionnette, le cadre sera plus serré et le marionnettiste s'effacera debout derrière les petits cercueils en bois, la scène davantage plongée dans la fumée et l'obscurité. Déjà, notre rapport est plus direct avec la marionnette et l'on s'attarde plus à ce qu'elle dit qu'à son mécanisme d'articulation. Les marionnettes prendront ainsi, le temps de quelques discours sur Hitler et sur la culture, le devant de la scène, pour revenir ensuite à leur position initiale d'objet manipulé. En un sens, l'usage que fait Syberberg de la marionnette est bien différent des autres mannequins, poupées et miniatures ; ce sont des corps incarnés, qui portent, même indirectement, des discours. À travers elles, les Himmler, Goebbels, Göring, Braun et Speer ont un nom propre, des traits physiques, des tics et des manières, sans que l'on ait recours à leur véritable image, celle conservée dans des archives. Syberberg est scrupuleux envers ces images documentaires du passé, ces traces visuelles qui rendent palpable leur humanité, qui entretiennent une certaine familiarité. Les documents sonores qui viendront décaler de temps à autre l'image ne sont pas à redouter autant, c'est pourquoi Syberberg composera davantage avec eux ; ils nous imposent déjà une certaine distance que l'image, même « rayée à mort », parvient difficilement à tenir, tant notre dépendance au visuel est énorme. Ainsi, dans cet étrange rapport, tout sauf symbiotique, entre le marionnettiste et son outil d'expression subsiste une *résistance des corps à la représentation*. Et Serge Daney ira encore plus loin sur ce thème : outre les corps figurine/machiniste, les mots eux-mêmes, les mots délirés d'hier et qui hantent la langue allemande de signifiants travestis par le nazisme, seraient devenus ces formes inertes et malléables, manipulées comme s'il s'agissait véritablement de mots-marionnettes.

Voici comment le dernier Koberwitz s'adresse à Hitler : « Après tant de louanges sur le progrès du monde prononcées dans son style, permettez-moi de

parler de la vie perdue. [...] Tu as tué le Juif errant. [...] Tu nous as pris les couchers de soleil de Caspar David Friedrich. C'est ta faute si nous ne pouvons plus voir un champ de blé sans penser à toi. Tu as enkitsché la vieille Allemagne, avec tes images simplistes d'ouvriers et de paysans » (Syberberg, 1978, p. 188-189). En cela, Hitler aura été un très mauvais cinéaste, malgré les énormes moyens dont disposait à l'époque le Ministère de la Propagande (Daney, 1983, p. 108).

Cette idée du kitsch voisinant l'horreur du système « politique » nazi, on la retrouve bien un peu partout dans l'œuvre de Syberberg, comme autre tactique pour déplacer le sujet Hitler hors du mythe et tenter d'en restituer le processus. Mais qu'est ce qu'on entend par « kitsch »? C'est du « sentiment sans conséquence », du sentiment « romantisé », une « préparation condensée d'état d'âme en conserve. » On appelle kitsch « le sentiment inauthentique ou exagérément intensifié. Une certaine expression sentimentale et pathétique qui se différencie du normal et du naturel et qui met l'état d'âme en relief comme un cas d'espèce » (Balazs, 1977, p. 277; Brecht, 1970, p. 145). Voilà en fait un « extrait de sentiment » paradoxal ; à la fois attrayant et rebutant, à la fois outil dramatique et ennemi diégétique du point de vue, disons, d'une certaine avant-garde. Chose certaine, Syberberg se fait un devoir d'utiliser le kitsch qu'il retrouve chez Hitler et consorts comme une arme retournée contre leurs « propriétaires ». Il se manifestera dans le mauvais goût de certaines toiles projetées au fond de la scène, dans le ridicule de certaines postures des mannequins et personnages, ainsi que dans certaines associations ou allégories plutôt douteuses.

Dans ce film, pour la troisième fois (si l'on traite à part son film sur Romy Schneider), Syberberg s'est intéressé à une figure populaire allemande : après Ludwig II de Bavière, le roi fou et « réactionnaire », et Karl May, l'auteur de conte à succès qu'Hitler affectionnait, très tôt a-t-il su que ce parcours devait le mener jusqu'à Hitler. Parce qu'il fut effectivement populaire, ardemment



désiré comme meneur des troupes vers un changement, parce qu'il incarne rétrospectivement la perte humaine et culturelle la plus importante de l'Histoire allemande, Syberberg devait en arriver à se mesurer au personnage hitlérien. Mais pas n'importe comment : par un procès audiovisuel. Toute la force d'un tel procès, intenté contre le Führer qui n'en eut jamais, résidait très certainement dans l'arsenal plastique que le cinéaste aurait à déployer : pour lui donner la « chance » de se défendre, lui « rendre justice » (aussi curieux que cela puisse sonner), et pour finalement le vaincre sur son propre terrain, peut-être même avec quelques unes de ses propres armes. Encore une fois, comme ce fut le cas avec Eisenstein, il ne s'agit pas de nier la nature politique d'une telle œuvre de cinéma, déjà dans ce choix très polémique de mettre au cœur de son questionnement et de son film la personne même d'Adolf Hitler. Mais le fait qu'elle soit ainsi déclinée sous une multitude de figures différentes change tout, et permet d'autres entrées de l'œuvre susceptibles de déjouer les pièges de la simple *représentation* politique. *Hitler, un film d'Allemagne*, en chacune de ses quatre parties, offre au spectateur un très large spectre de résistances, qui vont d'une subjectivité éclatée, à l'usage d'archives sonores, jusqu'à l'emploi d'une esthétique qualifiée de kitsch comme renversement ironique de différentes représentations politiques qui donnèrent corps au III<sup>e</sup> Reich. Pour les critiques des *Cahiers du cinéma* de l'époque, Serge Daney en tête, la grande force politique du film débordait à la fois la simple réaction au passé allemand, plein de tristesse et de ressentiment, ainsi que la lecture politique pour le moins réduite que l'on avait pu en faire, principalement chez les critiques allemands eux-mêmes<sup>7</sup>. Certes, Hitler était parvenu au pouvoir par la démocratie ; revenir sur ces faits impliquait donc tout un questionnement sur le type même de *représentation* par lequel un peuple se donne un pouvoir de cette nature.

Hitler parvint au pouvoir par la force symbolique et expressive de la radio et du cinéma. C'est sur ce terrain, sur ce lieu du crime complexe, qu'il fallait davantage revenir pour tenir son procès. Pourquoi ? Parce que le

---

<sup>7</sup> Cf. *Cahiers du cinéma*, n° 292, sept. 78, p. 10-11.

véritable monument érigé, puis conservé, d'Hitler, de cette époque et cette pensée, c'est-à-dire « l'œuvre » national-socialiste, n'est lui-même constitué finalement que d'enregistrements sonores et argentiques. On a tout détruit, tout rasé de ces années, à peu près tout sauf ces traces d'enregistrement audio, visuelles et parfois les deux. Ainsi son monument fut conservé notamment grâce à Leni Riefenstahl, avec *Le triomphe de la volonté*, bien sûr, mais aussi dans ces corps athlétiques filmés en 1933 pour les *Olympiades*. Ce qui fait que, pour les *Cahiers*, l'efficacité d'*Hitler* ne résiderait pas dans quelque prise de conscience que ce soit, telle qu'on la retrouve dans le cinéma social américain classique, par exemple chez Capra, ou parfois chez Preston Sturges ; elle est plutôt dans cette « idée de trivialité, de dérision et de déguisement », qui fait du corps d'Hitler une question centrale, mais avec cette distance à la fois critique et comique que nous retrouvons chez Charlot ou Lubitsch (*Cahiers du cinéma*, n° 292, p. 11). La grande force du film de Syberberg, pour eux, réside dans le fait que la figure même d'Hitler fut prise à-bras-le-corps et de manière *a-historique*, c'est-à-dire par l'abstraction en quelque sorte de sa figure mythique, puis en lui donnant non pas un, mais *des corps*. Il faut ainsi comprendre « abstraction » dans son sens premier, comme action qui isole un objet de son contexte, en l'occurrence l'Histoire, pour le considérer de façon indépendante, pour ne s'intéresser qu'aux rapports de forces, à sa dynamique.

Ce que les *Cahiers*, par contre, n'ont pas suffisamment souligné à notre avis, c'est la grande absente du film, cette relation au hors-champ qui en ouvre habituellement la lecture, qui harponne de maintes façons variées l'attention des spectateurs, mais surtout qui creuse les possibilités politiques de l'œuvre filmique. Le « nous » est évoqué et déplié selon telle ou telle possibilité subjective proposée dans le film, mais jamais elle n'est vraiment tressée à la figure du hors-champ, pourtant clairement problématique dans ce film.

De son côté, Rochelle Fack engagera bien une sorte de dialogue très étrange et très personnel avec le film, le faisant résonner avec cette autre

empoignade célèbre : *Le dictateur* de Chaplin, avec son personnage également fragmenté entre Hynkel et un barbier (Fack, 2008). Mais elle le fera, non en prenant compte des différents hors-champs et d'une politique particulière que ceux-ci questionnent, mais en s'attardant sur l'articulation du film comme s'il s'agissait de deux longs génériques qui défilent jusqu'à s'entrecroiser : « deux longs génériques, ...deux « énoncés cinématographiques », l'un aspirant – un ravissement –, l'autre exclusif, un dégageant » (Fack, 2008, p. 7). C'est-à-dire que pour Rochelle Fack, le film de Syberberg demande au spectateur, sans pourtant le scinder, deux choses opposées, il lui demande d'engager avec lui deux mouvements contradictoires : l'un de croyance, de connivence, d'implication ; et l'autre de distanciation, de retrait et de dégageant. Ce sont deux attitudes de spectature bien différentes. Cette approche au « je » est intéressante et touche un point que nous avons pressenti : ce qui est exigé du spectateur l'oblige à ne pas être *un*, il sera forcément dédoublé. Or, pour nous, c'est dans cette relation dynamique très particulière entre ce qui se retrouve dans le champ visuel et ce qu'il convoque de l'extérieur du champ (question effleurée par Fack ; cf. p. 49), que la force politique d'*Hitler* résonne davantage, et que les tensions de résistance seront les plus vives, différemment des résistances de l'image et du montage chez Eisenstein.

### 3.2.1 Les résistances du champ

La théorie et la critique cinématographiques ont pensé depuis un certain temps déjà la très grande importance de cette relation entre ce que l'on montre dans une image au cinéma et ce qu'on n'y montre pas, entre ce qui se retrouve dans le champ et ce qui est relégué hors champ. La généalogie de cette dynamique et d'un concept, le hors-champ, semble en apparence toute simple à remonter. De penser l'idée de résistance à l'œuvre entre une image et ses différents hors-champs s'avère chose relativement aisée, croit-on, à tel point qu'il devient possible de répertorier ces types de hors-champ, d'épuiser leur

compte et, qui sait, peut-être même de les systématiser pour un usage futur. Or nous verrons pourtant que ce parcours pratique et théorique des usages du hors-champ se complique passablement au contact de certaines œuvres et de quelques cinéastes, mais aussi de théoriciens d'importance, qui permirent une meilleure lecture de cette figure particulière de la mise en scène et de la composition de l'image cinématographique. Nous aurons donc, même brièvement, à en passer par eux pour mieux saisir cette richesse. Nous suivrons ainsi une ligne théorique qui aura germé surtout chez Bazin et Burch, pour croître en importance dans certains textes de Bonitzer, notamment à l'aide d'une dimension politique davantage prise en compte, ouverte par la suite chez Gilles Deleuze et certaines données de l'image-mouvement, puis tout cela résumé et brillamment repris par Belloï dans sa *Poétique du hors-champ*. Toutefois, la principale avancée relative au hors-champ cinématographique, telle que nous voudrions vraiment l'aborder, curieusement, ne viendra pas du cinéma lui-même : tout en tenant compte des postures précédentes, c'est à visiter les grecs de Bailly et l'humour de Marcel Duchamp que nous pourrons davantage donner prise aux résistances du hors-champ cinématographique, et restituer peut-être davantage de force politique au film de Syberberg.

Il semble maintenant clair que deux textes sont reconnus comme sources théoriques de cette figure-clé de la mise en scène au cinéma. Mis à part quelques réflexions retrouvées chez Jean Epstein et Béla Balázs, et même si Jean Mitry prendra le temps d'aborder la question de l'écran comme s'il s'agissait d'une fenêtre, ce sont les quelques fragments de *Qu'est-ce que le cinéma ?* d'André Bazin, ainsi que le chapitre intitulé « « Nana » ou les deux espaces » dans *Praxis du cinéma* de Noël Burch (plus tard rebaptisé *Une praxis du cinéma*), qui instaurent les principales bases de réflexion relatives au hors-champ cinématographique. Chez l'un, en s'appuyant sur les limites de la représentation spatiales en théâtre et en peinture, on questionne la nature du cadre à la lumière de l'écran cinématographique ; chez l'autre, en répertoriant six espaces qui bornent le champ capté par la caméra, on entrevoit toute une

dynamique possible entre champ et hors-champ, aux conséquences esthétiques importantes, notamment sur l'idée de réel et d'imaginaire. Voyons cela brièvement.

André Bazin aborde cette question pratiquement au détour d'un autre problème, celui du film qui met en scène la peinture, qui parcourt l'œuvre d'art picturale. Il tente ainsi de défendre la légitimité d'un film tel que *Van Gogh* d'Alain Resnais, et certaines « libertés » que celui-ci prend, comme celle de fragmenter un tableau, de le recadrer ou même de le faire dialoguer avec la « scène » d'une autre œuvre.

« Comme le théâtre par la rampe et l'architecture scénique, la peinture s'oppose en effet à la réalité, même et surtout à celle qu'elle représente, par le cadre qui la cerne. [...] Le cadre a pour mission, sinon de créer, du moins de souligner l'hétérogénéité du microcosme pictural et du macrocosme naturel dans lequel le tableau vient s'insérer » (Bazin, 1975, p. 188).

Le cadre de peinture est cette ligne frontalière qui délimite l'œuvre d'art, l'œuvre peinte, par rapport à ce qui est à côté, tout autour, c'est-à-dire le « non-art » ou la réalité. Il existe bien une sorte de continuité entre les deux, le « microcosme » du tableau s'inscrivant à l'intérieur du « macrocosme » de la Nature ; seul le cadre nous permet de discerner à partir d'où commence l'œuvre. Ceci concerne, bien entendu, le cadre pictural au sens traditionnel. L'art moderne, puis contemporain, n'aura de cesse de faire jouer autrement cette ligne de démarcation entre l'art et la réalité, déplaçant ainsi son espace de représentation, quand il n'est pas carrément aboli. Cette ligne deviendra de plus en plus indéfinie, allant jusqu'à se confondre avec le mur sur lequel l'œuvre s'expose (*Carré blanc* de Malévitch), déplaçant le rôle initialement dévoué au socle de l'œuvre ou n'usant plus de cadre géométrique du tout (les ready-made de Duchamp). Il y aura aussi d'autres façons de « décadrer » ainsi la peinture, en exploitant par exemple l'espace cadré par rapport à un hors cadre, comme parfois chez Magritte, Hopper ou Chirico, ou encore avec ces appels de regard hors-champ dans les tableaux religieux.

Mais si nous revenons au cadre du tableau traditionnel selon Bazin, l'intérêt de sa lecture réside dans cette « zone de désorientation de l'espace » qu'il y décèle. « À celui de la nature et de notre expérience active qui borde ses limites extérieures, [le cadre] oppose l'espace orienté en dedans, l'espace contemplatif est seulement ouvert sur l'intérieur du tableau » (p. 188). Notre lecture de cet espace du tableau est ainsi dirigée par le cadre vers ce qui s'y déploie à l'intérieur, et c'est en cela que Bazin le qualifie de *centripète*.

Tout différent est le cadre de l'image au cinéma. Le vocabulaire technique a beau parler de « cadre cinématographique », il ne faut pourtant pas l'assimiler à cet espace cadré du tableau. De cette façon, Bazin nous dit que les limites de l'écran ne sont pas « le cadre de l'image, mais *un cache* qui ne peut que démasquer une partie de la réalité ». Si le cadre pictural « polarise l'espace vers le dedans, tout ce que l'écran nous montre est au contraire censé se prolonger indéfiniment dans l'univers » (p. 188, nous soulignons). En cela, ce qui borne l'image cinématographique diffère de la démarcation des autres œuvres d'art : l'écran de cinéma est essentiellement *centrifuge*. Et si « espace contemplatif » il y a, ce n'est pas seulement à un intérieur de l'image que celui-ci ouvre, mais également à différents degrés d'un Dehors qui le jouxte. C'est à partir de ce rapport entre un Dedans et un Dehors du champ que Livio Belloï articulera sa contribution à une définition, à la fois plus précise et plus ouverte, du hors-champ cinématographique à travers les âges, et que nous retrouverons plus loin.

Les conséquences que tire Bazin d'une telle différenciation entre cadre et cache – c'est-à-dire entre espace fermé et espace ouvert, continu – concernent son problème initial, ce que l'on appelle maintenant « le film d'art », plus spécialement celui s'attardant sur la peinture. Pascal Bonitzer creusera encore davantage cette question des liens qui unissent et différencient peinture et cinéma, notamment à partir de Ruiz et Rohmer (Bonitzer, 1985).

Mais, pour Bazin, si la caméra de Resnais pénètre l'espace cadré d'un tableau de Van Gogh, cet espace perd ainsi « son orientation et ses limites pour s'imposer à notre imagination comme indéfini » (Bazin, 1975, p.188). Autrement dit, le cache cinématographique – c'est-à-dire l'écran de cinéma nous donnant accès à un pan de la réalité (et qui suppose à chaque instant tout un espace plus grand et contigu qui accompagne potentiellement le champ ainsi « cadré ») – ouvre davantage l'espace pictural, le décloisonne en quelque sorte et lui permet alors de participer à tout un « univers pictural virtuel qui le déborde de tous côtés » (p. 189). Ce qui légitimera, de l'avis d'André Bazin, ce champ/contrechamp tant décrié par d'autres, entre différentes scènes de différents tableaux peints par Van Gogh et filmés comme un seul par Resnais. « De « la rue d'Arles » nous « pénétrons » par la fenêtre « dans » la maison de Van Gogh, et nous approchons du lit à l'édredon rouge. De même Resnais ose-t-il réaliser le « contrechamp » d'une vieille paysanne hollandaise entrant dans sa maison » (p. 189).

Noël Burch ira un cran plus loin dans cette idée d'espace-dans-le-champ par rapport aux autres espaces-hors-champ, principalement du fait qu'il ne s'attarde qu'au « cadre » cinématographique comme tel, sans comparaison aux autres arts. Si Burch parle bien de cadre cinématographique, sans chercher à le différencier des autres, pour lui ce sont les Russes qui, les premiers, entrevirent les réelles possibilités d'un cadrage dynamique plus efficace pour la mise en scène, avant « le coup d'arrêt du stalinisme » : « à savoir que tout est dans le cadre, que le seul espace au cinéma est celui de l'écran, qu'il est indéfiniment manipulable à travers toute une série d'espaces réels *possibles* et que cette désorientation du spectateur est un des outils fondamentaux du cinéaste » (Burch, 1986, p. 30). Il existe ainsi – ce que démontra, parfois crûment, le cinéma moderne – une multitude de façons d'arpenter l'espace à l'aide du cadre de cinéma, de telle sorte qu'il puisse demeurer lâche ou ouvert lorsque vient le temps de sa découpe et de son raccordement (ou de son « mal raccordement »), avec l'opération de montage. Ce non-raccord ou ce faux-raccord entre deux

cadres distincts rend sensible une ambiguïté fondamentale avec laquelle le cinéaste et son monteur peuvent jongler, « où l'espace réel est constamment remis en question, où le spectateur ne peut s'orienter » (Burch, 1986, p. 35-36). Ce qui permet à Burch de distinguer deux espaces du cinéma, le champ et le hors-champ, tous deux toujours très importants, mais qui « s'égalent » en quelque sorte au sein de certains films en particulier, comme dans *Nana* de Jean Renoir : ce qui n'entre pas dans le champ est aussi important que ce qui s'y trouve.

Or la nature de l'espace hors-champ est d'une telle complexité que Burch cherche d'abord à le circonscrire en le divisant en six segments, sans spéculer encore quant à leur valeur respective ou leur signification précise au sein de la mise en scène : il s'agit, tout simplement, des espaces qui débordent chacun des quatre côtés du cadre, derrière le décor (c'est-à-dire ce qui se trouve virtuellement dans le champ, mais qui se dérobe à notre regard) et, question plus épineuse, « derrière la caméra ». La plupart des films classiques ou de la première moitié du siècle dernier usent de ces six segments de l'espace comme s'il s'agissait d'un espace continu que le personnage en scène n'a qu'à parcourir ou arpenter, tout-à-fait comme les entrées et sorties du personnage de théâtre : côté cour, côté jardin ou par une porte située tout simplement au fond du décor. Si le cinéma mima souvent le théâtre dans ses mises en scène et les déplacements de ses personnages dans l'espace, renforcées en cela par l'arrivée du parlant, c'est justement dans cet usage très simplifié du hors-champ, comme coulisses d'une scène d'où les entrées et sorties se font. Il y eut bien des cinéastes qui exploitèrent autrement cet espace hors-champ, notamment dans la façon qu'ils avaient de filmer l'espace-dans-le-champ, comme s'il s'agissait par exemple d'un espace vide. « Or c'est surtout le champ vide qui attire l'attention sur ce qui se passe hors champ (et donc sur l'espace-hors-champ lui-même) puisque rien, en principe, ne retient plus (ou encore) l'œil dans le champ proprement dit » (p. 42). Ainsi il existe pour Burch une différence notable entre une sortie qui laisse le champ vide pour le regard du spectateur et un plan qui



commence vidé, depuis un certain temps déjà. Notre lecture de l'image est tantôt suspendue et tantôt rétrospective, venant directement influencer la temporalité : du film, de notre lecture du film.

Cet espace hors-champ peut se déterminer de différentes façons, continue Burch : par les entrées et sorties des personnages, bien sûr, mais également par le regard *off*, par la fragmentation d'un corps, par un usage particulier d'éléments sonores, par la durée du champ vide filmé, etc. Mais là où il s'avère plus complexe, c'est selon lui dans cette division possible entre un espace réel et un espace imaginaire, que ceux-ci soient entiers ou particulièrement fragmentés. Existera alors toute une série de jeux possibles et particulièrement féconds pour le cinéma entre ces deux « espaces » – renvoyant au titre de l'article – faits de glissements entre l'un et l'autre, ou de décalages entre ce que l'on croyait être champ et hors-champ. Jusqu'à cette possibilité limite, des plus équivoques parce que logiquement fausse, de *filmer le hors-champ* (p. 47). Tel que le fait parfois Antonioni dans *Blow-up* ou *Profession : reporter*, où l'action principale est complètement reléguée hors-champ alors que le cadre nous pousse à regarder à côté, pas toujours pour y lire la réaction d'un personnage d'ailleurs – sinon cela devient son contrechamp – mais bien pour filmer tout simplement l'espace, vidé et sans signification importante *a priori* : une rue laissée béante par la voiture qui passe de l'autre côté de la caméra, une cour adjacente à la scène d'un crime qui a lieu « derrière nous ». Burch note que filmer ainsi des espaces vides, comme le font Ozu ou Bresson par exemple, nous apprend une vérité fondamentale, à savoir que « plus le champ vide se prolonge, plus il se crée une tension entre l'espace de l'écran et l'espace-hors-champ, et plus cet espace-hors-champ prend le pas sur l'espace du cadre (dont l'intérêt s'épuisera d'autant plus rapidement qu'il sera plus simple, la limite ici étant l'écran blanc...ou noir) » (p. 50, nous soulignons). On met ainsi en jeu tant les résistances de notre lecture de l'espace réel, montré et/ou caché, que celles qui démarquent plus ou moins nettement cet espace dit

réel par rapport à d'autres qui relèvent de notre croyance, tantôt effectivement réels et plus tard démontrés, tantôt tout-à-fait « imaginaires » et spéculatifs.

Les mouvements plus ou moins importants qu'empruntera alors la caméra, avec tel ou tel cinéaste, dans telle ou telle scène d'un film, participeront dans le meilleur des cas à « une réelle dialectique organisationnelle entre champ et hors-champ », c'est-à-dire à une organisation « structurelle » entre « ces deux espaces » offrant davantage de possibilités que la « simple organisation rythmique des entrées et sorties ». C'est par là, par cet usage « raisonné » des mouvements de caméra explorant de nouvelles dynamiques entre champ et hors-champ, entre réel et imaginaire, complexifié par « les possibilités d'organisation des raccords », que le cinéma le plus inventif devra nécessairement en passer, selon Burch (p. 56-58). Ce devenir-champ du hors-champ et son inverse, que nous rend sensible et que problématise le cinéma, bousculera de manière significative notre appréhension non seulement de ce qui ne nous est pas montré, mais l'idée même de possible, de virtualité. Ce qui mènera Bonitzer à mettre en doute ce devenir-champ du hors-champ. Nous le verrons plus loin.

Quant à la nature hautement problématique de l'un des segments mentionnés plus haut, celui se trouvant « derrière la caméra », voilà justement une brèche dans la représentation que certains cinéastes modernes auront voulu explorer, dans leur façon de faire jouer cette frontière floue entre un espace représenté (et/ou simplement enregistré par la caméra) et notre espace spectatorial, *a priori* extra-diégétique, espace qui se verra assimilé à d'autres espaces, des plus actuels aux plus virtuels, nous « incluant » à divers degrés et de différentes manières. C'est justement cette ligne frontalière étrange, ce qui lie champ et hors-champ pour les mettre en tension réciproque et les faire résister *ensemble*, qui se révèle être, au cœur de notre investigation, la façon avec laquelle Syberberg nous interpelle. Son *Hitler* nous permettra d'y revenir, mais nuls doutes que Burch, déjà, permit d'aborder pour mieux le penser cet espace si ambigu se situant « derrière la caméra ». Bien que concret et balisé

par les conventions d'un cinéma narratif « institutionnel », cet espace fut également, pour Burch, une porte toute ouverte sur autre chose que la représentation d'un monde et ses lois rigides, mais sans qu'il n'ait pourtant cherché à le définir plus précisément. Il entrevit bien cette ouverture sur nul autre monde que celui-ci même, le nôtre, nous offrant des ancrages de toute autre nature et qu'il qualifia d'« imaginaires ». C'est ce que souligne Marc Vernet : selon les règles de la narration classique, voilà un espace (à la place ou derrière la caméra) qui se doit de rester non pas hors-champ, mais totalement hors cadre, « selon l'opposition qui distingue l'espace de la fiction (champ, hors-champ) de l'espace du tournage (qui doit rester hors cadre) » (Vernet, 1988, p. 29). La peinture aura été également confrontée à cette importante question d'une différence entre cadrage et champ mimétique, et ce que celle-ci implique « politiquement » ; c'est ce que nous permettent de mieux saisir les travaux de Jean-Christophe Bailly et l'œuvre de Marcel Duchamp. Or le cinéma, s'il crée des « effets de présence », s'il restitue « une impression de réalité », n'en demeure pas moins un formidable révélateur d'absence, un créateur de « figures d'absence » qui rendent particulièrement sensible l'invisible ou l'indicible inhérent à la vie ; ce qui n'a pas nécessairement d'étendue, mais qui ne fait pas moins partie de l'existence, de notre existence (Vernet, 1988, p. 5-7). Cet espace hors-champ particulier, que nous – spectateurs – occupons en partie, peut se révéler soit pure absence, soit corps d'un personnage à venir et qui n'offre pour l'instant qu'une vue subjective restreinte, ou encore peut-il être « mixité dans la personnalisation du champ » ; on sait en tout cas, depuis la réflexion amorcée par Burch et que Vernet poussera pour son compte vers cette absence figurale à l'œuvre, même dans un cinéma classique, que « l'écart est faible et fragile entre ce hors-champ-là et le hors cadre de la caméra » (1988, p. 30).

Enfin, plusieurs auront reproché à Noël Burch cette répartition entre deux espaces, l'un réel et l'autre imaginaire, Bonitzer et Deleuze étant parmi les voix les plus fortes. En effet, nul besoin de rendre « imaginaires » des éléments

d'action ou des fragments d'espace qui ne se matérialiseront finalement pas dans le champ ou qui s'avèreront être différents de ce que nous avons anticipé. Ces possibilités et cette virtualité qui poussent notre regard au cœur d'une telle tension, toujours très efficace, entre ce qui nous est montré et ce que l'on suppose tout juste à côté, n'en sont pas moins réelles ; leurs forces cinématographiques n'en sont pas moins grandes. Ainsi, Deleuze déplacera cette distinction entre réel et imaginaire à l'intérieur même du hors-champ, en plaidant que « c'est en lui-même, ou en tant que tel, que le hors-champ a déjà deux aspects qui diffèrent en nature : un aspect relatif, qui renvoie dans l'espace à un ensemble qu'on ne voit pas et qui peut être vu ; un aspect absolu, par lequel le système clos s'ouvre à une durée immanente au tout de l'univers, qui n'est plus un ensemble et n'est pas de l'ordre du visible » (Deleuze, 1983, p. 30). Et pour Deleuze, le concept de décadrage chez Bonitzer, que nous aborderons plus loin, relève de ce second aspect du hors-champ cinématographique.

N'empêche que Burch, comme le note Bonitzer, fut très probablement le premier, mis à part certains Russes dont Eisenstein, à avoir pensé ainsi la grande force dynamique à l'œuvre entre le champ cinématographique et l'espace hors-champ. Ainsi s'attachera-t-il, le premier, à la division de l'espace ou de l'image, à « son incomplétude, son être-en-défaut, résonnance de l'art et de l'expérience formelle ». Le point de départ de Burch aura été ce que Bazin ne voulait pas voir et que « le cinéma classique a refoulé : la coupure, la discontinuité » (Bonitzer, 1976, p. 12). Pour l'une des rares fois, fut-il aussi clairement établi sur une « surface de travail, la pellicule, l'écran », que « la réalité (plus tout-à-fait la même) apparaît pleine de trous. [...] Mais cela fait du hors-champ un lieu d'incertitude, d'angoisse, qui le dote d'un pouvoir dramatique considérable » (Bonitzer, 1976 p. 14-15). Certains en auront exploité les ressorts ludiques (jeux d'anticipation et de rétention d'information) ou les effets de surprise et de suspense, avec notamment le film de genre (thriller, cinéma d'horreur et de peur, film d'action, etc.).

Or, il ne s'agit pas que de cela : cette répartition de l'information dépassera rapidement, pour nous, ce simple rapport ludique et dramatique, pour atterrir peut-être là où on s'y attendrait le moins, *c'est-à-dire en territoire politique*. Nous traiterons de cette question et de ce saut un peu plus loin, mais déjà nous pouvons affirmer deux choses. D'un point de vue d'abord cinématographique, s'il y a une incertitude, une angoisse et une surprise dramatiques tenues et maintenues par la tension entre un champ et ses hors-champs, nous voulons dire que ces affects débordent le seul cinéma, et sont également politiques. Ensuite d'un point de vue plus large, ce que nous permettront de comprendre Bailly et Duchamp, c'est que le hors-champ politique déclenche des affects qui lui seraient propres, et qui n'iraient pas sans conséquences importantes sur la « tenue » même du champ, sur ce qui est central et visible. Nous avons entrevu qu'avec Syberberg et son film, c'est bien de cette question d'une politique du hors-champ dont il s'agit : un hors-champ cinématographique qui implique un hors-champ social et politique, avec des affects créés en propre et pouvant se transférer de l'un à l'autre, ou même être communs à l'un et à l'autre. En ce sens, la division et le dédoublement tels que nous les avons brièvement abordés sont également les affects d'un hors-champ politique. Cela deviendra encore plus net avec la spatialisation des cités grecques telle que Jean-Christophe Bailly l'a analysée.

Pascal Bonitzer est celui qui, dans la vaste littérature des études cinématographiques, poussa le plus loin ces liens possibles entre politique et hors-champ. C'est une réflexion qui naît assez tôt, dans les *Cahiers* très « engagés » des années soixante-dix, en s'appuyant fortement sur les avancées de Bazin et de Burch, mais en relevant également certaines de leurs insuffisances. On la suivra à partir du recueil d'articles de 1976, intitulé *Le regard et la voix*, puis jusqu'aux deux ouvrages importants qui traitent, même secondairement, de la question : *Le champ aveugle* et *Décadrages* (1982 et 1985), tous deux également des recueils d'articles, souvent remaniés. Il ne

s'agit donc pas d'une pensée systématique élaborée comme dans un seul essai, même si cela n'empêche pas une très grande cohérence entre les différents articles, ainsi qu'une véritable progression dans les tenants et aboutissants de cette seule, mais riche, figure audiovisuelle.

Bonitzer s'attarde dans un premier temps à analyser les différents pouvoirs du regard et de la voix dans l'espace cinématographique, et à comprendre la façon qu'ils ont d'entrer en rapport, c'est-à-dire comme « deux bandes hétérogènes ». Celles-ci, pour garantir un « effet de réalité » qui cimente en quelque sorte les principes de base de toute représentation, entre une œuvre fabriquée qui nous fait croire qu'il s'agit là de la réalité et notre propre position de spectateur, ont besoin de la profondeur de champ. « L'effet cinéma, c'est l'ouverture et le balayage de la profondeur de champ » (1976, p. 9). Or, cette idée simple mais centrale dans les rapports de force qu'une œuvre cinématographique instaure entre « sa » réalité et « ses » spectateurs, n'en cache pas moins une autre, de taille : « l'image cinématographique est hantée par ce qui ne s'y trouve pas » (1976, p. 11). Comme chez Bazin, le cadre de l'écran est aussi ce qui nous cache *de la* réalité. Mais cet espace, ici, n'est pas du tout envisagé en termes de continuité ni d'homogénéité du réel. En effet, c'est le principal reproche que Bonitzer fera à la théorie de Bazin, surtout à la lumière des avancées faites par Noël Burch : la réalité est trouée et le cinéma accentue cet état de fait ; il a même le devoir en quelque sorte de ne pas suturer artificiellement ces coupures et ces sauts bien réels entre divers espace-temps, par le bien de relais plus ou moins lâches entre le champ et ses éventuels hors-champs. Le problème, c'est que les explications baziniennes supposent une adéquation entre cadrages cinématographiques et perception réelle, alors qu'il n'en est rien. Les « vues parcellaires » que nous offre le cadre à la fois de la caméra et de l'écran cinématographique ne sont pas des « perceptions vagues, mais des cadrages sélectifs qui donnent à l'écran des blocs d'images rectangulaire » (1985, p. 20). Ceux-ci supposent des choix et une organisation, même inconscients ou sommaires, de ce qui est montré ou bien caché. Ce sont

là des conditions radicalement différentes, nous dit Bonitzer, de celles de la perception réelle. Or, c'est justement cette « machinerie champ/hors-champ » qui « réintroduit un certain conflit interne à la représentation » (1976, p. 17). Le cinéma dit classique aura beau jeu alors d'« aveugler » la machinerie et « le travail qui [...] produit » ce conflit, en usant de tant de moyens pour boucher les trous et relier les sauts, entre les espaces et entre les plans, notamment à l'aide du fameux effet-Koulechov et de la sempiternelle « joute de ping-pong » des champs/contrechamps, tant décriée également par Serge Daney (voir *Persévérance*, 1994 et ici, Bonitzer, 1982, p. 33-35, p. 99-100, p. 106-107).

En réponse à ces artifices d'embellie et peu éthique de la réalité<sup>8</sup>, deux solutions au moins auront été envisagées. L'une, qui consiste à opérer un retournement de « l'impression de réalité en impression d'étrangeté », en engageant notamment le spectateur dans une réflexion sur la production d'un film ou « sur la nature productrice du cinéma, et sur le type de production qu'il constitue dans le complexe social » (Bonitzer, 1976, p. 19). C'est la tâche que s'était assignée le Godard des années soixante-dix, avec ou sans le Groupe Dziga-Vertov, dans *Ici et ailleurs*, *France tours détours deux enfants* ou encore dans *Numéro deux*. Ses films montraient bien de quoi les figures étranges produites par le cinéma, qui « s'affolent et se décomposent », sont faites en vérité. Ça montrait en retour comment ces figures produisent le cinéma, sa machinerie même.

Et l'autre façon, on l'aura deviné, compte moins sur le fait de montrer les appareils d'enregistrement, que sur une articulation créative de l'espace *in* et de l'espace *off*, du champ et du hors-champ. C'est surtout en cela que le cinéma pourra être efficacement politique, selon Bonitzer, dans l'articulation particulière à laquelle parviennent les « deux bandes hétérogènes » constitutives

---

<sup>8</sup> Car l'on sait maintenant très bien, depuis la première génération cinéphilique des *Cahiers*, qu'une « esthétique de la réalité » est nécessairement accompagnée, voire doublée, d'une « éthique de la réalité », au prix de certains risques vis-à-vis le plaisir spectateur – en cela, le cinéma est indubitablement résistance et rejoint son sens psychanalytique ; cf. Bonitzer, 1976, p. 57 et voir Jacques Derrida, *Résistances à la psychanalyse*, 1996.

de l'art cinématographique. Pourquoi ? Parce que « porter l'accent sur le hors-champ comme autre de l'espace-champ, c'est en effet déplacer l'accent du regard vers la voix, libérer la voix de son asservissement de la scène réaliste de l'œil. Et la voix, on le sait, est souvent revendicatrice... » (1976, p. 22-23). Ainsi, par des impulsions sonores maintenant devenues sinon premières, du moins également importantes (et non plus à la traîne de ce qu'il y avait d'abord à l'image), la dimension politique du cinéma pourra davantage s'ouvrir. Ce jeu entre l'œil et l'oreille s'avérera des plus riches : « dans certains cas, l'oreille peut suppléer à l'œil, on peut cacher à l'œil ce qui est insupportable d'un point de vue visuel, mais en outre, l'oreille peut rendre encore plus sensible (et donc plus insupportable) ce qui échappe à l'œil » (1976, p. 60) ; ou bien, comme chez Antonioni, en mettant en cause la « toute-puissance de l'appareil et du regard qu'il supporte » (1976, p. 156). Il s'agira alors d'une anti-spectacularisation très peu répandue et, d'une certaine manière, assez cruelle pour la pulsion scopique ou pour l'œil jouissant du voyeur, qui lui soustrait les « corps souffrants », alors que l'imagerie globalisée actuelle veut tout au contraire ne rien soustraire, ne rien cacher. Ce n'est pas de la pudeur dont il s'agit alors, mais bien de pornographie oculaire dépassée par cette éthique mentionnée plus haut, une éthique digne du g(r)ain de réalité que permet le cinéma et qui le marque justement « au fer » de cette réalité (1976, p. 57). Anti-spectacularisation tantôt par la durée d'un plan fixe, sans contrechamp, tantôt par un point de vue qui épargne à l'œil l'insupportable d'une vision. Dans les deux cas : cruauté. D'un côté, la cruauté du cinéaste, plutôt rare, qui dérobe au regard du spectateur la souffrance des corps, pour la reléguer par exemple au hors-champ sonore ; de l'autre, cruauté spectaculaire du « tout voyant », spectacularisation de la cruauté qui devient simple violence, et simple jouissance de voir cette violence pour elle-même. C'est en ce sens que nous devons entendre l'appel de Bonitzer :

« Il faut tordre la voyure, dégager l'objet du regard par une sorte de redoublement, de torsion, d'insistance où le défi, la provocation, la lutte à mort (souvent la mort elle-même) sont



impliqués et où émerge ainsi la dimension du *pouvoir*, aussi politique (...), où se déploie le regard » (1976, p. 156-158).

Avec *Le champ aveugle* et *Décadrages*, Pascal Bonitzer augmente en précision cette première lecture du champ et des jeux possibles avec le hors-champ, mais aussi de ces dangers « idéologiques », ceux d'un effet-Koulechov comme « cicatrisation imaginaire de l'espace fractionné par le montage » (1982, p. 28). Pour ce faire, Bonitzer remonte quelque peu en amont de l'image au cinéma, pour spécifier ce qu'est un champ, ce qu'est un plan. Son point de départ est simple :

« Dès qu'il y a cadrage, il y a délimitation d'un champ et (au moins) d'un plan. Tout film semble se composer et se décomposer en une série de plans, et le plan, qui est autre chose que l'image, apparaît ainsi comme ce qui donne à chaque image son unité différentielle ». Il s'ensuit que « toute image (instable, en mouvement) contient une infinité virtuelle d'images, et c'est l'un des jeux du cinéma, parfois, de faire « sortir » [...] une infinité d'images d'une image initiale. [...] Mais ce qui, cinématographiquement, « informe » les images et les articule entre elles, c'est ce qu'en elles on détache comme plans » (1982, p. 16-17).

Si « un plan unique implique un champ unique non différencié », tout se complique dès qu'il est question de mise en scène et que se pointent différentes relations possibles entre ces plans (1982, p. 23). Selon Bonitzer, toute innovation dans l'Histoire du cinéma eut précisément à voir avec cette entité, le plan, qui ne cessa de se complexifier : avec cette idée, assez problématique déjà, de plan-séquence, qui mixe ensemble un élément spatial et une donnée essentiellement temporelle ; et avec la profondeur de champ, qui met également en question cette « unité du plan », du fait qu'il soit superposition de plusieurs plans cadrés en un seul, montage interne (1982, p. 21, p. 19, p. 118). L'usage inédit du plan au cinéma, choquant sur le moment le spectateur et ses habitudes, eut pour effet d'en repousser à chaque fois les limites, d'en questionner certains repères spatio-temporels, d'en multiplier les coupures et leurs éventuels couplages. Si Griffith introduisit « de la différence dans le point de vue, dans le

champ filmique, dans les corps », Eisenstein, lui, aura insisté sur le fractionnement intensif qu'induisent le gros plan et le montage, fractionnement intensif propice à « lever l'hypothèse réaliste du cinéma, sa trop fameuse fatalité narrative » (1982, p. 26-31).

Mais la principale avancée de Bonitzer est à l'effet que – en récusant d'abord l'effet-Koulechov comme moteur d'un cinéma à l'américaine, au découpage hypnotique fait de champs/contrechamps – le champ visuel au cinéma se double nécessairement de champs ou de taches aveugles, toutes tendues vers ce qui est à découvert, virtualités par lesquelles le cinéma se dramatise et se réinvente, non par un principe de fluidité et de continuité du réel entre le *in* et le *off*, mais dans ses cassures et ses violences propres, dans le *désir* qu'une telle articulation/désarticulation suscite et rend sensible. Notre vision devient à la fois partielle et partielle, « bloquée » nous dit Bonitzer, par le dispositif même du cinéma et ses limites, c'est-à-dire celles de l'écran et de la projection. Le cinéma sera inventif principalement en déjouant ces limites entre ce qui entre dans le champ et ce qui est hors-champ, en jouant des possibles équivoques, voire des monstruosité qui ne sont peut-être même pas enregistrées par la caméra, mais qui sont virtuellement contenues dans l'image effectivement enregistrée, dans le champ. Bref, en se jouant aussi du spectateur lui-même. « Le cinéma ne reflète pas la réalité, il l'invente », et notamment dans l'œil et la tête du spectateur (1982, p. 122). Les tensions se créent ainsi au moins à deux niveaux : entre le champ et le hors-champ, entre l'actuel et le virtuel. Et voilà que champ cinématographique et champ politique se chevauchent.

Cet arpentage d'une béance fondamentale entre champ et hors-champ au cinéma trouvera enfin sa pleine mesure avec le concept de « décadrage ». La manifestation de l'existence virtuelle de ces types de hors-champ se décline de plusieurs façons : très gros plan d'un visage rendu monstrueux parce qu'il déborde la surface de l'écran, certaines façons de fragmenter ou de parcelliser

les corps par le cadrage, « déterritorialisations » ou « cadrages nomades » faits de champs laissés vides, angles insolites ou obliquités qui travestissent les lignes et perspectives naturelles, etc. (Bonitzer, 1985, p. 66, p. 81, p. 83, entre autres). Autant de décadrages bien particuliers que Bonitzer retrouve dans le cinéma moderne, dont celui de Syberberg, et qu'il cherchera à décrire. Les façons classiques de cadrer le plan se voient remplacées au profit d'investissements singuliers de l'espace et, plus spécialement, de l'espace filmique ; on désoriente le sujet filmé tout comme le spectateur, on les désorganise tous deux afin d'ouvrir les virtualités de leur être-là : effets d'une « réalité déshabituée de toute signification pleine » (1985, p. 67-68). Ainsi, le suspense du cinéma moderne sera celui de composer et d'entretenir ces décadrages, et de « différer » le plus possible leurs éventuels recadrages (1985, p. 81-82).

Il ne faudrait pourtant pas croire qu'il ne s'agit là que d'effets de style ou de simples soubresauts qui sont légion, par exemple, dans le langage vidéoclip. Les décadrages du cinéma dont parle Bonitzer sont différentes manières concrètes, par-delà le naturalisme et la « signification pleine » de la représentation, d'aborder ou d'investir l'espace-hors-champ. Elles peuvent s'avérées être « perversion ironique, sadique, frustrante et mutilante » du regard engagé par la caméra cinématographique, « déviance » du regard impliqué dans la perception naturelle. Mais elles ne se confondent pourtant pas avec le simple décalage physique du cadre par rapport aux façons de faire normatives : ce serait alors les mêmes cadrages que ceux dits classiques, mais un peu plus à angle ou un peu plus obliques (avec « l'information » importante toujours bien découpée du fond, par la lumière ou la mise en scène, toujours au « centre » de l'image).

Non, les décadrages dont parle Bonitzer renvoient à une toute autre dimension de l'image et du hors-champ, une dimension souvent spirituelle, comme Carl Dreyer parlait lui-même d'une cinquième dimension rendue

possible par un resserrement bien particulier du cadrage (Drouzy, 1982, p. 353-354 et Deleuze, 1983, p. 31). Dans le cinéma classique, il y avait bien sûr des points de vue insolites, des angles de caméra inusités, mais ils devaient être éventuellement justifiés à l'intérieur de l'organicité narrative et/ou dramatique. L'enchaînement des images de nature classique exige une « actualisation du point de vue » ou bien la possibilité au plan suivant d'« effectuer le point de vue précédent » (Deleuze, 1983, p. 27).

Or, précisera Deleuze, il y a de ces cadrages qui débordent toute possibilité de justification, narrative ou autre, et c'est là que le concept de décadrage devient particulièrement intéressant. Il s'agit bien d'un point de vue anormal, mais qui « ne se confond pas avec une perspective oblique ou un angle paradoxal, et renvoie à une autre dimension de l'image » (1983, p. 27-28). Laquelle est-elle ? Difficile de la nommer ou simplement de la décrire, cette dimension, justement parce qu'elle ne renvoie pas au régime visuel comme tel, même si elle relève, d'une certaine manière, du sensible. Ce sera possiblement la part du cinéma que recherchait Godard : ni de l'art, ni de la technique, mais un mystère (in *Histoire(s) du cinéma* ; voir Aumont, *Années*, 1999, p. 29, p. 61, p. 68). Bonitzer ne dit pas autre chose : avec ces jeux de cadres et de décadrages, on fait « du tableau – de l'écran – le lieu d'un mystère » (Bonitzer, 1985, p. 80), à la jonction entre l'invisible ou l'incommensurable et « nous ».

Et ce sera dans l'analyse de la figure du gros plan que Bonitzer étendra au plus loin les possibilités du décadrage, notamment dans l'expression que rendit possible Jean Epstein et l'exploitation qu'en fit Eisenstein, réalisant là un « changement d'échelle de la carte des événements », dorénavant « microphysique ». La tragédie rendue à nouveau possible, mais à l'échelle « anatomique », par exemple à l'intérieur même d'un visage en très gros plan (1985, p. 87-89). Le hors-champ, c'est-à-dire aussi certains gros plans et certaines façons de fragmenter les corps, les visages, offrent toujours une vision incomplète et partielle, « monstrueuse » ; ce qui fait entrer le spectateur et sa

perception dans un jeu de relations avec lui. Le gros plan implique le spectateur du fait qu'il manque un ou plusieurs éléments importants dans le cadrage ; ou bien que l'on sait ces éléments tout juste à côté de ce que l'on perçoit ; ou encore – et voilà qui est beaucoup plus rare – ce qui constitue le plan renvoie directement, étrangement, à un Ailleurs radical, un Dehors pas nécessairement au-delà, parce qu'il se situe quelques fois dans ce que Marcel Duchamp nommera « l'inframince ». C'est dire que ce hors-champ comme Dehors est à la fois absent et présent dans le plan (et voilà que l'analyse de Marc Vernet ressurgit, un peu plus intrigante encore). Il en va ainsi, par exemple, de l'obliquité telle que décrite par Bonitzer (pensons simplement aux gros plans obliques du visage de Jeanne D'Arc chez Dreyer), comme une « présence fantomatique qui double le spectateur, qui manifeste l'existence virtuelle du hors-champ » (1985, p. 55). Ce n'est pas le spectateur comme tel, « homme ordinaire du cinéma... avec ses arrières-mondes et son fantastique latent », qui se voit ainsi « englobé » par un tel cadrage, et ce qu'il laisse supposer de présence hors-champ, mais vraiment, nous dit Bonitzer, cette « présence fantomatique qui le double », suscitée en quelque sorte par la pression ou l'insistance sur l'image exercé par un hors-champ non pas relatif, mais bien absolu. Le comique, le drame ou la tragédie s'incarnent maintenant, mais de façon nécessairement fragmentaire, à un « niveau intensément physique de l'image », qui évide ou métamorphose le sujet du cinéma, tant le regardant que le filmé. Les événements de la trame filmique deviennent des micro-événements morcelés qui cessent de faire sens comme tel, puisque « les sensations prennent le pas sur les sentiments », mais qui substitue néanmoins la subjectivité classique par une subjectivité aplatie ou éclatée (1985, p. 67-68, p. 89-90).

Avant-hier, c'était les Bresson, Ozu et Dreyer ; hier encore, c'était les Antonioni et Cassavetes, et aujourd'hui les Gus Van Sant, Abbas Kiarostami, Claire Denis ou encore Lodge Kerrigan : un cinéma des petites perceptions, un cinéma d'affects ou par inframince, « un cinéma abstrait devient possible... »

(1985, p. 90 et Laplantine, 2007). Ce sera alors un cinéma qui se fonde moins sur l'existence des êtres et des choses captés par la caméra, « formant une continuité homogène », comme l'a résumé Deleuze, mais qui insiste ou persiste davantage sur le plan, par le plan, alors que cette pression dynamique vient du Dehors, du hors-champ, « hors de l'espace et du temps homogènes » (Deleuze, 1983, p. 29-30). Deleuze distinguera alors deux types de fil unissant champ et hors-champ, l'un épais et permettant une continuité solide entre les deux espaces, l'autre ténu, à la « clôture moins forte » et en connexion directe avec le Dehors. Deux fils qui matérialisent également deux aspects du hors-champ cinématographique : d'un côté, un fil solide comme rapport actualisable du hors-champ avec d'autres ensembles (d'autres hors-champs définis, par exemple, ou d'autres hors-champs comme autant de devenir-champs) ; de l'autre, un fil beaucoup plus mince, souvent intangible, comme rapport virtuel à un Tout, mais qui ne se réduit pas à la simple totalité du film. Laissons pour l'instant les choses en l'état ; les définitions qu'apportera Belloï plus loin éclaireront peut-être davantage la situation de ces deux aspects du hors-champ concernant notre objet de départ, le *Hitler* de Syberberg. Si ces définitions, tirées de leur contexte d'argumentation, paraissent quelque peu floues pour le moment, gardons néanmoins en tête ce que Youssef Ishaghpour dit de ces magies paradoxales qui rendent possible le cinéma et qui sont justement tissées de ces deux fils évoqués plus haut : à la fois, une inexactitude de ce que la caméra (puis l'écran projeté) nous permet de voir « par/dans l'image » ; et ce que cette même caméra nous permet tout de même d'entrevoir, en quelque sorte invisible à l'œil et à la pensée nus. Cela revient à penser que « percevoir dans chaque film plus que ce qu'il est conditionne la possibilité de le percevoir tel qu'il est » (Ishaghpour, 1982, p. 9 et juste avant, p. 43). Ainsi, le hors-champ fut cette constante pression sur l'image du cinéma qui a détruit en quelque sorte le cadre classique (Deleuze, 1985, p. 364).

Livio Belloï nous offre, dans sa *Poétique du hors-champ*, le portrait le plus complet de cette figure importante de la mise en scène cinématographique.

Nous n'avons nullement l'intention, ici, d'en remonter l'historique et d'en expliciter chacun des points. Sans tout-à-fait fermer la boucle, puisque nous aurons à lorgner momentanément au-delà du champ purement cinématographique, un bon pas en avant aura néanmoins été franchi depuis notre questionnement de départ suscité par le film de Syberberg. En reprenant, à peu de chose près, certaines grandes bornes généalogiques que nous avons nous-mêmes esquissées plus haut, mais en les complétant, au besoin, par d'autres textes importants (Mitry, Metz, Epstein et Balazs, entre autres), Livio Belloï réalise une synthèse efficace, répartie en cinq grands points ou « cinq moments fondamentaux de l'histoire du cinéma ». Ainsi, questionne-t-il une « catégorie » importante de l'énonciation cinématographique, à l'aide notamment de certaines confrontations deleuziennes qui lui permettent tantôt de survoler, tantôt d'envelopper ou de développer la question du hors-champ cinématographique. Mais à chacun de ces différents temps, son analyse tient compte de ses deux principales figures : non pas le gros plan et les décadrages, comme chez Bonitzer, mais en suivant ce qu'il appelle le hors-champ *conventionnel* et le faux-raccord, « deux actualisations de surface d'une même dimension » (Belloï, p. 1). Bien sûr, ce parcours général très chronologique est parsemé, dit-il, de plusieurs basculements, parfois très importants, mais aussi de retours, d'échanges ou de télescopages entre tel et tel âge, rendant un peu plus complexe la prise en compte d'un film en particulier. Ce sera effectivement le cas d'*Hitler, un film d'Allemagne*. Mais suivons d'abord, très grossièrement, le fil tendu entre ces cinq temps de l'histoire du cinéma, ainsi que le fil, plus subtil, qui relie le champ à ses différents hors-champs, à ses possibilités comme à ses virtualités.

Tout d'abord il y a ce premier moment, celui des origines du cinéma, c'est-à-dire l'âge du cinématographe ou l'âge primitif, avec la question d'un Dedans de l'image exploité à l'aide d'opérations rhétoriques assez simples (suppression, adjonction, suppression/adjonction et substitution). Il n'y a pas vraiment de fil reliant les différents espaces champ et hors-champ, pour la

simple et bonne raison qu'il n'y a pas encore de hors-champ comme tel au sein de la diégèse, pas encore « d'espace en défaut » venant dynamiser directement ce qui est capté par le cinématographe. Pourtant, à l'époque muette du cinéma, la caméra se libère peu à peu, quitte éventuellement les façons de faire héritées du théâtre et ses plans fixes uniponctuels, pour permettre, à l'aide notamment d'un art du montage en pleine effervescence, la constitution d'espaces fragmentaires reliées par un fil qui passe aisément d'un Dedans à des Dehors de différentes natures. C'est l'âge, bien sûr, d'Eisenstein et de Vertov (en fait, toute l'école russe des années vingt, voir sa note en p. 27 sq.), mais aussi des explorations spirituelles du cadrage par Carl Theodor Dreyer. Le fil se tresse de différentes façons « afin d'unir espace-du-champ et espace-hors-champ », il « s'anime » entre Dedans et Dehors principalement selon trois régimes, pouvant très bien interagir entre eux : régimes de l'empreinte, de l'adresse et du passage (Belloï, p. 18-27). Certains décadrages décrits par Bonitzer interviennent déjà au sein de mises en scène de cet âge (principalement les années vingt et trente), par un jeu entre certaines compositions du champ dites spéculatives (« ensemble spatial emprisonné dans le cadre ») et différents champs aveugles, mais aussi par des recours inédits à la profondeur de champ (Welles, évidemment).

Le troisième de ces moments charnières tient inévitablement compte de l'émergence d'un univers sonore qui faisait défaut jusque-là et qui complexifie encore davantage les rapports possibles au hors-champ. Il permet en partie de solidifier certaines assises d'une forme classique de la mise en scène au cinéma. Ainsi, les usages sonores qui seront faits, éventuellement élevés au rang de codes – du moins, en ce qui concerne le cinéma narratif classique dit voco- et verbo-centriste (cf. Chion) –, tisseront un fil qui rend maintenant inséparables champ et hors-champ. Le cinéma classique fera sans cesse allusion au hors-champ par l'usage qu'il fait du son, mais comme à un « Dehors menaçant pour le Dedans ». « Tout plan cache à mesure qu'il montre et montre à mesure qu'il cache » (Belloï, p. 44).



Dans un quatrième temps, c'est dans sa modernité que le cinéma entre enfin, mais par une sorte de retour en importance d'un Dedans du cadre et tout un questionnement d'ordre ontologique sur le « clivage entre champ et hors-champ », puis sur « l'entre-deux-plans ». C'est l'héritage bazinien qui obsèdera tant la Nouvelle Vague, dans ses écrits comme dans ses films et tant du côté de Truffaut que de Godard, mais selon des arguments tout différents. Belloï, pour sa part, portera sa réflexion sur deux exemples canoniques, mais ô combien riches, en les cas de Jacques Tati et ses « jeux d'écart sonores », ainsi que la série des Mabuse chez Fritz Lang, qui permettent de mieux problématiser, par différents usages du hors-champ, le pouvoir de l'image et ses différentes puissances virtuelles. Ainsi, Lang nous aura fait passer d'un doute, avec le système classique, sur ce qui se trouve hors-champ (troisième moment historique fondamental), à une méfiance envers ce qui, justement, s'y trouve. « Désormais, c'est le champ, l'image elle-même qui font mystère, qui cristallisent la suspicion », entre autres par la « force du Vide » qui vient parfois creuser l'image de l'intérieur (aidée en cela par la durée), ou encore par « l'instauration d'une irrationalité » comme nouvelle logique du faux-raccord, initiée surtout depuis la fameuse « saute » godardienne. Si « fil » il y a encore, celui-ci concourt à une « transmutation » du hors-champ lui permettant de devenir lui-même sensible. Ce qui rend les plans discontinus entre eux, par « cassures parfois violentes », ouvre une brèche qui n'est autre que le temps lui-même, c'est-à-dire ce hors-champ temporel si bien déployé dans le deuxième *Cinéma* de Gilles Deleuze (1985, p. 235, notamment ; et Belloï, p. 61). C'est alors effectivement, par une sorte de retour paradoxal au Dedans du cadre, qu'une telle ouverture temporelle s'effectue : « ouverture interne, pratiquée au sein même du visible » (Belloï, p. 56).

Syberberg, d'une certaine façon, procède de l'un ou de l'autre de ces possibles hors-champ ; il traverse l'un et l'autre de ces âges comme autant de survivances passées d'une figure du langage cinématographique. C'est ce qui

permet sans doute à certains de percevoir comme un archaïsme « travailler » ses images. Ou peut-être, pour être plus précis, traverse-t-il tous ces hors-champs pour en arriver à un cinquième encore plus problématique, le dernier que décrit Belloï et qui renvoie à la postmodernité du cinéma, à un certain maniérisme, celui qui questionne non plus seulement le hors-champ, mais bien le cadre même du cinéma, c'est-à-dire ce qui déborde normalement la diégèse cinématographique ou qui ne concerne plus directement la *mimésis*. Et, on l'aura maintenant deviné, voilà bien où nous emmènent finalement les choix plastiques et stylistiques de Syberberg reliés à cette quasi absence du hors-champ que nous aperçurent d'entrée de jeu. Qu'implique-t-il alors de différent ce cinquième moment fondamental et qui semble – chronologiquement, mais aussi bien esthétiquement – plus près de nous ? De quelle nature est devenu ce « fil » qui relie (ou délie) un espace-du-champ à d'autres espaces, hors-champs ? La grande-affaire de l'après-moderne, nous dit Livio Belloï, réside dans ce procès que l'on réserve aux limites du cadre, aux « lisières physiques du cadre et le point exact de démarcation entre vu et non-vu » (Belloï, p. 70). Plus profondément, c'est que toute image de cette postmodernité ou de notre contemporanéité ne vient plus seule ; elle se complique étrangement à partir d'autres champs que cinématographique, mais qui ont, pourtant, tout à voir avec lui.

« L'image contemporaine résulte toujours, à des degrés variables, de la surimpression entre une image matérielle et une image autre, qui s'y immisce par-devers, comme imperceptiblement, et qui, quant à elle, est une image mentale, une image mémorielle, surgie par réminiscence du passé des images cinématographiques » (p. 67).

Le fil reliant ainsi ces différents espaces – fil parfois ténu, d'autres fois cousu d'un blanc évident – s'est maintenant transformé en *rets*, dorénavant figurés par un cadre « où notre regard vient se blesser dès lors qu'il prétend aller voir plus loin qu'il ne le peut. » De là, il appert que « nul contrechamp n'est possible sur la source, nul mouvement de caméra concevable vers l'Origine » (p. 70). C'est que l'image, actuelle, est toujours doublée ou

redoublée d'autres images – virtuelles celles-là, mais non moins réelles – et son cadre se voit ainsi affecté d'un « surcroît de signification » : il témoigne des limites de notre propre regard posé sur le réel, il devient la marque « de notre mode fini de perception » (Belloï, p. 70). C'est de tant de ces images-là, virtuelles et multiples, que sont comme engorgées les images de l'opus syberbergien : soit *par raréfaction* (en réduisant l'image à une seule figure sur un même fond, celui-ci étant appelé à changer selon les scènes et les images projetées, et la figure tour à tour « punaisée » et « décollée » de l'image projetée ; cf. Fack, 2008, p. 99-100) ou *par saturation* (le bazar de la *Black Maria*, où s'empilent et défilent souvenirs et objets du cinéma, prototype qui hérite tant de la *camera obscura* que de la boîte crânienne). La mise en scène d'*Hitler* permet aux images composées de résister aux autres images, par elles, impliquées, et notamment toute cette imagerie nazie, hitlérienne, national-socialiste ou autre, qui vient déjà peupler notre écran avant même que la première bobine n'ait commencé à défiler, tout juste à partir du simple titre d'un film que l'on croit déjà avoir vu.

Résistance à ces images et *de* ces images, donc, mais aussi face à bien d'autres, fictionnelles et cinématographiques, que Syberberg se charge également déplacer, de désarticuler, de renverser en cours de route. Et parce que, toujours selon ce cinquième moment historique, ces images d'un cinéma contemporain rendent sensibles nos limites perceptives (et, de là, notre regard venant s'y blesser), le film de Syberberg cherche bien davantage qu'à nous « sensibiliser » au deuil allemand inentamé, il fait plus que « dénoncer » la fiction comme nihilisme potentiel menaçant l'art et l'imagination (Fack, 2008, p. 9-10). Le procès de cinéma nommé *Hitler* problématise le rapport sujet/objet, sujet spectateur et objet filmique, et ce problème ne se situe nulle part ailleurs qu'en plein champ politique. Raréfaction ou saturation du champ cinématographique deviennent les réponses symptomatiques à la vacuité ou à la surdétermination dont je suis la cible ou qui me prend à témoin malgré moi. Non plus le champ de cette politique qui finit par éclipser l'art (1982 (1), p. 23),

mais une fictionnalisation du spectateur lui-même qui finit par tout déplacer : son rapport à l'espace, à l'Histoire, son rapport à soi et son point de vue, etc. Où me situer par rapport au film, aux « narrateurs » comme au système « judiciaire » en place ? Et où me situer par rapport à Hitler, au fascisme ordinaire et à l'extermination extra-ordinaire, à la faute d'hier et celle d'aujourd'hui, celle de l'Allemand, du Juif ou du Goy ? etc., etc. Ceci non pas trempé dans une morale bon-enfant, mais affirmé, ou tout au moins mis en question, par des images et des sons (pas des plus banals), tissés d'archives et de matériaux réalisés en studio. Ainsi, images et sons posent-ils ultimement la question du « nous », notre question, en réduisant au possible la figure du hors-champ, pour nous y substituer, nous, spectateurs devenus les personnages principaux, les « stars » malgré nous d'un au-delà de la fiction : le réel (Fack, 2008, p. 49). Pour ce faire, parmi les stratégies dont use Syberberg, il y a cette alchimie que nous avons évoquée plus haut, entre de l'ancien et du nouveau, entre un kitsch consommé et une modernité esthétique sans commune mesure. Et cela passe également par un mélange à la fois primitif et postmoderne dans le travail qui est fait avec la figure du hors-champ. Comment cette alchimie des temps présents et passés, comment cette intempestivité fait de nous des spectateurs directement interpellés par ce qui se trouve dans le champ ? Est-ce parce que nous y sommes comme exilés de l'intérieur ? Parce que le hors-champ, ce n'est que nous ? Tout dans la composition du plan syberbergien fait de nous des êtres extérieurs au champ ou isolés physiquement, *mais pas politiquement, pas éthiquement*. Il y a une distance qui nous tient toujours à l'écart, qui nous maintient au hors-champ, alors que la parole nous tire et nous attire vers ce champ : tension toujours difficile pour le spectateur, se sachant Dehors, mais toujours comme impliqué par le Dedans, parce qu'il n'a pas le luxe, comme dans le cinéma narratif de fiction, de se maintenir dans cette zone floue et confortable, celle qui n'implique aucune *responsabilité du spectateur devant ce qu'il voit et écoute*.

Les images fantasmagoriques de Méliès, source d'inspiration avouée de Syberberg, étaient, selon Belloï, des surfaces remplies de sujets composés et de vues à transformations, mais toujours du Dedans, à même l'image. C'est-à-dire que les différents espaces étaient articulés à partir d'un état primitif du hors-champ, à l'aide notamment de trucages (surtout des superpositions) et de sautes (apparitions et disparitions). On creuse ainsi l'image de l'intérieur, en multipliant les apparitions magiques, les disparitions fantômes. C'est un rapport sans extérieur, ceint d'un cadre centripète, avec point de vue fixe et unique, qui « affirme le plan comme pure cellule – qui tend à instituer le fragment en Tout » (Belloï, p. 7). Chez Méliès, tout est déjà dans le plan, du moins comme « potentialité matérialisable », puisqu'il n'y a pas d'Ailleurs comme tel : « le plan se vit comme saturation » (Belloï, p. 7). Il rend ainsi sensible une densité de ce qu'il contient, puisque toute apparition ne peut avoir lieu « que plein champ » et « ex-nihilo », alors que toute disparition ne peut être qu'« éclair », tout d'un coup, « dans l'immédiateté de la saute ». Ces personnages et ces objets, qui apparaissent ou disparaissent, ne proviennent pas tout-à-fait d'un hors-champ, mais d'une autre dimension tissée de rêveries et d'imaginaires, « de l'Ouvert » (Deleuze). Ils proviennent d'une « zone morte et amorphe », pas encore tout à fait un espace en défaut et sans réel « fil » diégétique. Seuls les faux-raccord et la saute viennent réellement dynamiser l'espace-champ, mais toujours de l'intérieur et jamais d'un en-deçà, d'un à-coté ou d'un au-delà. L'espace-champ en vient à contenir en quelque sorte son propre hors-champ, il « en vient à englober virtuellement ce qui constitue à première vue son Dehors même ». En tous les cas, ces différentes variations (apparitions/disparitions) servant d'articulations à l'espace imagé chez Méliès, « désignent une dimension qui échappe ou *résiste* aux cadres de référence cinématographiques conventionnels » (p. 7, nous soulignons).

C'est également de l'Ouvert que semblent provenir la plupart des figures et figurines constitutives du film *Hitler*. Celles-ci apparaissent ou disparaissent moins par magie instantanée et trucage visuel à la Méliès, que par

des entrées qui nous semblent souvent arbitraires et spontanées, côté cour ou jardin, quand elles n'apparaissent tout simplement pas par coupes franches. Cela se fait sans jeu ludique, ni tour de passe-passe, parce que là n'est pas du tout l'espace dans lequel se meut le film allemand. Il y a assurément parenté, familiarité entre les deux univers, celui de Méliès et celui de Syberberg, mais leur visée respective n'en demeure pas moins radicalement différente. Syberberg est influencé aussi par bien d'autres époques et par d'autres styles (l'expressionnisme surtout, mais les cinématographies de Welles, d'Eisenstein, de Chaplin et de Von Stroheim sont également évoquées). Alors, est-ce que Méliès n'est qu'une référence ou une citation parmi d'autres ? Non. Dans cette façon « postmoderne » qu'il a de redécouvrir le Dedans de l'image, pour mieux le remettre en question tandis que son hors-champ se voit réduit au minimum (remerciements à M. Lang, qui fera également partie de la galerie cinématographique qui clos le premier épisode du film), Syberberg ne pouvait « plastiquement » rencontrer sur son chemin d'autres cinématographies que celle des Origines. Le film-procès du cinéaste poméranien est une investigation généalogique remontant non tout-à-fait aux sources, mais bien à certaines *souches* (tel que l'a expliqué Foucault et que l'on a vu dans la première constellation), tant politiques que cinématographiques. Et ces souches qu'il aborde sont nombreuses sans être exhaustives : moins Lumière, les gares et les scènes quotidiennes extérieures, c'est-à-dire cette branche documentaire du cinéma qu'y voit Godard après Bazin ; que son autre branche, fictionnelle et divertissante, celle de Méliès et d'Edison, celle des studios. Et puis, du point de vue politique, ce sera moins le mal dictatorial et fasciste absolu et ses embryons germaniques, que ce que la démocratie contient et permet d'elle-même le petit fascisme ordinaire, potentiel, exponentiel (Fack sentira le besoin de nuancer, 2008, p. 16).

Le travail anachronique de Hans Jürgen Syberberg s'articulera donc surtout par les deux bouts de la chaîne généalogique du hors-champ, telle que l'aura dressée Livio Belloï : le plan sera, d'un côté, tributaire de quelques

avancées du cinéma des premiers temps, principalement celui de Georges Méliès, lui-même héritier des spectacles de foire, et ouvert du Dedans par une série d'opérations et de coupes visuelles provenant d'un espace autre, extérieur, mais qui n'est pas encore véritable hors-champ ; alors que d'un autre côté, par accumulation et superposition de différentes couches sonores (*in*, *off* et hors-champ), *Hitler* est un film résolument moderne. Il explore, pour mieux le questionner, un Dehors de l'image ; son cinéma devient audiovisuel d'une manière plus compliquée, mais de telle sorte qu'il plie également notre regard en le redirigeant vers le Dedans, parce qu'il n'est plus sûr que son contenu soit vrai, ou même réel. Il en vient ainsi, au gré des procédures engagées contre la figure d'Hitler face à l'Histoire (deuil, jugement, rachat, catharsis et plus encore), à poser parallèlement la question du *cadre*, cinquième et dernier temps de la généalogie livrée par Belloï. Le cadre à l'œuvre dans l'opus syberbergien, nous l'avons entrevu dès le départ, demeure problématique. Il est effectivement davantage un cadre qu'un cache, tel que définis par Bazin, mais sans toutefois revêtir de réelles propriétés picturales, retrouvées par exemple chez Rohmer et Ruiz (exemples on ne peut plus pertinents qu'utilise Bonitzer, 1985). En fait, peut-être fait-il également office de cache, mais d'une manière toute différente que l'entendait Bazin. On suppose une liaison, un « fil », rattachant certains des espaces parcourus par le personnage à la subjectivité indécise interprétée par la petite Amélie Syberberg. Mais le moins qu'on puisse dire c'est qu'il soit lâche, ce fil, indéterminé, et pour tout dire, discontinu. Ce que le cadre nous cache n'est pas une réalité qui se continuerait comme telle au-delà des limites qu'il impose à notre regard ; le cadrage de sa mise en scène ne nous obstrue pas la vue, n'omet pas d'informations, ni ne joue avec notre horizon d'attente dans le but de susciter quelque intérêt ou quelque suspense que ce soit (stratégies de l'ordre de la fiction). Le plan syberbergien est, là aussi, un « tombeau pour l'œil » (cf. le texte de Daney, à propos des Straub).

Mais dans les faits, il y a bien une tache aveugle constante tout au long des quatre parties du film-fleuve (nous y revenons donc) : *nous*. Or, c'est la

nature de ce « nous » à l'œuvre qui fait problème ; parce que, à l'image des personnages protéiformes du film et des subjectivations plus ou moins masquées avec lesquelles il permet aux différents partis de comparaître à la barre, notre propre statut n'est jamais déterminé clairement, d'une « scène » à l'autre.

Il y a bien quelques occasions où notre rôle ne saurait être mieux défini, par exemple lorsqu'Ellerkamp ou Koberwitz s'adresse à nous sans intermédiaire, nous interpellant de leur regard, orientant même leurs déplacements et plaidoiries par rapport à notre propre position dans l'espace, supposée toujours la même (comme nous l'avons vu au tout début). Ou encore cet autre exemple, tout aussi net, dans lequel différents marionnettistes (les mêmes acteurs qui se sont partagés tous les rôles jusqu'à présent) tantôt manipulent chacun une figure-clé du III<sup>e</sup> Reich (outre Hitler, il y a celle de Goering, de Goebbels, d'Himmler, il y a même celle d'Eva Braun), tantôt commentent, en s'adressant directement à nous, ce que la marionnette nous avait dit par l'entremise de leur propre voix. Cette séquence possède surtout le mérite de « matérialiser » plus d'un type de hors-champ, en plus de ces disjonctions entre sons et images, entre archives et matériaux actuels synchrones.

Nous l'avons déjà mentionné : ce passage du simple cadre centripète à des adresses dirigées au Dehors, et qui nous y inclus d'emblée, a pour effet de démultiplier notre statut et notre rôle, « nous, spectateurs ». Ainsi, ces passages permettent-ils également de *nous* décadrer, comme il est possible de décadrer l'Histoire, de la faire jouer hors-champ. *Hitler* instaure un autre espace, inspiré des premiers temps mais qui prend toute sa valeur du point de vue moderne, un espace politique qui exige notre participation, mais d'une manière toute différente de ces films militants, de ces films que l'on dit politiques comme on dit que d'autres sont des comédies musicales ou des films noirs ; un espace politique qui fait jouer les comptés et les laissés-pour-compte, ceux qui parlent



et ceux qui laissent la parole, ceux qui participent au régime en place (la cité) et ceux qui y sont exclus/inclus.

Nous sommes tous à tour tout cela dans Hitler, en fonction du type d'adresse et en vertu du type de cadrage que Syberberg nous impose. Le hors-champ ainsi appréhendé met donc en relief cette distinction, soulevée par Bonitzer, entre le *regard* et le *point de vue*, ce qui est très différent : en ce sens, le simple regard est comme extérieur à celui qui le porte, en comparaison au point de vue qui, lui, exige une position éthique de la part de celui qui regarde. Le point de vue exige un travail et une responsabilité éthiques de celui qui porte son regard et son écoute. En cela se joue une dimension véritablement politique de l'image au cinéma. Le « cinéma-qui-se-veut-politique » ne pense qu'en termes d'agression ou de transgression, alors qu'ici « politique » voudra dire : voir ce qu'on ne voyait pas avant ou voir ce qu'on ne pouvait autrement voir. Plus simplement, « politique » voudra dire *voir autrement*.

Qu'implique alors pour la pensée politique une non-réconciliation entre ce qui se voit et ce qui s'entend, comme chez les Straub et Huillet ? Et qu'implique une exclusion parfois radicale de tout hors-champ – mis à part la propre réalité du spectateur – comme dans le cas de Syberberg ? C'est à ces questions qu'il faut maintenant répondre, en recourant au concept de *champ mimétique* développé par Jean-Christophe Bailly à partir de la conception spatiale, notamment celle de la cité, chez les Grecs. Ce travail nous sera utile pour au moins trois raisons : parce qu'il permettra de dégager la puissance d'appel du champ mimétique et figural, au-delà de la sphère artistique ; parce qu'il permettra de décrire les monstruosité du monde et de l'être que nous révèle, de façon nécessaire, cette articulation sociale et politique entre un champ et un hors-champ ; enfin, parce qu'il permettra de définir la figure emblématique de ce hors-champ résistant, c'est-à-dire Dionysos.

### 3.2.2 Saisir le hors champ : la monstruosité du monde

La réalité du monde se fabrique à même un tissu de plus en plus complexe de signes. Les supports d'inscription qui accueillent et recueillent ces signes nous semblent naturels, comme allant de soi, mais ils sont en fait le résultat d'une invention relativement tardive, devenue par la suite convention. Ces différents supports, tout comme les pratiques qui permettent le recueil de ces signes, forment un ensemble conceptuel que Jean-Christophe Bailly nomme « champ ».

Ce concept, le premier qui cherche à rallier toutes pratiques d'inscription sémiotique sous une même unité, remonte à différentes sources et enveloppe plusieurs couches de sens. Le premier renvoie inévitablement à une notion de science physique. Il y a d'abord le champ comme découpe d'un espace (tel un champ agricole), mais on peut l'entendre plus largement comme la manifestation d'un phénomène (champ d'action, aire d'agissement d'une matière ou d'une force). « Ni simple surface ni simple contenant, mais aire active et flux de présence, le champ, par ces outils, se révélait ainsi dans sa double nature de support et d'agent. » (Bailly, 2005, p. 13). Ou encore, pour le dire autrement, les différents espaces de champ ici considérés le sont autant d'un point de vue matériel (lieu d'inscription du champ) que par leurs opérations de conduite et de pensée (forces agissantes du champ) (2005, p. 19).

Mais de manière plus spécifique, cette notion de champ chez Bailly s'inspire de deux conceptions distinctes : la définition d'un champ iconique en arts plastiques, définition avancée par Meyer Shapiro ; et la notion de champ cinématographique. D'abord, le concept de champ iconique désigne n'importe quel espace « lisse et fermé », sans accident, et limités par ses bords : un espace « apte à recevoir des signes ou des figures ». Avant que n'apparaisse ce type de champ réceptif comme ensemble complet des surfaces d'inscription, à la jonction d'une évolution partiellement commune entre les arts et les différentes

« techniques », l'art était plutôt déposé sur « des surfaces données non intentionnelles ». Les peintures rupestres en sont l'exemple type. Alors que ce nouveau champ iconique – définition pratique que partagerait encore dans ses grands traits tout l'art actuel – est un champ véritablement intentionnel. Ce sera un champ regroupant les frises comme les vases, les peintures comme les sculptures, le théâtre comme l'écriture. Véritable réserve de signes et de figures, le champ est ainsi « tout tendu vers ce qu'il doit recevoir – et c'est cette puissance d'appel qui fait de lui « un champ d'existence » prêt à retentir avec les signes qu'il va porter » (2005, p. 15). Pour Bailly, le concept de champ iconique est porteur, mais il demeure insuffisant, entre autres parce que Shapiro ne remonte pas jusqu'aux contextes d'apparition ni aux conditions de possibilités dudit champ. Le champ iconique ne tient pas compte du quand, du comment, du pourquoi d'un tel contexte d'émergence de ces signes, ni des caractéristiques propres à leur inscription dans ce nouvel espace. Ce que souligne Bailly, et qui nous paraît être aujourd'hui une évidence, c'est qu'avec ce champ iconique est apparue la figure, ou plutôt les figures. C'est-à-dire que ce qui a donné lieu au champ en question est aussi – et peut-être même d'abord – un champ figural, en ceci qu'il provoque, stimule, accompagne nécessairement une « pulsion d'imitation », une volonté de représentation (2005, p. 18). Mais pourquoi remonter ainsi précisément à l'ancienne Grèce, celle dite préclassique ? S'agit-il, une fois de plus, d'un désir de « boire à la source grecque » ? Nullement, nous dit Bailly. Parce que « les cadres mêmes dans lesquels nous pensons les images et notre relation à ce qu'elles montrent et aux lieux où elles adviennent me semblent avoir été posés en ces temps. » (2005, p. 292). La volonté humaine de représentation semble donc aussi vieille que les premières traces d'art, et c'est à ce moment également que fut établie, quels que soient les véritables motifs de ces hommes, une conception neuve, et encore active à ce jour, de l'image.

La deuxième source du concept de champ que retient Bailly, curieusement, provient de l'univers cinématographique. Le champ au cinéma

est une notion communément saisie comme étant cette portion du réel captée par l'appareil cinématographique. Pour Bailly, l'efficacité de ce champ ne réside pas uniquement dans une définition qui considère l'espace à partir de ses limites, de ses bornes. Le champ cinématographique, et voilà qui justifie ce vif intérêt que lui porte Bailly, *s'accouple dynamiquement au hors-champ*. Donc, le champ est à la fois l'équivalent de ce que l'œil (son champ de vision) réussit à capter, à percevoir du réel ; mais à l'aide notamment du hors-champ il bénéficie d'une autre disposition de l'espace, plus riche en possibilités, et « acquiert un tout autre pouvoir » (2005, p. 14). Le champ au cinéma, du fait qu'il soit pure découpe de l'espace et du réel, du fait qu'il « ionise » la partie du réel qu'il touche à distance, hors volonté », fonctionne avant tout comme un *champ de forces*. En cela, le champ cinématographique rejoint sa définition physique première. « Il y a transfert d'énergie entre la prescription d'une surface et l'événement qui s'y joue. » (2005, p. 15).

Le champ en un sens encore assez large serait donc à envisager à la fois comme une surface d'inscription, une captation événementielle et un champ de forces, à la fois comme un espace où des figures sont étalées et un champ d'existence. Mais qu'est-ce à dire au juste ? Quelle est précisément la nature du champ que Jean-Christophe Bailly cherche à définir et qu'il rebaptise « champ mimétique » ? Il faut penser que l'art premier se caractérisait d'abord par une indétermination de ses supports, ainsi que par la faculté de se poser où bon lui semblait. Or, la volonté de représentation, que celle-ci soit « schématisante » ou « réaliste », s'est imposée, a agit et fait agir – tout comme elle réussit à le faire encore aujourd'hui – mais elle « n'aboutit [pourtant] pas à des œuvres surgissant tout droit d'un champ qui les réclame. » (2005, p. 18). Elle participe plutôt d'un double mouvement : dans un sens, il y a une déliaison de l'art imposée par cette volonté de représentation et qui s'étend de la Grèce archaïque à l'âge classique « et au-delà », déliaison qui « détoure » et « isole » l'art ; alors que de son côté, l'art en tant que tel fait de même avec les figures. Ce double

mouvement porte précisément le nom de champ mimétique : « force qui agit en ouvrant, formes qui viennent dans cette force » (2005, p. 18).

L'art se délie mais il se laïcise également : il quitte de plus en plus la mythologie religieuse, ses implications sacrées et ses déterminations culturelles. Ce sont des « évolutions » qui sont observées ailleurs, dans d'autres sphères de l'activité humaine : en droit, en politique, dans la structure des récits, etc.<sup>9</sup> C'est dire que l'opération mimétique dépasse ou déborde de tous côtés le domaine de l'art. Il y a sans cesse contagion et convergence d'un domaine à l'autre, avec certaines alternances observables entre, par exemple, une domination du figural et une domination du formel ou du symbolique (2005, p. 21). Et c'est dire aussi que ce paradigme qu'incarne le champ mimétique, initié dans l'ancienne Grèce, demeure toujours actif aujourd'hui – même de façon négative – dans l'art moderne et contemporain.

La représentation n'est pas ronde dès le départ, elle n'est pas pleine et uniforme. La représentation est d'emblée fissurée. La *mimésis* inhérente à cette volonté de représentation constitue un désir ou une « pulsion » spécifiquement humaine. Elle tend toujours vers une perfection proprement inatteignable, il est vrai : cette ressemblance idéale, cette volonté d'une parfaite adéquation entre un objet créé et son « modèle » original n'est pas possible, et ceci tout simplement du fait qu'il y ait du temps qui soit passé entre les deux. En ce sens, Bailly affirme que l'image vient toujours s'inscrire comme une ombre dans la représentation ou comme une césure dans le cours du temps. L'image ou la copie ne peut être en parfaite adéquation avec le réel ; elle colle à la forme, elle suit ses lignes de composition, mais elle doit se limiter à cette seule ressemblance, aussi près de l'original puisse-t-elle être. C'est ce que problématisera « l'œuvre » de Marcel Duchamp et son concept d'*inframince*, ce

---

<sup>9</sup> Ishaghpour abondera en ce sens, concernant le cinéma moderne vis-à-vis de l'époque classique et ses contextes. C'est le début de son petit livre *Le cinéma* (2006) : perte du religieux de l'art, de son aura (Benjamin) par la reproductibilité technique, amenuisement de ses propriétés magico-mimétiques, etc.

que nous verrons un peu plus loin. Ainsi, nul doute que l'image ne cesse de se dérober au réel. « Malgré tous les accords possibles, *elle résiste* » (2005, p. 61-62, nous soulignons). Pourtant, le mouvement qui va d'un modèle à sa copie possible n'est pas si simple. Dans l'espacement qui subsiste entre les deux pôles de la *mimésis*, entre le modèle et sa copie ou sa représentation, s'opère en fait un dédoublement :

« Si d'un côté [l'imitation] calque l'apparence, de l'autre elle ne doit le faire que pour rejoindre une vérité. Cette situation paradoxale crée une oscillation : l'imitation ne dégage pas une image type en laquelle elle se résoudrait, mais elle ouvre un spectre de représentations, qui vont de l'embellissement sublime au réalisme trivial. Ces débats, ces enjeux, qui reviendront chez les modernes, on les trouve déjà pleinement inscrits dans le monde antique. » (2005, p. 91-92).

Du point de vue de la représentation, il existe un « danger » à trop se rapprocher du modèle ; c'est Platon qui nous appelait à une grande vigilance dans notre lecture des images. Pour les peintres grecs, par exemple, il est hors de question de peindre l'animal si parfaitement vrai qu'un véritable animal puisse s'y reconnaître ; cela serait trivial et ne rendrait pas « l'âme » de l'objet peint. La représentation doit en quelque sorte dépasser l'objet ou la chose. Pour accomplir le geste idéal – de la peinture par exemple – il faut chercher à atteindre l'être du modèle, et pour cela il faut le perdre, « aller au-delà de lui. » (2005, p. 94). Il existe donc un danger du fait que l'imitation, trompeuse, puisse dépasser la réalité – insuffisante en quelque sorte – du modèle. D'un autre côté, l'art qui s'éloignerait trop de la nature, et de ce qu'elle offre de source modèle, risquerait de tomber de l'autre côté, du côté de l'évanescence. Ce qui amène Bailly à dire qu'il y a une aporie de la représentation, comme il y a une aporie de l'idéal : « si le modèle est considéré comme insuffisant, il faut dès lors que ce qui outrepassse le modèle soit sans exemple. » (2005, p. 96). Nous retrouverons cet enjeu du vrai, du faux et du vraisemblable avec Orson Welles, en dernière partie.

Ainsi, l'idéal – c'est-à-dire ce qui précède le modèle – ne peut être que divin ; il est ce qui interdit l'identité pure, quelle que soit la nature de la représentation. Mais, nous dit Bailly, reste qu'il subsiste un vide ou une absence au sein de la représentation, un « espace » qui servirait pourtant de jonction entre le divin et l'imperfection du modèle. C'est l'imaginaire qui viendra en quelque sorte y pallier ; les anciens nommaient cet espace *phantasia*. Parce qu'il y a un certain « décollement d'avec la réalité brute », cette jonction permet, dans l'espace mimétique, d'empêcher la création de monstruosité. Ou si des monstruosité subsistent, que celles-ci puissent demeurer à l'intérieur d'un certain « impossible persuasif » ou d'un « impossible vraisemblable » bien défini (2005, p. 96).

Nous en venons donc au point saillant de la représentation, comme du monde grec de façon générale : la figure du monstre. Celui-ci est sujet d'inquiétude, bien sûr, parce qu'il est « la trace d'un état antérieur dépassé et d'un retour toujours suspendu », mais aussi parce qu'il est l'incarnation d'un désordre dans l'être. Le monstre ne trouve pas sa place dans l'ordre de l'être ; et pourtant il *est*, manifestement, entre autres par l'image qu'on réussit à en donner. Cette inquiétude n'est pas sans rappeler celle de Platon concernant l'image : c'est-à-dire que « d'une manière très insolite », l'image devient la seule chose, la seule liaison possible, le point indécidable et mobile qui entrelace être et non-être (2005, p. 35-36). Cela veut donc dire que depuis les bases mêmes de la représentation, autant celle dite ancienne que celle moderne, l'image possède une nature paradoxale s'apparentant à celle du monstre. On nomme ainsi « monstrueux » ce qui n'a pas trouvé place dans l'ordre de l'être. Mais parce que le monstre menace cet équilibre ontologique, parce qu'il menace l'art lorsque celui-ci « décolle » un peu trop de la réalité brute, alors, inévitablement, l'art doit en passer par lui. Il le fait d'abord pour tenter de le dominer, pour que la forme ressorte victorieuse de ce combat contre l'informe. L'art se voit contraint, ni plus ni moins, d'« intégrer [la monstruosité] en son sein » (2005, p. 97). Le champ mimétique est un champ tout tendu vers la

ressemblance ; et les apories de l'imitation, telles qu'elles impliqueraient par exemple du monstrueux, lui sont donc internes. « Cette tension problématique de la ressemblance ne se comporte pas comme un contenu qui viendrait se poser sur une surface, elle est au contraire au travail dès la surface, puisque c'est elle qui l'ouvre. » (2005, p. 99). Le champ mimétique est, souvenons-nous, à la fois support *et* agent. Et en ce sens, ce ne sont pas seulement les formes qui changeront en l'espace de deux siècles, mais aussi bien « le champ mental dans lequel elles sont conçues » (2005, p. 120).

Il fut question, dès les premiers pas du cinématographe – avec Méliès et à sa suite – *d'une monstruosité au cinéma*, celle que l'on ne cessa de représenter de différentes manières et à l'aide d'une série de figures (le spectre, le démon, l'automate, le zombie, le pervers, l'inconnu ; ce qui donne corps à nos peurs et qui surgit généralement du hors-champ). Cela va des premiers classiques de cinéma fantastique, au genre toujours aussi populaire qu'est le film d'horreur. Il y a aussi une monstruosité d'une autre nature, qui dépasse son seul thème et ses figures, pour « infecter » également la mise en scène, les choix stylistiques, les partis-pris tenus envers les spectateurs. C'est le cas d'*Hitler* de Syberberg. Ce film devient monstrueux en se confrontant à la figure et « au mal hitlérien », ce film est défiguré par son sujet en même temps qu'il use des mêmes armes que lui, ce qui, nécessairement, le « déglingue » ou le déforme. Puis il y aura, enfin, une autre monstruosité qui nous permettra de qualifier l'esthétique d'Orson Welles, tout comme sa capacité de travail et certains traits de son caractère. Nous verrons dans quelle mesure tout cela peut être directement relié.

Il y a dans la cité grecque un lieu et un art qui accueilleront et mettront littéralement en scène ce monstrueux disharmonique et déviant ; leurs rôles seront même nécessaires, voire essentiels, pour le bon fonctionnement de la cité grecque. Il s'agit bien du théâtre comme lieu, mais plus précisément du théâtre tragique comme mode de représentation. L'espace scénique du théâtre est en



fait la forme la plus claire et transparente du champ mimétique, il est sa manifestation comme telle. « Il s'invente dans la cité comme un lieu spécifiquement conçu pour la performance mimétique, il en est le champ d'action, l'efficace visible, la vallée retentissante. » (Bailly, 2005, p. 165). Le théâtre comme lieu sera précisément construit pour donner accès à un « irréprésentable » à la fois *de* et *dans* la cité : le théâtre sera ce lieu où l'on représente, non pas un passé, mais bien un futur antérieur, un « récitatif troublé » de ce qui aurait pu être, mais qui ne devrait pas être possible dans la cité même. En cela, la *Black Maria* d'Edison dans laquelle se déroule l'opus de Syberberg s'inscrit directement dans cette lignée. Représenter Hitler, lui faire un procès cinématographique, tourner sa figure en dérision tout en accentuant certains de ses traits les plus « monstrueux » (la part de Hitler en nous) : tout ceci ne pouvait se dérouler en des lieux « réels ». Le tragique du sujet appelait nécessairement quelque chose comme un équivalent cinématographique de la scène grecque, lieu à la fois ouvert et clos : plateau ouvert hérité de Marey ; boîte noire close du studio de cinéma, héritée de la *Black Maria* de Dickson et d'Edison.

Le monstre, l'inhumain, le mauvais et le délirant sont des états humains possibles, ils existent comme potentiel interne à la nature de l'homme. L'homme grec, alors, se doit de l'inclure dans la cité. On montre ces possibilités négatives et destructrices de la vie, on les offre en représentation, mais ceci dans un processus essentiellement purgatif et cathartique. Pour Syberberg, ce sera plus que cela, ce sera la volonté qu'il aura pour son peuple de faire le deuil : deuil de cette noirceur trop vite enterrée dans les ruines, deuil essentiellement culturel mais qui, inévitablement, fait de sa société une « société sans joie ». La représentation du difforme et de l'impur ou du démoniaque se fait dans une volonté exponentielle de liberté, mais elle se fait aussi au prix d'un risque majeur : que la catharsis n'ait tout simplement pas lieu. Qu'arrivera-t-il si le spectateur oppose trop de résistance devant la représentation mimétique de ce délirant ou de ce mauvais ? Et s'il ne devenait

lui-même que simple voyeur de cette violence représentée, une fois l'offense retombée ? Qu'advierait-il si l'imitation du monstrueux en venait à « contaminer » le réel ? Il s'agit là, encore une fois, de certains doutes soulevés déjà chez Platon.

Mais ceci ne s'applique pas tout à fait au théâtre tragique, dans la mesure où ce temps du tragique grec n'est en fait qu'un moment ou une tension, assez brève, entre deux « modes de représentation distincts et antagoniques » : entre le chant dithyrambique, c'est-à-dire un art pré-dramatique, et le drame théâtral classique comme tel, inspiré notamment par l'épopée. Le théâtre tragique est un moment charnière de l'évolution du théâtre parce qu'il pose le problème des rapports entre l'art et le politique au sein de la cité. Le champ mimétique au théâtre fait l'objet d'une mutation importante de son espace de jeu, de la disposition des choreutes, puis éventuellement des acteurs, mais aussi de la représentation comme telle. C'est une transformation réciproque entre le mode de représentation (on passe d'un dithyrambe chanté et chorégraphié à une scène où le héros prend la parole) et la disposition nouvelle de l'espace (les choreutes s'effacent, formant eux-mêmes un rôle plus secondaire, pour laisser le devant de la scène aux héros individuels, ainsi qu'à l'action plus purement dramatique). L'espace sera dorénavant moins circulaire que frontal, et l'action qui s'y déroule, de plus en plus tendue vers un réalisme, réalisme que déplorera d'ailleurs le platonisme. Mais entre ces deux pôles s'immisce le court temps du tragique. « La véritable issue du tragique, c'est de présenter à la cité sa propre utopie politique, celle d'une *unité divise* qui ne serait ni l'Un fermé sur soi du chœur ni le multiple écartelé des héros. » Le théâtre tragique et sa disposition dans l'espace scénique seront comme « la trace d'une autre idée de l'agencement des individus dans la communauté. » (2005, p. 186). Pour le dire autrement, cette mutation opérée au théâtre avec la tragédie grecque rend compte des mutations ayant lieu au même moment dans la cité : avec une nouvelle disposition de l'espace citadin pour la communauté, avec un autre rôle

social et politique dévolu à l'art, ainsi qu'avec de nouveaux rapports entre les dieux et les hommes.

Sans cet espace théâtral et, qui plus est, sans le théâtre tragique, la cité grecque n'aurait pas eu lieu.

« Le théâtre, dans cette perspective, est le point d'articulation entre la communauté politique et la représentation des forces dissolvantes qui la menacent et la *catharsis* est le nom de l'opération par laquelle le passage de l'enduré au partagé se réalise : non sous la forme communelle d'un partage pathétique, mais sous celle d'une mise à distance constamment réévaluée. » (2005, p. 197)

C'est sur ce point que Bailly insiste : la cité grecque comme communauté politique est, de fait, *communauté mimétique*. Par l'entremise de son image sans fin rejouée dans cet espace par le récit tragique, la communauté grecque s'éprouve dans une mise à distance perpétuelle de son origine, vécue comme « la provenance dont il a fallu se séparer ». Le théâtre tragique raconte à la cité ce qu'elle a été et ce qu'elle n'est plus, *mais surtout ce qu'elle espère ne plus être jamais*. Et dans cette relation cathartique entre le champ mimétique théâtral et la cité grecque se pose une figure divine incontournable. En elle-même, cette figure fut longtemps considérée comme étant la moins politique des divinités. Mais c'était sans compter sur le théâtre. Elle est la figure de l'inconvenance même, du point de vue de l'ordre de la cité et de ses règles. Elle a partie liée à la démesure du monde sauvage, celle qui renverse les équilibres, celle qui traverse constamment les limites pour les déplacer, celle qui se joue sans cesse de la volonté humaine : Dionysos. La cité doit accueillir en son sein cette démesure qui la met en péril, qui bafoue ses lois et sa structure. Elle l'accueille, mais pas n'importe où. Elle doit le faire dans un lieu prescrit, celui des monstres et de l'excès : c'est-à-dire le théâtre, monde des illusions. Ainsi, Dionysos incarne un rapport politique particulier et même important avec la cité.

« Car si, d'une certaine façon, on peut le définir comme le dieu du hors-champ, c'est un véritable tour de force politique que

réalise la cité en plaçant sous son invocation le champ de la représentation théâtrale. Donner place à l'illimité à l'intérieur même de limites prescrites, telle est l'ouverture de champ que rend possible le théâtre, l'invention mimétique par excellence, sans laquelle, pour les Grecs, il n'y avait pas de cité. » (2005, p. 203).

En « offrant » à Dionysos ce lieu ouvert à quatre vents, en retrait de la cité proprement dite, à flanc de montagne, mais tout de même intérieure à son « organisme », les Grecs ont réussi à inclure l'illimité, le dangereux, le désordonné, sans complètement le fermer. Le lieu même du théâtre est ouvert et la représentation mimétique permet également de repousser sans cesse ces limites. Les Grecs ont posé le champ mimétique dans une conquête des espaces tout autour, *son hors-champ*, en l'acceptant et en le légitimant par une perpétuelle négociation de sa limite (2005, p. 236). Seront également négociés avec les dieux, tant que se formera la *polis*, une série de contrats. Parce que pour la cité grecque, et malgré cette volonté d'apaisement et de mesure, un monde demeurera immaîtrisable, un monde qu'elle sait qu'elle ne pourra jamais dominer.

« Malgré son intégration dans l'économie spatiale de la cité, avec le théâtre, [...] Dionysos demeure le dieu brutal, le dieu le plus opposé à l'apaisement que la cité propose, il est le pourfendeur et le déchireur, il est le dieu « qui défait les toitures » (2005, p. 275).

Il y a donc, avec Dionysos, un décalage de la représentation, dont les conséquences se répercuteront dans toute la cité. En cela, peut-être est-il finalement, grâce notamment au théâtre, *le dieu le plus politique* du monde grec, du fait qu'il soit *le plus résistant*. Par lui, la différence est sans cesse incluse dans le rapport de forces de la cité ; par lui, le politique devient effectif, puisque l'homme grec est forcé de quitter tout rapport consensuel avec l'autre. Par l'art et par Dionysos, la cité grecque comme champ devient possible : le monde grec pourra ainsi être nommé « monde de l'image » par excellence (2005, p. 86). C'est-à-dire que Dionysos demeurera ce dieu étranger à la cité et à ses valeurs, lui-même bien souvent sans domicile fixe. Mais est-il aussi cette

part de la représentation qui résiste au caractère apollinien et mesuré de l'image anthropomorphique, celui qui persiste à s'opposer aux aspects policés du monde humain, cette « articulation centrale » du monde grec (2005, p. 276). Dionysos est le héraut de la rupture et de la démesure, inhérentes à la nature humaine. Il incarne ce hors-champ du réel toujours nécessairement impliqué dans le champ mimétique. En lui sont catalysées les forces difformes ou monstrueuses qui menacent à tout moment l'équilibre de la cité, mais qui, du coup, rendent également possible un déplacement du rapport politique, la consistance même de la cité.

Et « chaque fois que dans l'histoire (et pas seulement dans l'histoire de l'art) les conditions d'une plénitude du mimétique seront réunies, quelque chose viendra toujours en sous-main rappeler la base illusoire sur laquelle elle repose. [...] Ce mouvement aura toujours le sens de se présenter face au champ mimétique et à ses sortilèges comme une rébellion et se soutiendra de l'existence éperdue d'un hors-champ qu'il cherchera à prouver. » (2005, p. 282).

Mais est-ce que la figure dionysiaque, peut-être sous d'autres masques, joue encore un rôle pour nous, aujourd'hui ? Peut-elle nous aider à repenser en les décadant les rapports politiques au cinéma, étant entendu que la philosophie de Nietzsche nous permet encore aujourd'hui de mieux saisir certains aspects de « l'expérience cinématographique »<sup>10</sup> ? Ce n'est pas un hasard si Françoise Proust fait de Dionysos la figure même de la résistance (Proust, 1997, p. 107-108). Dionysos a donc peut-être un rôle à jouer dans cette constellation, ou encore dans celle de Welles : en mettant en relation des espaces qui étaient séparés et extérieurs (espaces plastiques et espaces politiques) ; en incarnant dans la cité la part de ce qui ne devrait pas en avoir ; en se jouant des limites entre ce qui est et n'est pas, en faisant sans cesse se déplacer ce qui se trouve d'un bord ou de l'autre du cadre de l'image.

---

<sup>10</sup> BERNARD de COURVILLE, Florence. *Nietzsche et l'expérience cinématographique. Le savoir désavoué*. Paris : L'Harmattan, 2005.

### 3.2.3 Les résistances Duchamp

C'est venu d'abord du simple jeu de mots, trop simple et trop facile (mille fois repris depuis), et qui pourtant n'aurait peut-être pas déplu à Duchamp lui-même. Il reconnaissait d'ailleurs la force humoristique de son nom propre, ce qui l'aida sans doute à ne pas le modifier, comme le firent ses célèbres frères Jacques Villon et Raymond Duchamp-Villon, sauf peut-être occasionnellement, sur le mode comique des pseudos: avec les R. Mutt, Rose Sélavy et le Marchand du sel, ainsi que dans cette obsession pour la MARIÉE et ses CÉLIBATAIRES<sup>11</sup>. Lorsque Marcel Duchamp se confie, lorsqu'il parle de son travail, un mot revient sans cesse à propos de beaucoup de ses trouvailles, de certaines de ses propres attitudes ou encore devant ce que d'autres artisans firent d'intéressant : le fait que cela soit ou fut *amusant*. Et sans vouloir devenir ni écrivain ni poète, Duchamp ne put s'empêcher de jouer sur les mots, d'user de calembours et de contrepèteries tout simplement parce qu'il trouvait cela amusant et que le sens devait peut-être parfois surgir, mais après-coup, sans y avoir intentionnellement pensé (l'exemple qu'il donne : *In Advance of a Broken Arm*). C'est surtout là qu'il intéressa les surréalistes, Breton au premier chef, sans pourtant qu'il ne se joigne « officiellement » au groupe (il « participa » au *Dictionnaire du surréalisme*, mais ces quelques entrées ont surtout été reprises de ses notes dans *Duchamp du signe*, 1994).

Nous aurons l'occasion d'y revenir, mais c'est donc qu'au départ, par rigolade, il nous vint cette idée que les résistances du champ, telles qu'exposées au cinéma, avaient peut-être à voir avec les résistances Duchamp. Or, ce qui nous apparut d'abord comme un détour de plaisance se révéla rapidement d'une grande nécessité pour notre argumentaire, comme le symptôme de quelque chose de plus fort. Chez tous deux, il s'agit en quelque sorte d'un même rapport de l'œuvre au spectateur. Comme Syberberg, Duchamp annule le hors-champ

<sup>11</sup> Cf. Cabanne, 1967, p. 169 ; Duchamp, 1994, p. 39, n. 1 ; voir également, sur cette spatialisation dans *Le grand Verre* de la MARIÉE sur les CÉLIBATAIRES le livre de Suquet, Aubier, 1991, p. 22 et p. 34 : « sa signature se faufilant en filigrane dans le titre ».

en tant que continuité spatio-temporelle pour en faire le site d'une confrontation (ou d'une rencontre) avec le spectateur. Duchamp, qui affirme que c'est « le spectateur qui fait la toile », devenait essentiel à ce moment-ci de notre exposé, du fait qu'il ait, le premier dans l'histoire de l'art, exploré à ce point le hors-cadre en peinture, c'est-à-dire qu'il ait déplacé mieux que quiconque le *champ mimétique* de l'art moderne (doublement Bailly, 1984 et 2005) ; du fait qu'il ait un rapport multiple et étroit avec le cinéma, mais encore plus avec son « hors-champ » esthétique ; que les résistances qu'il rend possible en art sont d'abord *plastiques*, tel que nous l'entendions jusqu'ici (« mélange d'événements imagés plastiquement », 1999, p. 47) ; et qu'enfin, sa propre situation, tout-à-fait inédite dans l'histoire de l'art, nous permet l'ouverture d'une importante question dans l'appréhension des résistances cinématographiques, c'est-à-dire la question des avant-gardes ou encore de la catégorie dite « expérimentale ». Ainsi, Duchamp nous révélera plus loin une autre dimension de la résistance chez lui, très semblable à celle déjà pointée chez Eisenstein : une résistance méthodologique. Toutes ces postures nous permettront ensuite de mieux situer l'entreprise syberbergienne, et de peut-être nous éviter certains pièges interprétatifs qui auraient pour effet de figer un peu plus son élan créateur, de taire certaines de ses résistances les plus vives.

Duchamp, cet homme qui s'intéressa le moins du monde au politique, qui ne crut pas une seconde son ami Apollinaire lorsque celui-ci écrivit qu'« il sera peut-être réservé à un artiste aussi dégagé de préoccupations esthétiques, aussi préoccupé d'énergie que Marcel Duchamp, de réconcilier l'Art et le Peuple » (Cabanne, 1967, p. 197 et p. 63-64) ; Duchamp, donc, sera pourtant un modèle politique pour plusieurs artisans du vingtième siècle (cf. Jean-François Lyotard). C'est cela qui nous intéressera chez lui, sa propre position dans le monde, en hors-champ d'à peu près tout : de l'espace, de la peinture et de l'Art, du cinéma, de la société et du Peuple, du goût, si ce n'est du sens lui-même. Les Grecs de Bailly nous permirent de saisir à quel point le hors-champ politique est nécessairement impliqué dans son champ et, qu'inversement, le champ a

besoin de ce qui a lieu hors de lui (et aussi, bien souvent, malgré lui) – tension toujours vive *lui permettant de tenir, tout simplement*. Nous verrons maintenant ce qu'il en est du côté esthétique et artistique proprement dits, avec le cas – trop célèbre mais non moins exemplaire – de ce Marchand du sel : Marcel Duchamp.

Les liens qui existent entre Duchamp et le cinéma sont multiples, quoiqu'ils demeurent, jusqu'à ce jour, assez peu étudiés pour eux-mêmes. Même si en cela ne réside pas la raison première de notre rapprochement, il va de soi que Duchamp reste l'un des artistes visuels du siècle dernier (justement le « siècle du cinéma ») le moins étranger à l'activité du cinématographe (ce qui fut également soulevé par Bonitzer ; 1985, p. 60). Nous pouvons décliner ces rapports en trois temps : d'abord, sa propre incursion cinématographique qui s'est faite, d'une certaine manière, progressivement ; ensuite l'influence, davantage importante à notre avis, que cet art eut sur son propre travail, avec de multiples jeux de résonance entre l'un et l'autre, multiples obsessions communes ; et, plus largement, comment le travail de Duchamp permit d'envisager très tôt, pour la mieux comprendre, cette nouvelle société « mécanisée », au-delà de la simple dimension esthétique. Voyons cela brièvement.

D'abord, Duchamp avoue ne pas s'intéresser beaucoup au cinéma, n'y voyant rien d'autre qu'une simple distraction, tout ce qu'il y a de plus amusant, mais pas encore un moyen d'expression véritable : « Plus tard peut-être pourrait-il faire plus que mécaniser, concurrencer l'art » (Cabanne, 1967, p. 200 et p. 126). Il va rarement dans les salles obscures, avoue-t-il, que ce soit à New York ou à Paris, puisque ne rien faire de son temps exige du temps, justement, et que cela n'en laisse plus beaucoup pour ce type d'activité en société. Chose certaine, pour lui le cinéma relève moins, voire pas du tout, de l'artistique : il est un moyen de prolongement privilégié de la recherche scientifique, sinon un simple passe-temps *amusant*. C'est surtout le mouvement rendu possible par la



machinerie du cinéma qui intéresse Duchamp, et les expérimentations optiques que celle-ci concrétise. Or, s'il ne croit pas au cinéma en tant qu'art, il ne faut pas oublier qu'il remet également en doute la fonction même de l'artiste, son geste créateur. L'art est intéressant s'il est détaché de la volonté humaine, s'il n'est pas la revendication de ce personnage social nommé « artiste ». L'art devient intéressant s'il est envisagé comme simple « faire » artisanal, tel que le révèlent semble-t-il les origines sanskrites du mot artiste. En cela, Duchamp préfère parler et penser comme un *artisan*, plutôt que comme un *artiste* (Cabanne, 1967p. 19 ; Didi-Huberman, 2008, p. 214).

Le cinéma l'interpellera pourtant, mais de manière progressive et pour des raisons détournées : ce n'est pas le cinéma comme tel qu'il recherche et qui stimule son artisanat, mais bien certains principes qui le rendent possible, des principes à la fois dynamiques, mécaniques et optiques. Duchamp profitera de quelques rares incursions cinématographiques, principalement ce projet en commun avec Man Ray et Marc Allégret, le célèbre *Anémic Cinéma* (1924-25), encore un de ces tours joués à la langue française, par anagramme, mais qui n'en dit pas moins sur la nature du projet, point de vue représentation : la matière filmique qu'ils animeront s'avèrera effectivement des plus minces, mais ludiques et, dans certains cas, anagrammatiques. Mais avant d'en arriver là, il y eut d'abord quelques explorations préparatoires, et notamment des machineries d'optique de précision, sous l'impulsion de Jacques Doucet, et réparties principalement en deux temps (Cabanne, 1967, p. 117, p. 123 ; Duchamp, 1994, p. 263-268). C'est en 1920 qu'il réalise sa *Rotative Plaques Verre*, et en 1925 sa *Rotative Demi-Sphère*. La première est constituée de quatre ou cinq plaques de verre à moitié striées, fixées à équidistance sur une tige qui est elle-même activée manuellement par une sorte de manivelle en guise de gouvernail. Tandis que les autres tentatives, différentes variantes de la *Rotative Demi-Sphère*, bénéficieront de l'impulsion électrique (*fig. 5*)<sup>12</sup>. Pour maximiser les effets

---

<sup>12</sup> L'ensemble des figures duchampiennes se trouve tout juste à la suite de cette section, p. 240-244.

découlant du mouvement rotatif et de la profondeur de « l'image » obtenue par addition de ces lignes, il semble que le spectateur n'ait le choix que d'une seule position très précise, tout-à-fait face à la machine et à hauteur de ladite tige rotative. Ni plus ni moins que la fameuse position centrale du prince au théâtre, ou encore celle du visionneur privilégié du zootrope. C'est cette même position à laquelle Duchamp contraint le regardeur, condition pour qu'il puisse voir sa toute dernière œuvre « exposée » au musée de Philadelphie, *Étant donnés : 1. La chute d'eau 2. Le gaz d'éclairage* (1946-1966) (fig. 6). Ce sera sa manière de circonscrire notre champ de vision, de pointer en direction de ce qui est à voir, tout à fait comme ce doigt orientant la lecture de « son dernier soubresaut pictural » dédié à Katherine Dreier, *Tu m'* (1918 – fig. 7). Avec sa *Rotative Demi-sphère*, les effets de perspectives et de mouvements seront poussés un cran plus loin, à l'aide d'un seul disque sur une tige qui, elle, est animée électriquement. Mais ce disque est constitué de plusieurs cercles emboîtés l'un dans l'autre, allant du centre (la tige) jusqu'à la limite extérieure du disque, et plus ou moins excentrés les uns par rapport aux autres. Ce qui crée un effet de profondeur hallucinatoire encore plus efficace (fig. 8). Cette idée de disques excentrés donnera naissance plus tard à une multitude de variantes (édition de 500 séries de six disques, datés de 1935, et dont il reste environ 200, cf. Naumann, 1999, p. 127), allant du poisson chinois à la montgolfière dans son ascension vers le ciel, en passant par une série quasi infinie de différents motifs circulaires non-figuratifs, colorés ou noir et blanc, et tous appelés *Rotoreliefs*. Ce sont en partie ces disques que l'on retrouve dans *Anémic Cinéma*, en alternance avec des phrases comiques ou des anagrammes à la sauce purement duchampienne.

*Anémic Cinéma* (1926) est un court-métrage maintenant devenu très célèbre, d'une durée de moins de 8 minutes : c'est l'un des fleurons du cinéma des années vingt que l'on dit d'« avant-garde »<sup>13</sup>. Dix disques optiques, faits de cercles excentrés par rapport à la tige rotative, tournent lentement – tout-à-fait

<sup>13</sup> D'ailleurs édité tel en DVD, chez Kino Vidéo, 2007.

comme ces rotoreliefs, également appelés « corolles » – et entre lesquels alternent neuf autres disques comportant une phrase chacune, inscrite suivant une spirale allant de l'extérieur du disque vers son centre. Ces phrases brèves sont tantôt de tendance anagrammatique, mimant là le geste amorcé déjà par le titre du film (tel que : *Esquivons les ecchymoses des Esquimaux aux mots exquis*), tantôt un jeu de mot dans le pur style dada, lorgnant du côté du *nonsense* (*Parmi nos articles de quincaillerie paresseuse, nous recommandons le robinet qui s'arrête de couler quand on ne l'écoute pas*). On passe ainsi d'effets de relief (ou bien de profondeur en entonnoir, c'est selon notre perception) – effets visuels artificiels obtenus par le mouvement rotatif de la tige – à un relief ou une profondeur de sens du point de vue langagier. Nous ne devons pas voir davantage qu'il n'y a, comme nous y invite Duchamp lui-même : il ne s'agissait que d'une expérimentation optique, c'est-à-dire une opportunité d'utiliser la base du mécanisme cinématographique tout en s'amusant avec les mots, avec le sens et le sensible, essentiellement visuel. « Je regretterais aussi qu'on voie dans ce globe autre chose que « l'optique » (Duchamp, 1994, p. 268). Autrement dit, c'était un moyen de déjouer un autre travers de la peinture, cette obsession pour le « rétinien », pour la belle forme qui flatte l'œil, qui assagit le regard. Mais en fait – et c'est tout simple – Duchamp fit également plus que cela, *il prit le cinéma au mot*. Il dit bien : je n'ai pas fait du cinéma, j'ai simplement « tourner un film au lieu de fabriquer une machine ». C'est-à-dire qu'il alla au bout de cette logique, en faisant littéralement « tourner un film » en entier, par chacune de ses dix-neuf parties, de ses dix-neuf disques. Ainsi ouvre-t-il, *de l'intérieur* et par les capacités propres au cinéma, notre champ visuel, bien sûr, mais également sémantique, même si ce dernier n'a nullement besoin du mécanisme cinématographique pour s'activer de la sorte. Et, à la différence du cinéma muet, au lieu d'alterner régime imagier en mouvement et intertitres fixes, ce sont ces derniers qui deviennent centraux et qui s'animent, jusqu'à l'hypnose. Ainsi, le verbal et l'optique n'alternent plus ; plutôt, ils s'interpénètrent.

Il semble qu'une autre version ait également circulée, avec trois plans sans rapport, insérés au beau milieu du film (c'est-à-dire le visage d'une demoiselle, un tank et une statuette de Napoléon qui se brise – c'est la version conservée à la Cinémathèque danoise). Ces plans brièvement intercalés furent attribués à Eisenstein, notamment par Georges Sadoul dans ses « Souvenirs d'un témoin », mais ils ne sont pas en tout cas de l'initiative de Duchamp (cf. lettre à Serge Stauffer, 10 mai et 26 juin 1961, New-York).

Or, les difficultés techniques que leur posèrent *Anémic Cinéma* et devant des résultats préliminaires peu concluants (« des effets d'optique curieux »), cela les obligea, lui et ses comparses, à recréer le mouvement artificiellement, image par image et « millimètre par millimètre » ; bref, à réaliser par animation un film, qui s'inscrit du coup dans un processus beaucoup plus long et plus compliqué qu'il n'y paraissait au départ. Ainsi, ont-ils dû se substituer eux-mêmes au défilement de la machine – « un retour à la main, pour ainsi dire » (Cabanne, 1967, p. 126). Là encore, le cinéma ne fut peut-être que distraction pour Duchamp, mais alors dans un sens tout différent.

Peter Weiss, dans son *Cinéma d'avant-garde* rédigé en 1956, fait également mention d'une autre participation cinématographique de Marcel Duchamp, rarement mentionnée ailleurs. Il s'agit d'un épisode réalisé pour Hans Richter, nouvellement devenu professeur de cinéma à New-York en 1940, dans le cadre de son projet intitulé *Dreams that Money can Buy* (1944-1946). Un jeune psychiatre, capable de « lire dans l'âme de ses patients », parvient à « déceler dans leurs yeux leurs désirs et leurs fantasmes les plus secrets ». Le cinéma nous permettra de progresser d'un fantasme à l'autre, d'épisode en épisode. Duchamp réalisera le quatrième de ces épisodes, après ceux de Max Ernst, de Fernand Léger et de Man Ray (auxquels s'ajouteront Calder, Varèse et Richter lui-même). Il s'agira essentiellement de reprendre pour les rejouer certaines de ses idées développées ou abordées ailleurs : ni plus ni moins que la rencontre entre son second *Nu descendant un escalier* et ses disques rotoreliefs

d'*Anémic Cinéma*. Multipliant les angles de prise de vue et quelques surimpressions, une femme nue descend réellement un escalier avec, « sur sa poitrine et ses hanches, les disques tournants qui forment des tourbillons profonds. Une plaque de verre recouverte de gouttes d'eau et tenue devant la caméra ajoute un éclat irisé supplémentaire aux multiples réfractions de la couleur » (Weiss, 1989, p. 139). Par « couleur », Weiss entend probablement les différentes teintes de gris, entre le noir et le blanc, puisque c'est ainsi que le film fut tourné.

L'expérience cinématographique de Duchamp ne fut toutefois pas aussi « productive » qu'estimée au départ, et son exploration subséquente sera d'ailleurs à peu près nulle. Mis à part quelques présences à l'écran télévisuel, notamment pour la BBC en soixante-huit, le *cameo* du jeu d'échecs arrosé dans l'autre film avant-gardiste de référence des années vingt, *Entr'acte* de René Clair (c'est-à-dire effectivement l'entracte d'un ballet suédois et intitulé *Relâche* ; Cabanne, 1967, p. 125), et cet épisode du film de Richter, Marcel Duchamp n'aura en effet plus rien à voir avec un appareil d'enregistrement des images. Si le cinéma ne fut amusant que pour un temps, s'il ne s'est avéré piste plus productive pour le travail duchampien, c'est peut-être qu'il entraînait en contradiction avec certains des partis-pris auxquels il tenait le plus et, qu'en cela peut-être, l'expérience fut décevante. En quittant la peinture comme telle, et en décriant la « patte de l'artiste » qu'on y retrouve forcément – ce en quoi l'on reconnaît le « style » de tel ou tel peintre-artiste – Duchamp voulut justement réduire au maximum le travail avec les mains, n'en usant que pour certains menus travaux ou le bricolage nécessaire, par exemple, à l'entretien de la maisonnée : en cela, il devint un « technicien bénévole », un « ingénieur du temps perdu », plus encore qu'un artisan de l'art (C'est le titre de la réédition de ses *Entretiens* ; Breton, 1972, p. 330).

Par contre, et fort heureusement, les rapports du champ de cinéma avec Duchamp sans cinéma ne s'arrêtent pas là : nous n'avons abordé en fait que les

plus superficiels ou les moins importants. Ce qui anime l'image de cinéma – le mouvement comme sa nature même, et ses qualités kinésiques intrinsèques – intéressa en effet beaucoup, et très tôt, le jeune Duchamp. C'est ce qui le poussa en quelque sorte vers une première grande mutation, après « ses huit ans d'exercice de natation », c'est-à-dire ce qui le mena d'une attitude et d'une touche impressionnistes des débuts, très influencées par Cézanne, vers cette autre « fenêtre » artistique : les œuvres déterminantes des années 1911-12. D'inspiration futuriste, mais surtout cubiste, l'ultime réalisation de cette période demeure le *Nu descendant un escalier* de 1912, second du genre, œuvre par laquelle le scandale, mais aussi la gloire, arrivent (Cabanne, 1967, p. 57).

Paradoxalement, même si Duchamp fut l'un des artisans les moins « productifs », en ayant par exemple consacré plus de dix ans à l'élaboration du *Grand Verre* (pour le laissé finalement inachevé, tout cassé, mais aimable seulement en l'état, selon lui ; *définitivement inachevé*, dira Suquet), il ne restera jamais longtemps les deux pieds au même endroit. J'entends par là qu'il ne voudra jamais « refaire » une œuvre qui a bien fonctionné et qui a connu un certain succès, pour ne pas dire, parfois, un succès certain. Ce qui l'intéresse, c'est la création de possible, et cela ne peut se faire qu'à partir d'une expérimentation de ce qui n'est pas encore donné, de ce qui est profondément nouveau. Il aurait pu multiplier les essais et les œuvres de même facture après les dithyrambes américains devant son *Nu descendant un escalier*, par exemple ; il aurait pu suivre le filon. Or, au contraire, son passage par la peinture fut, selon le mot de Breton, *météorique*, et son œuvre, « armée à la légère, *opus expeditum* » (1972, p. 330 et Lyotard, 1977, p. 19 – en cela, son œuvre restera l'une des plus condensées qui soient). Ainsi, son exploration des « objets tout faits » – les ready-mades – peu nombreux finalement, compte tenu qu'il s'agissait là d'une véritable mine d'or, quasi inépuisable<sup>14</sup>, furent assez peu exposés de son vivant. Il les donna plutôt ça et là à ses meilleurs amis, en

---

<sup>14</sup>C'était son propre souhait de réduire ainsi la cadence dans la création de tels ready-mades, pour conserver leur dimension de « nouveauté » et d'« originalité ».

guise de respect ou de remerciement – en fait, jusqu’à ce que les Arensberg ne se mettent à rapatrier presque tout « l’œuvre » au même endroit, en route vers le musée de Philadelphie. Il est là le véritable scandale duchampien, selon Georges Didi-Huberman, dans la valeur non-marchande de l’art que l’ironiste de Blainville a interrogée. « Un artiste célèbre mais n’ayant rien à vendre, et offrant ses ready-mades aux amis » (Didi, Huberman, 2008, p. 181-182), qu’il fait varier de différentes façons : ready-mades aidés (ajout de papier dans une boîte métallique, chèque tchèque signé), ready-mades rectifiés (*LHOOQ*) ou réciproques (un Rembrandt comme planche à repasser), etc.

Mais, pour en revenir au cinéma, il s’agissait moins de son influence comme telle sur lui, *que ce qui vint avant*, ce qui rendit en quelque sorte possible le septième des arts : les chronophotographies de Jules Marey. Non pas tout-à-fait les travaux de Muybridge, même s’ils attirent également son attention, mais bien, précisément, ceux de Marey. Et la distinction, soulignée par Jean Clair, est d’importance. Ce qui intéresse Duchamp, ce ne sont pas tant les « séries de photos *distinctes*, d’un même sujet en mouvement », mais bien « *une seule et même photographie* où se décomposaient les phases d’un même mouvement. [...] Il affirmait ainsi [...] *l’unité du point de vue* et la parfaite égalité des intervalles du temps » (Clair, 2000, p. 204). Pour Clair, alors que Muybridge « enferme le procédé de l’instantané dans une sorte de conceptualisation éternaliste », Jules Marey, lui, « démultiplie et fait de l’instantané le support d’une rêverie inépuisable sur la relativité de l’espace et du temps » ; il matérialise en somme « l’essence du mouvement » (Clair, 2000, p. 206 ; et cf. Deleuze, 1983, p. 14-15). Comme les futuristes, Duchamp est impressionné par le mouvement des nouvelles machines, comme celui des voitures automobiles, mais aussi bien de ce qui rend possible les captations du cinématographe. À nouveau, une distinction est toutefois à faire, selon Jean Clair : alors que le futurisme « chosifie le mouvement », Duchamp – avec Bergson – « l’appréhende comme un progrès, un processus psychique » (Clair, 2000, p. 216 et Duchamp, 1994, p. 217-219). Il se sentait d’ailleurs davantage

cubiste que futuriste, à une certaine époque, malgré certaines « connotations » avec un courant qu'il qualifiait d'« impressionnisme urbain » (Cabanne, 1967, p. 223). Pour Duchamp, ce qui est à l'œuvre tant dans ce *Nu descendant un escalier*, que dans *Jeune homme triste dans un train* (1911) ou encore dans *Le passage de la Vierge à la Mariée* (1912) et qui provient des travaux de Marey, c'est ce qu'il appelait *le parallélisme élémentaire* : « Ça a l'air prétentieux comme formule, mais c'est très amusant » (Cabanne, 1967, p. 57).

Il s'agit d'une « décomposition formelle, c'est-à-dire en lamelles linéaires qui se suivent comme des parallèles et déforment l'objet. L'objet est complètement étendu, comme élastisé. Les lignes se suivent parallèlement en changeant doucement pour former le mouvement ou la forme en question » (Cabanne, 1967, p. 47).

Comme le soulignera Lyotard, Duchamp ne cherche toutefois pas à produire là, *par la peinture*, quelque effet vaguement cinématographique. C'est plutôt par un « disjointage » affectant le « personnage en une espèce d'exfoliation », que Duchamp pousse en quelque sorte le regardeur à recomposer, de lui-même et pour lui-même, « la synthèse du mouvement arrêté, à voir chacune des formes comme l'une des esquisses d'une unité supposée, le mouvement continu » (1977, p. 66). Ainsi, en effritant partiellement et de façon discontinue le mouvement d'un corps, mais sans possibilité d'additionner ou de recomposer parfaitement la somme de ces effractions (comme on pourrait le faire au cinéma, à raison de 24 images/seconde, dans le cas d'un cinéma de l'image-mouvement), on laisse place au hasard, « comme l'instance d'une puissance qui donne champ à une autre temporalité ». C'est ce que Lyotard nomme autochronie, mais dont les relations au hasard ne seraient que dischroniques, c'est-à-dire comme des faux-raccords. Cela aura tout à voir, nous le verrons, avec la notion politique de *possible*.

Une seconde influence du cinéma se fera alors sentir dans le travail de Marcel Duchamp, et que nous avons brièvement croisée plus haut : la fonction optique sollicitée par le rapport entre un regardeur et un écran, mais qui, sans



même entrer dans les explications d'ordre psychanalytique, implique nécessairement une pulsion scopique fondamentale, et du désir comme tension entre les deux. « Ce sont les regardeurs qui font les tableaux » : credo que Duchamp ne trahira jamais et qui sera suivi à la lettre par tant de générations d'artistes-installateurs-performeurs qui suivront. Et ce sera également à partir de cette entrée que certains intellectuels, dont le sociologue Jean-Paul Thenot, chercheront à mesurer au temps présent l'impact ou bien l'indifférence que provoque encore chez le « peuple » l'activité duchampienne (cf. *Cent lectures de Marcel Duchamp*, 2006, étude réalisée dans les années soixante-dix).

Nous avons esquissé la position privilégiée qu'il exigeait du regardeur, face à ses *Rotatives*. Mais l'une des dimensions les plus importantes de son travail – retrouvée dans certaines formes et certaines figures qu'il développe, certains jeux de mots dont il use, sinon dans les dispositifs mêmes qu'il élabore – réside corollairement du côté d'un érotisme patent, sinon latent : c'est l'impulsion donnée par Rose Sélavy, c'est-à-dire, comme plusieurs l'ont souligné, *Éros c'est la vie !* À cet égard, l'œuvre *Étant donnés : 1. La chute d'eau 2. Le gaz d'éclairage* est exemplaire (fig. 6). C'est la présentation d'une scène, mais selon un seul point de vue possible ; c'est un rapport des plus intimes entre le regardeur et l'œuvre, caché non pas dans le noir d'une salle de cinéma, mais derrière une porte close. Il s'agit moins d'une œuvre comme telle, ni même d'une représentation, que d'un instant, une « ambiance » crue mais en même temps « irréaliste » (notamment, par le jeu d'éclairage ; Suquet, 1991, p. 61). Ou encore, c'est un *environnement* non-photographique, qui nous est offert, qui nous est restitué : un paysage à la fois naturaliste et naturaliste, à la fois érotique et humoristique, qui n'est accessible qu'à partir de deux œilletons percés dans une porte rustique (porte que Duchamp avait ramené de Catalogne, semble-t-il), sorte de ready-made intégré, mais sans signature. « C'est l'éternité dans l'instant qu'elle nous donne à voir dans la profondeur de la *camera obscura...* » (Suquet, 1991, p. 61), mais sans l'entremise d'un appareil, photographique ou cinématographique (par arrêt sur image). Tout comme *la*

porte du 11, rue Larrey (fig. 9), *Étant donnés...* est un travail en même temps ouvert et fermé, dépendamment de notre position, et à la simple condition qu'un effort préalable soit fait de la part du « regardeur » (ce terme utilisé par Duchamp, au lieu de spectateur, n'aura jamais été aussi juste). Tandis qu'un espace nous semble fermé, la même cloison nous permet d'ouvrir un autre champ. C'est-à-dire qu'une même cloison à la fois ouvre et ferme un champ donné, *elle offre à la fois un champ et un hors-champ*. Avec *Étant donnés...*, on doit se rapprocher de l'ouvrage, être à proximité, assez pour que n'y puisse être engagé que notre voyeurisme obligé. Une fois le regard collé à la porte, de l'autre côté des œillets on se trouve une autre ouverture partielle, un trou dans un mur de briques, nous laissant voir, enfin, le paysage de la jeune femme, nue, avec à la main une lampe (le gaz d'éclairage) et, à l'arrière dans le décor, une chute d'eau ceinte de verdure. C'est dire à quel point ce gaz d'éclairage et cette chute d'eau ne nous sont pas vraiment *donnés...* Alors qu'avec *Le Grand Verre* (fig. 10), Eros nous était offerte conceptuellement, pour ainsi dire, « comme le trophée d'une chasse fabuleuse sur des terres vierges, aux confins de l'érotisme » (Breton, [1986], p. 90), voici qu'elle nous est maintenant donnée toute ouverte, nature à la fois morte et vivante, croquée mais tout de même à distance. *Le Grand Verre*, c'était « une machine à faire l'amour que complique à plaisir un mode d'emploi griffonné qui laisse à l'apprenti le choix et les joies du montage » (Suquet, 1991, p. 26) ; Duchamp parlait en ce sens d'une « sublimation en coït mental » (Duchamp, 1999, p. 208). Alors qu'avec *Étant donnés...*, ce n'est pas seulement cette femme-là qui est offerte ainsi à notre regard, mais très précisément sa nudité, son sexe rasé et lisse, tout en avant-plan, alors que son visage, lui, est relégué au hors-champ, caché par ce qui reste du mur de briques. Véritable nature morte, mis à part ce bras levé tenant la lampe, seul indice de vie, mais en tout cas sans traces – encore une fois – « des mains » de son artisan. Cette scène, au-delà de son érotisme et de la position très particulière qu'elle exige de son regardeur solo, révèle encore aujourd'hui une étrangeté qui n'a assurément pas manqué de troubler ses premiers « voyeurs » : pas tout à fait de l'art, mais pas tout à fait extérieur à lui non plus.

« Je ne sais pas, n'ayant jamais rien vu de pareil. Cela semble sans rapport avec l'art, en tout cas si mes souvenirs de l'art sont exacts »<sup>15</sup>.

C'est dire que cette nouvelle surface d'inscription abordée avec *Étant donnés* : 1) *la chute d'eau*, 2) *le gaz d'éclairage* (élaborée dans le plus grand secret et exposée de façon posthume), ce nouveau champ mimétique qu'explora ultimement Duchamp, nous mène enfin au « hors-champ » de l'œuvre d'art, tel qu'il n'aura cessé non seulement de l'arpenter lui-même, mais de chercher à greffer également à cette idée nommée Art, à ce milieu nommé Artistes, ainsi qu'aux objets que l'on fabrique en ces circonstances. Duchamp aura ainsi été l'un des premiers explorateurs de l'installation comme nouveau « support » de l'œuvre artistique, comme conséquence d'un refus assez précoce de la notion de tableau, tous les tableaux – de chevalet ou autre – et donc « de ce que l'on appelle le musée imaginaire » (Cabanne, 1967, p. 176). En quittant la peinture proprement dite au début des années vingt, c'est – nous l'avons dit – le geste et le monde de l'artiste qu'il désirait ardemment quitter, mais aussi le « cadre » de la peinture, au sens propre comme au sens figuré (C'est Didi-Huberman qui note à quel point il ne fut pas dans l'institution comme un poisson dans l'eau, tel que le suggère Bourdieu, mais plutôt « comme un poisson qui suffoque » ; 2008, p. 180. Cela répond à un art de vivre comme choix éthique).

En effet, plus il travaillait à partir de nouveaux matériaux (avec par exemple ses différentes rotatives et leurs corolles, ou encore son « anti-chef-d'œuvre » appelé *Le Grand Verre*, puis rebaptisé *La Mariée mise à nue par ses célibataires, même*), plus il dut se buter aux limites du cadre classique du tableau, limites tant physiques que philosophiques. Même pour un tableau abstrait, « il y a toujours une sorte de remplissage forcé » (Cabanne, 1967, p. 22). C'est la peinture qui lui permit rapidement d'ouvrir « un au-delà de la

---

<sup>15</sup> Beckett, *Trois dialogues*, p. 30 – il dit cela à propos de Bram Van Velde et de cette « surface colorée qui n'était pas là avant » et qui trouble tant Beckett. Voir également Wajcman, 1998 : « C'est la façon de concevoir et d'approcher l'œuvre-de-l'art qui furent changés », p. 160.

peinture », de repenser la définition même du geste artistique. Il le dit très clairement : ce dégoût pour la toile et le châssis, autant que pour le « milieu artistique » des cocktails et exhibitions – cela même qui le mit « hors-jeu »<sup>16</sup> – tout cela participe d'un refus progressif non seulement des moyens traditionnels de l'expression artistique picturale, mais également d'une certaine vie sociale et des principales valeurs qui la soutiennent en la rendant possible. On peint alors, dans un premier temps, « pour ne pas aller au bureau tous les matins » (Cabanne, 1967, p. 37). En cela, *Le Grand Verre* l'aura sauvé, affirme-t-il, « à cause de sa transparence ». Il évoque sans doute à la fois le matériau avec lequel put s'ouvrir un nouveau champ de possibilités, mais aussi la proximité aperçue enfin entre lui et « son travail » : celle, plutôt rare, d'œuvrer le temps lui-même. C'est son ami Henri-Pierre Roché qui le souligne ainsi : sa plus grande œuvre d'art, c'est celle de son emploi du temps. Vivre, respirer, « devenir penseur » : l'œuvre d'une vie (Cabanne, 1967, p. 135).

Jean-Christophe Bailly entend ce *devenir* de deux manières distinctes mais complémentaires : dans son activité de penseur comme tel, c'est-à-dire celui qui se déplace avec l'œuvre, qui vit avec elle et qui ne bouge qu'en elle ; et l'activité induite du devenir, au sens de penser par « fondu-enchaînés » (Bailly, 1984, p. 25). C'est ce que lui permet d'envisager une machinerie insensée telle que *Le Grand Verre*, en rendant possible notamment le fait de travailler tranquillement à l'œuvre (plus de 10 ans), de le faire par à-coups ou bien en procédant par d'incessants allers-retours (entre ce travail et d'autres projets – entre Paris et New-York), et d'oser même la laisser inachevée une fois l'accident survenu, celui qui a fait craquer son verre sans l'éclater complètement, d'assumer le destin de ses cassures<sup>17</sup>. C'est une capacité de

---

<sup>16</sup> C'est à partir du refus à l'exposition des Indépendants de son *Nu descendant l'escalier*, en 1912, refus « endossé » par ses propres frères, que le dégoût lui pris et qu'il voulu passer à autre chose que la peinture. Il passa huit années à « polir » son *Grand Verre* et, peu à peu, comprit comment se jouer de ce « hors-jeu ». Cf. Cabanne, 1967, 27 sq.

<sup>17</sup> cf. Cabanne, 1967, p. 142. Il y a toute une série de notes complémentaires qui laissent présager des flux supplémentaires à l'œuvre, des flux venant faire dialoguer ensemble les deux parties, Mariée désirante en haut, et machines célibataires en bas. C'est une grande partie du

résistance de même nature que l'on retrouvait également chez Eisenstein : une même contrainte pratique qui devient tout d'un coup un choix éthique, une simple décision qui modifie, presque du tout au tout, le rapport de forces qui était d'abord en jeu.

C'est ce dont témoigne son sous-titre, « Retard en verre », « comme on dirait un poème en prose ou un crachoir en argent » (Duchamp, 1994, p. 41, repris dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme*). Cette transparence du verre comme support de l'œuvre ouvre un espace virtuel paradoxal, puisque notre regard ne peut l'investir sans le traverser et y retrouver, de l'autre côté, des objets tout ce qu'il y a de plus « réels » (*fig. 11*). Le verre permet ainsi à notre regard de ratisser en quelque sorte un hors-champ potentiel (réel caché/révélé derrière) à même le champ de l'œuvre, de tresser ensemble actualité et virtualité, potentialité et réalité. Quelle belle façon, toute simple en vérité, de faire résister par elle-même une œuvre d'art, en lui permettant de se transformer, mais sans pourtant qu'on ne touche à sa composition ni à son contenu, seulement en bougeant l'objet dans l'espace, en faisant varier ces hors-champs qui lui sont pourtant, d'une certaine façon, momentanément internes (Lyotard, 1977, p. 37).

Outre cette transparence du verre comme façon de recomposer l'œuvre et comme support à la fois le même et tout-à-fait variable, Duchamp aura également recours à une autre simple, mais brillante invention : la boîte ou la valise. C'est un objet qui lui permet de rassembler, dans un premier temps, certaines œuvres et certaines notes venant les compléter, parfois en les miniaturisant ou en les reproduisant simplement ; puis, cela lui permet également de faire interagir autrement, et de différentes façons, le rapport entre la chose fabriquée et ses regardeurs. Il n'y a pas d'ordre qui préexiste dans la disposition des objets et des feuillets qui composent l'ensemble d'une boîte,

---

travail de Suquet dans son livre, que d'analyser ces compléments et leurs significations possibles.

que ce soit la *Boîte de 1917*, la *Boîte Verte* (c'est-à-dire celle contenant les notes du *Grand Verre* : celle qui « donne à entendre ce que *Le Grand Verre* ne peut pas montrer » ; 1977, p. 40 – *fig. 12*), la *Boîte blanche* (appelée également *À l'infinifitif*) ou encore la *Boîte-en-Valise* (*fig. 13*). Comme *Le Grand Verre*, ces boîtes et ces valises agissent comme contenant-somme, comme surface mimétique d'addition artistique, mais ceci à la différence qu'ils obligent son utilisateur à intervenir dans sa composition, à passer de regardeur à monteur, en quelque sorte. Celui-ci recompose l'œuvre à son gré, là encore en la « bougeant » : c'est la boîte qui lui donne accès à la machinerie, mais une machinerie malléable et versatile, métamorphique.

*Le Grand Verre* ou *La mariée mise à nue par ses célibataires, même*, si elle fut une œuvre-phare dans le parcours de Marcel Duchamp, elle n'en est pas moins une œuvre-somme : elle lui permit de dépasser à la fois la peinture, le milieu artistique et « toute esthétique, dans le sens ordinaire du mot », en même temps qu'elle rendit possible une capitalisation ou une fructification de ses dernières découvertes graphiques et dynamiques. En cela, *Le Grand Verre* est effectivement la somme et la mise en machine de plus d'une dizaine d'œuvres différentes, plus ou moins autonomes à l'origine. Ainsi, put-il mieux se soucier d'énergie, comme l'affirmait Guillaume Apollinaire, plutôt que de représentation, qu'elle soit artistique ou bien réelle. Par là, il voulut se dégager de la gangue artistique, mais « sans faire un manifeste de peinture nouvelle de plus » (Cabanne, 1967, p. 72), et ne plus faire reposer son travail artisan sur certaines valeurs, forcément réductrices et impropres, rattachées *au goût*. Qu'est-ce que le goût ? C'est « une habitude, la répétition d'une chose *déjà acceptée*. Si on recommence plusieurs fois quelque chose, cela devient du goût. Bon ou mauvais, c'est pareil, c'est toujours du goût » (Cabanne, 1967, p. 84). Agir, faire, penser, au-delà de ce qui est imposé par le temps d'un « *déjà accepté* », c'est-à-dire assumer une part d'anachronisme capable de déjouer certaines habitudes installées, relatives notamment au goût comme valeur

esthétique : rien moins, alors, que se créer du possible, concept pratique cher à Duchamp.

Nulle œuvre duchampienne n'a autant été commentée que ce *Grand Verre*, et sa présentation à ce jour la plus complète nous vient de Jean Suquet, lecture que Duchamp eut l'occasion de lire et qui l'a, semble-t-il, profondément ému. Nous renvoyons donc à cette lecture du *Grand verre rêvé* (Aubier, 1991), sans toutefois la reprendre, puisque cela nous prendrait, ici, un temps et un espace dont nous ne disposons pas. Peut-être faut-il simplement rappeler ceci : *La Mariée mise à nue par ses célibataires, même* est l'œuvre centrale de l'entreprise duchampienne, notamment parce qu'elle table sur à peu près toutes les trouvailles qu'il fit jusque-là. Elle contient plusieurs petites machines ou « petits satellites », certaines formes graphiques qu'il avait explorées auparavant (*le moulin à eau en métaux voisins*, la *Broyeuse de chocolat* ; cf. Bailly, 1984, p. 22) ; elle reprend des thèmes et des titres usés ailleurs (la Mariée, le nu, les célibataires, mais surtout, en bout de ligne, ce « même » des plus insignifiants, qui lui permet d'explorer un certain « non-sens poétique » (Cabanne, 1967, p. 69). L'œuvre rectangulaire (*fig. 10*) est séparée en deux parties distinctes, mais tentée néanmoins par un certain « dialogue » pouvant les relier, par une relation qui serait déterminée selon un système de règles dynamiques très complexes, accentuée par différents « transferts » énergétiques ou linéaires qu'il projetait d'ajouter, pour compléter peut-être ce qui *peut* relier ces deux parties qui s'opposent nettement : entre un haut et un bas, entre une horizontale et des verticales, entre un « rouage-désir » et une machine « grasse » et « lubrique » – mais de quelle *nature* est cette relation, voilà qui est un autre débat (Duchamp, 1994, notamment p. 58-68).

Espace du désir plutôt machinique et inhumain, réparti entre une *Mariée* en haut et ses *célibataires* en bas, cette pièce de travail est bel et bien contenue – comme toute œuvre à l'époque – par un cadre en bois, mais c'est sa surface comme telle qui se révèle inédite : pas une toile, pas un tableau, les différentes

pièces de la machinerie sont contenues entre deux plaques de verre (c'est-à-dire entre quatre, deux pour la *Mariée* et deux pour les *célibataires*). Ces différents rapports de force entre les deux parties laissent place, visuellement, à l'interprétation, mais Duchamp parle tout de même dans ses notes d'un « système de mise à nu électrique, par la machine-célibataire et son moteur, aux effets d'épanouissements cinématiques ». Ces effets d'épanouissements se révèlent aux deux bouts de la chaîne, l'un mécanique par l'action célibataire « sur les rouages d'horlogerie », et l'autre imaginaire, du côté de la « mariée désirante » (Duchamp, 1994, p. 62-63). Pour être plus précis dans notre description sommaire, la partie cadrée du haut est composée de trois carrés cernés d'une sorte de nuée informe et comme accrochée à un premier mécanisme, tandis que la partie célibataire du bas n'est qu'intrication de plusieurs machines de toutes sortes, plus ou moins mystérieuses dans leur mode de fonctionnement, mais néanmoins précises dans leur forme<sup>18</sup>. Comme le souligne Lyotard, au-delà de cette logique plutôt froide et induite d'une telle mécanique, subsiste une drôlerie du non-sens, une monstruosité inhérente à la machine qui est sensée exprimer une relation de désir. On ne saurait transformer davantage des corps appelés à palpiter et à se mettre ainsi « à nu », on ne saurait les représenter moins *figurativement*. Il y a une étrange folie dans ce « retard en verre », assez violente en vérité. « Toujours l'incommensurabilité, ici dans la projection de la figure humaine, à partir d'un espace repéré, sur un autre, inconnu. Accepter cela, c'est étendre la puissance » (Lyotard, 1977, p. 20 et p. 25). La puissance dont parle Lyotard est la puissance évocatrice de l'œuvre d'art, sans doute, mais également la puissance de transformation comme résistance possible, d'où le beau titre du commentaire lyotardien : *les TRANSformateurs Duchamp*. Le jeu typologique en augmente la force sémantique, et c'est à partir de là que Duchamp prit pour nous une telle

---

<sup>18</sup> Nous ne voulons pas dresser ici la longue liste de tous ces « personnages » et leurs caractéristiques, avec ces Mariée, Pistons et Guêpe, avec ces Gendarme, Cuirassier et Chef de Gare. Nous renvoyons plutôt à l'étude qu'en fait Jean Suquet (1991) et les « possibles » projections de l'œuvre, puisque celle-ci également fût inachevée. Le tableau complet et les listes de cette imposante et obscure « communauté », moitié masculine et moitié féminine, se trouvent intercalés entre les pages 16 et 17.



importance. Ainsi, ne cessa-t-il de réfléchir au possible, *de penser le possible*, moins comme cette modalité que l'on opposerait, par exemple, au réel, que « comme à un détersif qui décape les habitudes et comme à un révulsif qui évacue les acquis » (Lyotard, 1977, p. 27). C'est ce que dit clairement sa note en forme de poème, intitulée *Possible*.

« La figuration d'un possible.  
 (pas comme contraire d'impossible  
 Ni comme relatif à probable  
 Ni comme subordonnée à vraisemblable)  
 Le possible est seulement  
 Un « mordant » physique [genre vitriol]  
 Brûlant toute esthétique ou callistique » (1994, p. 104).

Or pour être résistant et effectif, c'est un possible envisagé « sans le moindre grain d'éthique, *d'esthétique* et de métaphysique » (Duchamp, 1999, p. 51), un possible appelé déjà parfois par le titre même de l'œuvre, comme en suspension (*Tu m'* (1918), l'exemple par excellence). Pour ce faire, intervient un concept d'un humour et d'une fécondité infinis, celui d'*inframince*. Ainsi, il est dit que « le possible est un inframince ». Le possible implique de façon nécessaire le devenir ; voilà pourquoi « le passage de l'un à l'autre a lieu dans l'inframince » (1999, p. 21). Tantôt en un seul mot, tantôt aidé d'un tiret reliant ses deux particules, l'inframince est un concept sérieux et efficace dans son application, hilarant dans son explication. Par exemple, ce qui éclaire d'une lumière nouvelle tout le travail engagé dans la constitution de ready-mades, bouleversant déjà la notion d'auteur : « Tous les « identiques » aussi identiques qu'ils soient (et plus ils sont identiques) se rapprochent de cette différence séparative inframince » (1999, p. 33). En fait, inframince est la plus petite dimension du possible comme articulation politique, ce que les œuvres duchampiennes rendent particulièrement sensibles, avec toutes ces variantes, ces miniatures et ces reproductions plusieurs fois autorisées. Inframince est la nécessité minimale au changement, à la différence dans le sensible, au nouveau ou au devenir-autre impliqué à chaque *micro-révolution*. La grande force

politique d'une œuvre n'a pas nécessairement lieu dans les transformations radicales, les *tabula rasa* ; elle a lieu dans l'inframince ou elle passe par relation plastique inframince. Mais la plus belle définition de cette qualité d'inframince demeure peut-être celle-ci : « Quand la fumée de tabac sent aussi de la bouche qui l'exhale, les deux s'épousent par inframince. » Ou encore celle-ci : « Peinture sur verre vue du côté non peint donne un inframince » (1999, p. 24). C'est la définition même du devenir, telle qu'on la retrouve autrement chez Deleuze, entre la guêpe et l'orchidée, ou encore entre deux états d'Alice chez Lewis Carroll<sup>19</sup>.

Pour sa part, Didi-Huberman reviendra sur cet inframince pour son propre compte, dans sa démonstration de l'empreinte comme surgissement d'un visible de nature particulière, avec la question du contact dans l'œuvre d'art (Didi-Huberman, 2008, p. 184-185 et p. 191). Le principe d'inframince est cette « opération de l'écart qui est en jeu dans la reproduction, mais qui se distingue de la répétition ». Duchamp parle d'inframince lorsqu'il aborde la question de la ressemblance entre deux œuvres ou deux copies, mais selon leurs différences qui se distinguent tant dans l'espace (deux copies matériellement distinctes) que dans le temps (le laps nécessaire entre la création d'un original et sa copie). En tout cas, produire ou révéler de l'inframince « en tant que possibilité physique subliminale, presque inidentifiable » demeure tout un programme, ironique au possible, et néanmoins nécessaire. C'est cette variation infinitésimale, affirmatrice d'un temps du devenir qui fait *toute la différence* entre l'assimilé et le bifurquant, entre le Possible épuisé et le possible inventé, entre figure engagée militante et figure intempestive résistante.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> cf. *Dialogue* (avec Claire Parnet), Flammarion, 1996, p. 8-9 ; et *Logique du sens*, Minuit, 1969, p. 9-12.

<sup>20</sup> cf. voir Zourabichvili, 1998, p. 335-357 ; et sur la distinction de son ironie d'affirmation par rapport à une ironie négative, distinction ayant lieu sans doute dans l'inframince : Duchamp, 1994, p. 46 et 1999, p. 42.

En explorateur du possible et en transformateur du champ (disons, affectif et perceptif, déjà) Duchamp ouvre aussi du coup la porte à autre chose de fondamentalement nouveau en art : *un multiple feuilleté de hors-champ*. En cela, il fut un artisan parmi les plus politiques. Cette façon comique et partiellement inconsistante de réfléchir au possible *afin de le figurer* fera en sorte que Jean-François Lyotard donnera l'attitude de Duchamp en modèle de pensée politique, effort qu'il nous est maintenant permis de soutenir. Son livre, *Les TRANSformateurs DU champ*, est une contribution esthétique à une politique topologique en droite lignée avec ce que nous avons vu déjà chez les Grecs de Bailly. L'espace, c'est-à-dire notamment la répartition de signes entre un champ et différents hors-champ, est à n'en plus douter une affaire politique. Et Jean-François Lyotard, dans la première partie de son livre, nous en fait l'éclatante démonstration. « Le principe démocratique et sa mise en œuvre constitutionnelle sont inséparables ou indissociables d'une représentation de l'espace ». Si le mode de pensée charrié par cet esprit démocratique véhicule une idée d'égalité « où tout citoyen est indiscernable d'un autre », il va de soi que la conception d'un espace qui lui revient sera alors supposé « homogène et isomorphe en tous ses points, et que toutes les grandeurs qui s'y trouvent [soient] jugées commensurables » (1977, p. 30-31). Or, c'est justement cette question que nous pose en premier lieu le film de Syberberg et que n'a cessé de rejouer souterrainement tout le travail et l'emploi du temps duchampiens. Tous deux n'ont eu de cesse « d'invalider cette géométrie » et cette topologie injustes parce que fondamentalement artificielles et trompeuses. Pour sa part, Duchamp le fit par un accès au non-sens comme à un hors-champ du sens. Il entremêla consistance et inconsistance de telle sorte qu'elles deviennent indiscernables, ce qui poussa et pousse encore tant de gens à crier à l'imposture. On ne peut toutefois « se tenir dans l'inconsistance comme on tient dans le sérieux : avec consistance ! » (1977, p. 29). Comment répondre, comme résister devant tant d'inconsistance et de non-sens que l'on nous vend comme la Consistance et le Sens mêmes (de l'Art, de la Vie et de la Vie d'Artistes – avec tous les bons sentiments et les belles valeurs qui lui sont connexes) ? Comment faire

autrement qu'en les prenant à revers, comme par exemple en apposant sa signature sur un objet manufacturé, en accordant autant d'importance à son ombre photographiée qu'à l'objet lui-même, puis en l'exposant finalement à la face du monde, un monde malade d'être devenu si sérieux et borné dans ses propres inconséquences. Peu d'artisans auront ainsi affirmé, avec autant d'aplomb et de constance, le rire dionysiaque et salvateur de Nietzsche que ce Marchand du sel déguisé en Rose Sélavy. Travailler ainsi à partir du hors-champ, à partir de non-sens et de transformations qui étaient impensables jusque-là, cela prend du temps, un temps fou, et de la force, une force à la fois droite et souple, précise et démesurée. Toutes choses qui n'ont pas quitté Duchamp le *transformer*, comme aime à le nommer Lyotard, et qui nous offre un « puissant contre-motif au n'importe-quoi », terme à partir duquel on qualifia trop souvent son travail (Didi-Huberman, 2008, p. 175-179 et p. 184). En multipliant ainsi ses dispositifs et ses machines, « à la fois spéculaires et miroiriques »<sup>21</sup>, il dut pour mieux résister se transformer lui-même sans cesse, dans la discrète retraite que lui permit son exil américain, presque un anonymat. Juste la bonne distance pour affûter son arme de prédilection : l'ironisme « d'affirmation ». Ni transgressif ni réactif, Duchamp bricole paisiblement ses « lois », qu'il observe et qu'il éprouve (Lyotard, 1977, p. 102).

Peut-être sommes-nous trop sage : le geste, l'attitude, le mot duchampiens résistent bien mieux que cela, hilarants. Il faudrait, dans la façon même d'en rendre compte, accéder à cette inconsistance bricolée et joyeusement ironique (c'est-à-dire dépendant davantage que du rire comme simple effet), cette inconsistance appelée par Lyotard – dans une contre-ruse pour laquelle il a lui-même optée avec ce livre étrange et rapiécé – autre façon de résister au temps et aux écluses du sens. Il s'agit bien, paradoxalement, d'inconsistance salvatrice, alors que pour toute résistance digne de ce nom, par

---

<sup>21</sup> Ce qui nous renvoie inévitablement à l'écran cinématographique, en tout cas comme le qualifiera Youssef Ishaghpour, à la fois comme surface de projection et espace de représentation, à la fois écran et miroir au service du cinéma classique, miroir qui sera brisé par les cinémas modernes, et d'abord par Welles, puis les « nouveaux cinémas » ; cf. *Historicité du cinéma*, 2004, p. 45.

moments si sérieuse et revendicatrice, c'est généralement tout le contraire : de la consistance, je vous prie, de la consistance, enfin ! Or, nous dit Lyotard, il y a une dureté de l'inconsistance qui intervient chez Duchamp « pour résister aux goûts, et aux raisons, bons ou mauvais, aux continuités » (1977, p. 21). Et s'il faut être sérieux à tout pris, autant l'être comme cet impossible ouvrage d'échecs qu'il a coécrit avec Vitaly Halbertadt, intitulé *L'opposition et les cases conjuguées sont réconciliées* : il évoque des fins de partie possibles, mais si rares qu'elles en deviennent utopiques. Un autre objet dont « l'utilité » se voit remise en question par le plus édifiant, mais aussi le plus comique, des efforts de pensée (Cabanne, 1967, p. 146). Ainsi, l'acte de résistance instigué par Marcel Duchamp aura moins été celui d'exposer au public un urinoir signé, et de le faire passer ironiquement pour une fontaine, ou même le fait que son original ait disparu, que par « l'ensemble des discours, objets et images que continue de susciter cette initiative » (Thenot, 2006, p. 106). Son acte de résistance passe de manière nécessaire par le soin maniaque avec lequel il tissa *anachronismes* et *incongruités* faites objets, en droite ligne avec ce qu'on a déjà vu chez Eisenstein et chez Syberberg. Ils ont eu tous trois cette capacité de travailler le temps lui-même, d'articuler les différentiels du temps comme s'il s'agissait de la matière première de leur art, et de ce qui donnait valeur à leur vie. Ils ont eu cette capacité, chacun à leur mesure, de transformer les échecs et les ratés en force d'affirmation : incongruités et difficultés esthétiques devenues possibilités éthiques et politiques.

Comme le rappelle simplement le préfacier de Duchamp, l'œuvre d'art n'a pas tant de valeurs du fait que son créateur soit particulièrement talentueux, « que par les résonances et les harmoniques le plus souvent imprévues qu'elle déclenche chez le lecteur ou le regardeur » (préface à *Duchamp du signe*, 1994, p. 23). C'est en cela surtout qu'il amorça l'une des plus importantes mutations esthétiques *et politiques*, une révolution dont nous ne sommes pas affranchis, allant chambouler tout le siècle à venir, et incitant Gérard Wajcman à y prendre appui pour nommer, s'il ne devait qu'en avoir un, *L'Objet du siècle* dernier.

C'est en 1998 que Wajcman pose la question de ce qui sut incarner au mieux le siècle qui s'achève. Après avoir envisagé une panoplie d'inventions pratiques et d'objets manufacturés qui ont tous, à un degré ou l'autre, révolutionné nos habitudes, son jeu d'investigation l'amène vers des «objets» d'une autre nature : serait-ce alors l'absence ou l'oubli qui, le mieux, nous permettrait de résumer ces cents années à peine passées ? Ou bien s'agirait-il plutôt des ruines de la guerre, d'un objet d'art en particulier ou encore des camps de concentration comme invention-limite ? En tout cas, il semble que « le *paragone* moderne » serait à tout le moins « une affaire de mémoire d'après la destruction », sorte de tresse entre Objet-Art-Shoah. Il ouvre sa réflexion à partir de deux « œuvres historiques » déjà elles-mêmes presque centenaires : la *Roue* de Duchamp et le *Carré* de Malévitch. Il les envisage non pas comme si elles avaient annoncé d'une certaine façon la Shoah, mais bien parce qu'il croit qu'elles ont à voir avec la Shoah. Il les envisage comme des « machines à interpréter », c'est-à-dire « peut-être la meilleure occasion d'observer l'Objet du siècle », mais aussi comme ce qui montre et cache tout à la fois. Autrement dit, ce qui relève à la fois d'un champ (perceptif, esthétique, mnémonique), tout autant que d'un hors-champ (1998, p. 24-26 et p. 71). Il les envisage comme de purs témoins de l'Absence, de ces trous qu'aura su créer ou même fabriquer le siècle dernier. À reprendre la formule de Klee à l'effet que l'art ne reproduit pas le visible, mais qu'*il rend visible*, on dira alors que l'art nous invite effectivement « à ouvrir l'œil » (1998, p. 210). « *On est prié de regarder l'Absence*, ce serait la phrase gravée au-dessus de la porte d'entrée du musée du XX<sup>e</sup> siècle » (1998, p. 220). L'œuvre de Duchamp aura, en partie, permis à Wajcman d'aborder pour mieux le comprendre ce hors-champ à la fois esthétique et politique que rend sensible l'art, principalement en ce qui concerne ce siècle dernier, mais c'est à l'aide d'une œuvre de cinéma qu'il pourra boucler son investigation et préciser son Objet : le film *Shoah* de Claude Lanzmann.

Le film de Lanzmann partage plusieurs particularités avec le *Hitler* de Syberberg, non pas tout à fait comme une œuvre jumelle, mais peut-être en tout cas comme ce pendant qui œuvre *de l'autre côté*, c'est-à-dire du côté germanique, fictionnel et « intérieur ». Tous deux s'attachent à montrer « l'absence comme objet », tantôt comme un pur produit industriel d'extermination de masse (évoqué également chez Syberberg, 1978, p. 115), tantôt comme tabou d'un deuil invisible et refoulé. Ce point de rencontre particulièrement important entre deux monuments filmiques réside moins dans leur durée comme telle, que dans l'effort et l'endurance que cette durée – monstrueuse pour un tel « produit » destiné au public – exige du principal intéressé, le spectateur. C'est que, nous dit Wajcman, s'installer ainsi durant près de 9 heures devant un écran de cinéma (ceci pour *Shoah*, et 7 heures pour *Hitler*), « ce n'est plus être spectateur, c'est *se faire*, c'est-à-dire consentir, subjectiver ce passage où le spectateur se transforme en regardeur délibéré, à cette place du témoin que le film assigne à chacun » (1998, p. 242). C'est la durée comme telle *qui nous fait* ou qui, à tout le moins, nous permet de nous faire, notamment parce qu'elle nous renvoie à notre propre durée : celle de notre présence physique en salle obscure et celle de notre condition humaine, de notre propre finitude (et tous les rapports possibles avec notre mémoire). C'est très précisément à ce niveau que Syberberg nous implique dans ce jeu malaisé entre « nous » et différents hors-champs, tantôt enrôlés et tantôt laissés en plan, tantôt juges et tantôt pris à témoin. Nous occupons et *nous sommes* le hors-champ d'*Hitler, un film d'Allemagne*. Et c'est également en cela que Duchamp se devait d'intervenir à ce moment-ci : pour des raisons toutes différentes de *Shoah* ou encore de *Hitler*, ses transformations du champ avaient également lieu à même différents processus de subjectivation, une série forgée et introduite dès *Le Grand Verre*, sa Mariée et ses célibataires, faisant de nous spectateurs, des regardeurs, puis des témoins, et ceci d'une manière toute aussi « frontale » (Wajcman, 1998, p. 250).

L'art et le cinéma les plus formellement audacieux, les plus révolutionnaires vis-à-vis du cinéma lui-même, ceux à la plus grande capacité de résistance, sont-ils obligés d'assumer une telle frontalité du rapport avec leurs spectateurs, tant regardeurs que témoins ? Autrement dit, le cinéma de résistance, malgré la quasi infinité de ses armes, de ses forces et de ses formes, peut-il ainsi faire acte de résistance sans qu'on n'y voit là un genre, une catégorie, sans que l'on n'ait besoin de l'appeler « film militant », « film expérimental » ou encore « film d'avant-garde » ? C'est la question que pose à ce moment-ci notre étude généalogique, puisque voilà que c'est ni plus ni moins à travers ce « filtre » que furent surtout envisagées dans les études cinématographiques jusqu'ici les puissances de résistance du dispositif « cinéma ».

Avant de revenir à Syberberg pour mieux mesurer le rôle politique du hors champ, et clore ainsi notre travail fait à partir de cette constellation, nous ferons donc ce dernier petit détour. On pressent déjà que ce hors-champ a tout à voir avec le spectateur et un espace de discours qui borde et déborde le film, un espace comme champ du possible suscité, provoqué à partir de ses hors-champs. Qu'en est-il alors de ce « hors-champ » des histoires cinématographiques : avant-gardes et expérimentalité ? Les formes plastiques du cinéma ont-elles à en passer par là et se revendiquer telles pour mieux résister ?



**Image non disponible**

*Fig. 5. – Exemple de Rotative plaques verre (optique de précision)  
(à partir de 1920). Marcel Duchamp.*

**Image non disponible**

*Fig. 6 – Étant donnés : 1) la chute d'eau, 2) le gaz d'éclairage  
(1946-1966). Marcel Duchamp.*

**Image non disponible**

Fig. 7 – *Tu m'* (1918). Marcel Duchamp.

**Image non disponible**

Fig. 8 – Exemple de *Rotorelief*.

**Image non disponible**

Fig. 9 – *La porte du 11, rue Larrey*. Marcel Duchamp

**Image non disponible**

Fig. 10 – *Le Grand Verre* ou *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*.  
(1915-1923) Marcel Duchamp.

**Image non disponible**

Fig. 11 – *Le Grand Verre*, vu de côté et au-travers. Duchamp.

**Image non disponible**

Fig. 12 – *Boîte Verte* (1934). Marcel Duchamp

**Image non disponible**

Fig. 13. – *Boîte-en-valise* (à partir de 1936). Marcel Duchamp.

### 3.2.4 Résistances expérimentales et d'avant-garde

Il est dit que Marcel Duchamp fait partie des avant-gardes de l'histoire du cinéma, qu'il en est même devenu l'un des « classiques ». Duchamp fait tout de même partie de ce que l'on a appelé « les avant-gardes historiques », c'est-à-dire cette multitude de courants artistiques de dimensions et d'importances diverses, plus ou moins dogmatiques et idéologiques dans leurs approches (le surréalisme étant l'un des plus importants) et parfois rattachés à un parti-pris politique plus général (par exemple, le communisme). Par-delà cette mouvance historique qui concerne surtout les années vingt du vingtième siècle (quoiqu'il y eut également une recrudescence, ainsi qu'une réactualisation d'une certaine attitude avant-gardiste durant les années soixante, début soixante-dix – autour, donc, de l'événement Mai 68 ; cf. Noguez, 1987, p. 46), la catégorie d'« avant-garde » au cinéma est aujourd'hui utilisée, revendiquée même, pour parler et pour penser plus largement un cinéma qui se ferait « autrement » et qui, de ce fait, serait de première résistance.

Cet état des choses est aussi vrai concernant le cinéma expérimental, avec une série de manifestations bien différentes, tel que la performance audiovisuelle ou l'*underground* – appellation tout de même moins « marquée » peut-être que celle de « cinéma militant » qui, elle, est plus fortement rattachée aux années soixante et soixante-dix. Il existe toujours certaines causes sociales et politiques qui emboîtent le pas au cinématographique, qui s'articulent et se véhiculent de nos jours soit par l'entreprise de canaux tout différents (reportages télé, docudrames, documentaires au label « vendeur » – exemple, Michael Moore), soit elles ne sont carrément plus envisagées du tout (nous voulons dire : prises à bras-le-corps ou ratissées en profondeur, bien autrement que ce que nous permet l'appréhension « éclair » du nerf médiatique actuel ; donc avec très peu de conséquences et de résonances sur notre potentielle compréhension critique du monde). Voyons rapidement ce qu'il fut entendu par *ce cinéma-là*, en suivant deux figures françaises qui ont « tant fait pour ce

cinéma » (Bellour) : Dominique Noguez du côté expérimental, et Nicole Brenez pour les cinémas d'avant-garde.

À partir d'époques et de cinémas qui étaient, à leur façon, encore emplis de promesses, dans un contexte de marchandisation outrancière et d'homogénéisation des modes d'expression de ce qu'on appelle toujours « cinéma », Noguez et Brenez ont tous deux tenté de démontrer l'importance que revêt *ce* cinéma de la différence, c'est-à-dire, pour certains, ni plus ni moins que *le* cinéma même. « Il s'agit de ce cinéma « pur » ou « expérimental » ou « d'avant-garde » qui est la face cachée du cinéma et qui est en vérité sa partie la plus *vive* » (Noguez, 1987, p. 8). Est-ce que, du point de vue des résistances plastiques, le cinéma avant-gardiste et/ou expérimental est le mieux placé, le plus efficace ? Ne serait-il pas justement le cinéma de résistance par excellence, jouant complètement à l'extérieur des tables consuméristes et marchandes de l'industrie culturelle, et travestissant au mieux les archétypes et les normes du cinéma narratif conventionnel (c'est-à-dire, à une époque, le méchant cinéma bourgeois et, aujourd'hui réactualisé, le cinéma hégémonique associé plus souvent qu'autrement aux studios hollywoodiens) ? Essayons d'y répondre à l'aide de ce que nous offrent, avec plus de trente ans d'intervalle, ces deux points de vue critiques.

La contribution de Noguez pour mieux appréhender les différences cinématographiques, parallèlement aux efforts de P. Adams Sitney du côté anglo-saxon, se révèle toujours aussi importante aujourd'hui et son impact dans la « théorie » cinématographique n'est plus à démontrer. Entre le cinéma québécois (1970) et le cinéma *underground* tant français qu'américain (1982, 1985), c'est au cinéma expérimental pris dans une plus large perspective auquel Noguez nous aura vraiment introduit. À ce sujet, ses textes se répartissent en deux volumes, comme deux tomes complémentaires : *Le cinéma, autrement* et *Éloge du cinéma expérimental* (1977 et 1979 ; réédités tous deux en 1987, mais c'est la dernière réédition du second ouvrage que nous retiendrons, datant de

1999). Il cherche à envisager l'autre cinéma, antagoniste à celui narratif et commercial qui mobilise à peu de chose près toute l'attention critique et publique. Ces deux cinémas n'ont, en effet, pas le même dessein, ne procèdent pas des mêmes agencements formels, ne se distribuent pas selon les mêmes canaux, ni ne possèdent non plus, semble-t-il, les mêmes paramètres, tant économiques que techniques. Il y a bien certains films qui parviennent à jouer sur les deux tableaux, qui oscillent entre les deux modes, mais force est de constater que dans les années soixante-dix (est-ce si différent aujourd'hui ?), il n'y en a vraiment que pour l'un des deux, c'est-à-dire le cinéma dans lequel les gens se « reconnaissent ». « Mettre fin à cet abus » était la visée de ces deux ouvrages, l'entreprise manifeste et le plaidoyer de Noguez.

Il y a eu depuis une incontestable démocratisation des moyens de « faire du cinéma » : dans les façons de faire et dans un savoir qui lui est rattaché, tant sur le plan technique qu'esthétique (le cinéma n'est-il pas devenu, depuis un temps déjà, la nouvelle manne de nos institutions d'enseignement ?). Les façons autres de « faire du cinéma » sont de moins en moins cloisonnées, il est vrai, et de moins en moins « spécialisés ». Les projets d'expérimentation réussissent de mieux en mieux à sortir des cercles fermés dans lesquels ils étaient, souvent malgré eux, astreints et confinés. Un effet pervers de cela résiderait alors dans le fait que cet autre cinéma se révèle être de moins en moins *autre*, justement, parce que de plus en plus récupéré par différentes branches de l'arbre médiatique (et de plus en plus rapidement, qui plus est), notamment avec la publicité de tout acabit et certains tics vidéo-clips. Il n'y a sûrement pas lieu de s'en affliger : ces influences demeurent en grande partie positives, du fait qu'elles ouvrent notre champ perceptif et affectif, et que cela demeure toujours souhaitable. Il resterait néanmoins à analyser et à comprendre comment ces importations, ces influences ou ces récupérations d'idées et de manières de faire expérimentales se voient du même coup travesties dans leurs modalités mêmes, perdant en qualité de résistance, pour mieux servir des visées qui leur sont, bien souvent, totalement extérieures.

Dans un contexte qui est le sien, Noguez aborde donc un cinéma qualifié d'« expérimental » ; il se voit contraint de reprendre, faute de mieux, un qualificatif déjà existant, d'abord, parce qu'il faut bien savoir de quoi l'on parle. Mais en fait, parce qu'il qualifie ainsi « ce qui n'a pas besoin de l'être » – puisque le cinéma est expérimental par définition – Noguez y ajoutera une rature, question de contrer cette tendance qu'auraient certains de vouloir trop rapidement écarter un cinéma déjà catégorisé comme marginal ou inoffensif vis-à-vis du « vrai cinéma ». Il montre très bien, d'ailleurs, comment ce terme s'est vu transformé au fil du temps, passant d'une activité empirique essentiellement scientifique (Orson Welles dira qu'il expérimente certaines choses au cinéma, simplement pour voir ce que cela donne comme résultat) à un art de la marge ou d'une certaine « avant-garde ». Les deux termes sont d'ailleurs bien souvent employés comme des équivalences et utilisés tout deux comme synonymes de nouveauté ou de « cinéma d'éclaireurs », c'est-à-dire un cinéma fabriqués par ceux qui entrevoient les premiers *ce qui deviendra possible* : les transformateurs du champ et les inventeurs de Possible.

Noguez établit que le potentiel expérimental du cinéma est généralement perçu à partir de deux critères distincts, mais tous deux nécessaires, soit : les conditions de production comme telles et les difficultés qu'elles suscitent bien souvent en cours de travail, ainsi que les préoccupations formelles de l'expérimentateur-cinématographe (expérimentations qui le mènent très souvent au-delà du seul cinéma : science de Painlevé, ingénierie de Snow, chimie de Brakhage, etc.). Noguez relève, lui aussi, ces critères dans l'un ou l'autre de ces films aux propositions et aux propriétés inédites, mais non sans nuances. Le cinéma expérimental (raturé) est par moments rien moins qu'ascétique, subversif à plus d'un égard et d'une rudesse envers ses regardeurs, mais il peut également s'avérer ludique et jouissif, partiellement figuratif ou narratif, faire davantage « que se moquer du sens ». Le cinéma d'expérimentation dépasse dans les faits toute catégorisation, malgré les quelques repères et similitudes stylistiques que l'on peut y recenser. Or, il s'y réfère comme à une catégorie



cinématographique déjà frappée d'exclusion, déjà marginalisée, principalement par les conditions de travail « particulières » des cinéastes, mais aussi pour des raisons essentiellement économiques ([1999], p. 26-27). Le cinéma expérimental serait reconnaissable du fait qu'il table davantage sur la forme ou sur le « dire » que sur son contenu ou son message : le sens (par exemple, et souvent, le propos politique) n'a qu'une place secondaire dans la création, il n'est plus ce qui détermine « la présence et la place de chaque image » ([1999], p. 41). Cette théorisation du cinéma par ses marges, formant malgré tout, et malgré ses efforts, une catégorie en soi (qui se subdivisera éventuellement en tant de sous-catégories<sup>22</sup>), s'appuie encore sur cette vieille dichotomie de la forme et du fond. Un écart persiste entre l'œuvre et ses potentiels.

Nous suivons par contre très bien Noguez lorsqu'il aborde le cinéma avec un pas de recul, dans son invitation à le considérer non pas d'une « attitude de *récréation* », mais « de *recréation* », obligeant le spectateur à faire le tour du film (Cocteau) plutôt que de se laisser « investir et *circonvenir* par lui ». Pouvoir le « créer peu à peu comme un sculpteur crée une forme en la pétrissant » (Noguez, 1987, p. 23). Sans même s'afficher comme étant expérimental, avec ou sans X, le cinéma peut effectivement éveiller, incommoder, provoquer doutes ou malaises, surprise ou fureur ; en cela, le cinéma peut *dérouter*. Voilà pourquoi l'art et l'esprit de résistance cinématographique débordent tous genres et toutes catégories : le cinéma ne peut se « concevoir sans la recherche inlassable de nouveaux modes narratifs, de nouveaux agencements des signes visuels et sonores, ou même de finalités inédites. Les films de *cinéma* ont cette particularité qu'ils contraignent qui les voit à les recevoir – à les faire » (1987, p. 24). En ce sens, il y a des échos modernistes de la résistance cinématographique, mais sans pourtant qu'il n'y ait équivalence.

---

<sup>22</sup> Il n'y a qu'à parcourir la bible du genre, *Le cinéma visionnaire* de Sitney, qui traverse notamment le cinéma de transe, le cinéma lyrique, mais aussi le graphique, le structurel et l'animation pure (*Absolute animation*, en anglais).

C'est dans le quatrième chapitre du *cinéma, autrement* que Noguez aborde sans détours les rapports possibles entre politique et cinéma, ce qui peut nous intéresser. Nul besoin, donc, de procéder par une approche essentiellement exclusive d'un *autre cinéma*, simplement le questionner comme il se fait : *autrement*. Pour ce faire, il propose une lecture de ce qui peut lier cinéma et politique selon deux versants, l'un étant *la présence du politique au cinéma* et l'autre, *l'efficacité politique du film*. Mais pourquoi sauter ainsi de l'expérimental filmique aux projections politiques ? C'est qu'il n'y a pas de saut comme tel ; nous y venons. Si le premier renvoie à tout film qui a pour sujet ou pour thème un enjeu politique clair, tel qu'il est compris dans le système de représentation policée et politique, le second versant est peut-être plus indirect, en tout cas plus varié. L'efficacité politique d'un film peut se mesurer d'au moins trois façons, selon Noguez. D'abord, il peut s'agir d'un cinéma qu'il qualifie de catalyseur, un cinéma à partir duquel un débat et des énergies diverses sont engagés. Ensuite, il peut s'agir d'un cinéma de perversion formelle, et c'est là que le cinéma expérimental (éventuellement raturé) intervient réellement de ce point de vue ; c'est là que s'affirme sa raison d'être, avant que de mesurer « son efficacité ». Et enfin, de manière un peu moins précise, il y a ce cinéma « qui fait réaliser » : pas seulement un cinéma de bonne conscience ou de prise de conscience, mais, plus profondément, un cinéma qui permettrait par exemple à un peuple d'obtenir une image d'elle-même – un cinéma qui fait voir, en même temps qu'il donne la parole. Et Noguez de préciser que de telles tâches ou de telles efficacités ne sont ni le privilège du mythique cinéma-vérité (et ses ambiguïtés), ni la portée d'un film « inconséquent » comme le classique *Z*, de Costa-Gavras, en pleine contradiction entre un esprit révolutionnaire que l'on veut susciter et des façons de faire tout ce qu'il y a de plus conventionnelles, voire convenues, c'est-à-dire elles-mêmes spectacularisées, alors que le film dénonçait le phénomène (un cinéaste tel que Michael Moore aura fait de cette contradiction flagrante son style même et ses choux gras).

Par exemple, pour Noguez, un film ne peut résister seul, il doit être nécessairement accompagné du travail d'analyse, « sinon on ajoute au spectacle sans se donner les moyens d'y intervenir un jour ». Il ne suffit pas de simplement montrer par l'entremise du cinéma, « il faut démontrer ». Or, ce que nous avons vu jusqu'ici avec Eisenstein, Syberberg, et même Duchamp, ne pousse pas du tout dans cette direction. À lire, à regarder et à comprendre ces artistes, on voit bien qu'il ne s'agit ni de démontrer ni d'accompagner l'œuvre visuelle ou audiovisuelle. C'est cette couche spéculative supplémentaire qui s'avère de trop, c'est là que nous ne pouvons suivre Noguez. La pédagogie d'Eisenstein et l'humour duchampien sont des postures politiques résistantes *en acte* et non des démonstrations. Ça résiste déjà autrement, de par les choix, les points de vue et les valeurs éthiques des œuvres elles-mêmes, du travail de ces œuvres en elles-mêmes. Et les relais peuvent se faire de bien d'autres manières que par l'analyse comme simple « accompagnement ». Il y a un volontarisme qui gêne dans cette position, un appel à l'action « reterritorisant » qui manque de souplesse, pour reprendre le concept de Deleuze et de Guattari.

« On dirait, une fois que le temps est passé sur elles, que les avant-gardes ont eu pour stratégie, non pas la volonté de pérenniser des actes révolutionnaires qui les motivaient, mais d'en faire les traits historiques capables de leur garantir un chapitre dans les futurs manuels de littérature. Rien de plus rentable pour l'exploitation immédiate que le travail sur les caractères extérieurs alors que le travail interne passe inaperçu parce qu'il doit sa nouveauté à une continuité qu'il faut connaître dans son ensemble » (Préface de Bernard Noël à *Qui je fus* d'Henri Michaux, p. 9).

Plusieurs mouvements avant-gardistes ont perdu de leur vélocité et de leur élan avec le temps. D'*underground*, ils sont devenus un peu plus « *on the ground* » (Noguez). Plusieurs gestes créateurs ont vu périr ce qui, de leurs forces, les faisait justement résister, devenus objets de musée, repères historiques pour les manuels pédagogiques. En y regardant de plus près, on se rend vite compte à quel point il y a encore, chez certains, de ces forces noyautées qui étaient affirmées dès le départ, mais qui se sont enfouies ou tues

pour diverses raisons qu'on a du mal à s'expliquer. Ce qui reste vivant, et qui palpète si fort, sépare en fait les vrais transformateurs du champ des faux-semblants : ceux qui travaillent, inaperçus, de manière « interne », devant d'autres qui polissent les « caractères extérieurs ». Mais plus précisément, qu'est-ce qui distingue le vrai travail d'avant-garde du faux ? Est-ce que cela ne passerait pas notamment par les relais de la théorie ?

Rien n'est plus flou aujourd'hui, ou plus polysémique (comme les termes de « moderne » ou d'« expérimental », d'ailleurs), que de parler d'avant-garde, y compris au cinéma. Encore une fois, s'il fut question d'une cinématographie avant-gardiste très tôt au siècle dernier (d'influences surréaliste, futuriste, dadaïste et autres), à peu près en même temps que le cinéma lui-même naissait, c'est à partir des années soixante qu'un vent (*Vent d'est*?<sup>23</sup>) tout aussi pluriel souffla. La notion d'avant-gardisme a également repris du galon depuis peu, réactivée notamment par les travaux récents de François Albera (2005), qui s'attache surtout aux avant-gardes dites historiques, avec lesquelles il retrouve certaines de ses préoccupations premières (notamment les branches du mouvement russe des années vingt). Il les envisage avec toutes sortes de correspondances entre le cinéma et les autres avant-gardes artistiques, jusqu'à l'essor du documentaire qui, d'une certaine façon, prendra le relais (2005, p. 101 sq.). S'il s'attarde à un genre précis du cinéma, l'Avant-garde avec un A majuscule, rattaché historiquement à certains contextes politiques en particulier et certains mouvements d'émancipation artistique, l'ouvrage d'Albera a le mérite d'affronter les ambiguïtés qui, nécessairement, accompagnent la question d'avant-gardisme au cinéma, ce qui était éludé chez Noguez au profit de l'appellation « expérimental ». Albera souligne, avec raison, l'usage plutôt flou que fait néanmoins Noguez du qualificatif d'avant-garde (relativement à un cinéma d'avant-garde des années 70), alors qu'il avait d'entrée de jeu opté pour un « expérimental » par souci de clarté.

---

<sup>23</sup> Titre de l'un des manifestes cinématographiques du Groupe Dziga-Vertov, animé par le trio Godard, Miéville et Jean-Pierre Gorin, et qui a été réalisé en 1969.

Mais ce sera surtout le travail mené sur plusieurs fronts depuis quelques années par Nicole Brenez, à titre de programmatrice et de professeure, mais également par l'entremise de plusieurs ouvrages et préfaces, qui permettra au cinéma d'avant-garde de se raffermir et de se réaffirmer. Signe des temps ? S'il existe bien une telle posture avant-gardiste et nécessairement multiple du cinéma, l'analyse qu'en fait Brenez s'accompagne toutefois d'une mise en garde : il faut refuser « d'inféoder » à quoi que ce soit ce travail d'avant-garde, qu'il s'agisse d'une « doctrine politique », d'une « plateforme esthétique », d'un espace et d'un temps en particulier ou encore d'une « provenance économique », quelle qu'elle soit.

« L'avant-garde ne relève pas de l'intentionnalité ni de déterminations extérieures (sociales, économiques, idéologiques – celles qui instrumentalisent l'avant-garde voire la fabriquent de toutes pièces à la manière d'une image de marque), mais s'élabore à proportion de sa puissance critique avérée. C'est pourquoi l'œuvre d'avant-garde peut appartenir aussi bien au champ des images clandestines qu'à celui des images de grande consommation » (Brenez, 2006 (2), p. 75-76).

Peter Weiss y allait, lui aussi, de ses mises en garde, tout comme Albera d'ailleurs, devant une telle appellation (Weiss, 1989). Tous veulent absolument ouvrir la notion d'avant-garde, tous veulent l'envisager tantôt comme « le véritable mouvement » historique, celui des années vingt, et tantôt à partir d'expérimentations provenant de différents époques, de différents pays et cadres de production. Mais rien n'y fait : malgré ces efforts et ces précautions, on revient à parler « de ce type de film », *de ce cinéma-là*, en marge, Autre (Albera, p. 154). D'une main, on désire ouvrir le cinéma, en allant jusqu'à affirmer qu'il n'est de véritable cinéma qu'avant-gardiste, et de l'autre, rapidement, on le décrit sans cesse en utilisant un démonstratif à caractère exclusif : ce, cela, celui-là (toujours sous-entendu : par rapport à celui, majeur, que « tout le monde » consomme).

Un drôle de mouvement de mains que l'on retrouve également dans le parcours tracé par Brenez, avec cette catégorie filmique : les cinémas d'avant-garde. Quels films en font partie ? Et selon quels critères ? Brenez dresse bien une liste de ces « chantiers cinématographiques » travaillés par les cinémas d'avant-garde : interroger le dispositif, inventer de nouvelles formes narratives, réaliser et diffuser des images qu'on ne peut généralement pas voir, etc. Mais il y a aussi l'articulation et l'accompagnement de luttes politiques, la contestation « du découpage normé des phénomènes », et d'autres « tâches » encore. Ce qui fait dire à Brenez que le cinéma d'avant-garde possède un rôle à la fois affirmatif (interroger, créer, inventer) et réactif (lutter, contester). Est-ce que les œuvres d'Eisenstein, de Syberberg et de Welles, pour expérimentales que sont leurs méthodes de travail, sont des cinémas d'avant-garde ? Tous les trois ont eu droit à ce qualificatif d'« avant-gardiste », ce qui pouvait gêner un cinéaste tel que Welles. Mais est-ce la même chose que de dire d'un cinéma qu'il est d'avant-garde ?

Plusieurs ont souligné, pour parfois les dénoncer, les racines sémantiques de l'expression. S'il s'agit bien d'un terme provenant du vocabulaire militaire, celui-ci ne s'est institutionnalisé « dans le domaine des idées et des débats » qu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, autour de la Révolution française, pour enfin « pénétrer le vocabulaire esthétique vers 1820 » (Brenez, 2006 (1), p. 3-4). Mais en tout cas, quel que ce soit le contexte, « avant-garde » est synonyme d'éclairement, de révolutionnaire et d'invention formelle : « il avalise la capacité d'une œuvre ou d'un mouvement à révolutionner sa propre discipline » (Brenez, 2006 (1), p. 5). Si elle a toujours conservé ses attaches paramilitaires depuis plus d'un siècle – reliée plus souvent qu'autrement à un contexte communiste<sup>24</sup> – cette conception de l'avant-garde, souligne Brenez, n'en est pas moins fondamentalement multiple et fragmentée, elle est affirmation de la différence. Pourquoi ? D'abord, parce qu'à l'invention même du cinéma, celui-ci fut également et rapidement outil de domestication. C'est là

---

<sup>24</sup> N'a-t-on pas dit de la chute du mur de Berlin qu'il s'agissait de la « fin des avant-gardes » ?

que le petit ouvrage de Brenez s'avère le plus intéressant : inspirée en partie des travaux de Paul Virilio, elle permet de très bien voir cette dimension politique du cinéma rattachée, dès les débuts, à son dispositif même. Comme en réponse à cette domestication, mais aussi pour affirmer les possibilités qu'on entrevoyait déjà à partir de ce dispositif (possibilités optiques et dynamiques, possibilités éthiques et politiques), « répondent nombre d'initiatives qui réinscrivent le cinéma dans une autre veine de l'histoire des idées, en liaison avec une conception critique du rôle de l'artiste » (2006 (1), p. 9). Des artistes de tous horizons qui, peu importe leurs visées, qu'ils en aient ou pas, vont user de cette nouvelle machinerie à la fois comme d'un terrain de recherche fondamentale, et comme d'une possibilité d'entrer en dialogue « politiquement » avec la société. Le cinéma détourne ainsi « une technologie née des besoins militaires et industriels pour la réinscrire dans une dynamique d'émancipation, et participe à un vaste mouvement critique » (Brenez, 2006 (1), p. 12-13).

On sent bien que cette posture décrite par Brenez n'est pas tellement loin de ce que nous décelons depuis le début, à travers un certain spectre de résistances cinématographiques, mais qu'il y a, là aussi, quelque chose qui résiste. Il y a une position critique de l'artiste qui semble commune, il y a un esprit dionysiaque pratique également chez Eisenstein et Syberberg, et que l'on retrouvera autrement avec Welles. Mais ces traits de résistance ne sauraient se réduire à un genre ou à une catégorie, qu'il s'agisse de « cinéma d'avant-garde », de « cinéma expérimental », ou qu'il s'agisse de ce que Bellour a nommé l'EXAG, question d'être encore plus inclusif (on l'aura compris, EXAG pour EXpérimental/Avant-Garde)<sup>25</sup>. Il y a toujours un grand risque à nommer pour mieux segmenter ce qui relève d'une certaine attitude vis-à-vis du travail et de l'exploration d'un médium artistique. Il y a toujours ce risque d'une « appellation d'origine contrôlée » des résistances du cinéma. Avec ces

---

<sup>25</sup> BELLOUR, Raymond. *Le corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalités*. Coll. « Trafic », Paris : P.O.L, 2009, 637 pages. Cela concerne essentiellement le dixième chapitre intitulé « Intermède expérimental », p. 323-354.

lectures du cinéma par la marge, il s'agit tantôt d'un « voir autrement » qu'induit *ce cinéma-là*, mais selon les mêmes conditions du « voir », de la visibilité (et ceci, bien souvent accompagné d'un message moralisateur de circonstance) ; et tantôt d'un ciné-politique comme agression (des sens, du sens) et comme transgression (des modes de faire institués). Or, depuis le début de cette thèse, ce sont quelques traces de résistance d'une troisième voie qui nous importent davantage, une voie que nous trouvons plus effective, sans qu'elle n'ait toutefois besoin de nier les deux autres.

On comprend mieux pourquoi certains cinéastes demeurent prudents et se tiennent éloignés de tels courants, d'une école ou d'un genre en particulier, que celui-ci soit plus ou moins marginal. On le voit bien avec Duchamp : n'intéresse vraiment les artisans que l'exploration des matières et des modes de vie que celle-ci implique ; ne les intéressent que les différentes résistances qui animent ces matières et ces modes. Et ce qui met sous tension leur être et leur œuvre, c'est le hors-champ comme virtualités possibles, comme champ de potentiels.

### 3.3.1 CyberSyberberg

Avec *Hitler, un film d'Allemagne*, Syberberg participe de cette mutation du hors-champ qui caractérise le cinéma moderne, et qui va jusqu'à mettre en crise le hors-cadre lui-même (Deleuze, 1985, p. 235, p. 361-362 ; Ishaghpour, 1982, p. 128-131). Il questionne le champ mimétique de l'image au cinéma, tout comme il bouleverse notre rapport de spectateur devant cette image, devant l'histoire dans laquelle celle-ci s'inscrit et qu'elle charrie. Avec *Hitler*, le champ audiovisuel est constamment surchargé, presque fermé. S'il exploite les vertus d'un espace ouvert à tous les possibles, comme s'il s'agissait d'une scène de théâtre ou du studio de Jules Marey, Syberberg ne cesse d'accumuler les éléments visuels et sonores – anecdotiques ou décisifs – à l'intérieur de ce



champ, tantôt à titre d'éléments de preuve, tantôt on dirait simplement *pour nous en mettre plein la vue et l'ouïe*. Du coup, il ne laisse qu'un très mince espace hors-champ, un *inframince* qui réduira au maximum la distance entre ce qui est capté dans le champ et ce qui se trouve au dehors ; un espace tout juste ce qu'il faut pour nous y maintenir, nous spectateurs, mais dans un improbable double rôle (sinon triple, sinon exponentiel). C'est ce que nous révélait le seul changement de point de vue de la caméra en plus de sept heures de film : nous sommes conviés à la fois comme témoins et comme juges, comme observateurs et comme partis, comme proches et comme lointains, comme « eux » et comme « nous ».

*Hitler* questionne ainsi notre capacité à soutenir un point de vue, à l'assumer, comme spectateur d'un film qui se veut procès, et comme acteur d'une histoire passée qui concerne toujours notre présent. Où tracerons-nous cette ligne de démarcation entre participation politique et voyeurisme, entre vision et aveuglement, entre investissement et trahison de notre regard ? À partir d'où et de quel moment sommes-nous dans le champ ou hors-champ ? Quels impacts cela a-t-il d'un point de vue éthique et politique ?

L'entreprise syberbergienne ne va pas sans un certain moralisme, et ce qu'il attend de nous n'est jamais clairement défini. Si l'on s'en tient à son œuvre filmique, ce moralisme et l'ambiguïté de cette relation qu'il tente d'engager avec nous passent pour ainsi dire en second plan, du fait que l'œuvre nous (im)pose autrement ce qui est important. Mais à partir des années quatre-vingt dix, les expériences artistiques de Syberberg changent de médiums, et surtout de registres. Il tente plusieurs explorations vidéographiques plus sobres, dépouillées, inspirées en cela des projets télévisuels de Samuel Beckett durant les décennies précédentes. Souvent de longs monologues (tirés de Joyce, de Nietzsche, de Kleist et de Beckett), joués dans un espace presque nu, par la même comédienne, Edith Clever, et filmés frontalement, avec plusieurs fondus enchaînés qui font se superposer un même point de vue, mais à des échelles qui

varient sporadiquement. Puis, dès les années 2000 – outre des installations qui mettent en œuvres de la vidéo, des performances de lecture et des relations à l'espace (souvent clos) et au temps (souvent passé) – Syberberg se tourne vers les possibilités du cyberspace. C'est à ce moment que la morale et l'identité, en l'occurrence prussienne, prennent le pas sur l'œuvre, sur ce qu'il avait réussi à nous dégager comme espaces de liberté.

Avec son site internet ([www.syberberg.de](http://www.syberberg.de)), Syberberg exploite bien ce nouvel espace virtuel qui peut le relier autrement à nous. C'est un outil de promotion et de diffusion, par lequel on peut notamment se procurer l'intégral de ses films en format dvd. C'est également un journal intime, avec webcams en temps continu, et dans lequel il met en images ce quotidien d'un homme vieillissant qui ne se lasse pas des choses simples que lui offre cette terre : au jour le jour, des photographies de ses chats, de ses fleurs, de ses arbres et ses champs, des gens qui viennent le visiter, images montées et accompagnées de quelques mots non moins imagés, vagues survivances des planches de *Mnémosyne*, d'Aby Warburg, mais curieusement *au présent*. Cette proposition cybernétique, c'était surtout, du moins à ses débuts il y a dix ans, un site pour amasser des fonds et mettre en valeur une terre et des propriétés situées à Nossendorf, en Poméranie, qui avaient appartenu jadis à son père, avant la guerre. L'entreprise est noble : reprendre possession de ces terres d'autrefois, pour transformer l'un de ses bâtiments en centre d'exposition permanente. Or, c'est le ton que prend Syberberg qui surprend : tout un discours identitaire pour racheter et restaurer la mémoire du Père et de la Terre de jadis, comme une tentative de retour en arrière, au temps d'avant la Shoah, un temps que l'on voudrait fixer en permanence dans un petit musée, peut-être ouvert au monde mais néanmoins personnel. « Comme à l'époque, un centre pour savoir pourquoi vivre. [...] Pour essayer d'entreprendre encore quelque chose, à partir de cet absolu néant et selon la vieille tradition prussienne » (Syberberg, 2003, p. 131-146). Par où ont fui les résistances syberbergiennes ? Un pan dans ce cyber-projet virtuel, mais le reste ?

Nous ne voulons pas développer davantage cette question. Rochelle Fack le fait très bien ailleurs, dans un article au titre évocateur : *si ta mémoire se venge* (Fack, 2003). Youssef Ishaghpour (qui nous guidera dans la troisième constellation) parlait déjà, avec *Hitler*, comme d'un « retour du refoulé » chez Syberberg, venant teinter son entreprise vis-à-vis du Dictateur : une ignorance de l'Autre et une nostalgie du passé (avec la gravure de Dürer, *Melencolia* (1514), comme toile de fond allégorique) qui sont, selon lui, « sans appel d'avenir ». Il y avait déjà, avec ce film, une tentative de rachat d'une quelconque « profondeur » allemande, tentative qu'il jugeait complaisante et amère (Ishaghpour, 1982, p. 125-133). Or, nous avons vu qu'il n'y a effectivement pas beaucoup de cet espace nécessaire au spectateur. Mais si mince et si « teinté » de réactivité soit-il, cet espace de résistance est important et nécessaire. Ce qui nous fait dire que, malgré ce dernier tournant cybernétique – virtuellement porteur mais faible en résistance –, le travail engagé par Syberberg avec les matières sonores et visuelles, avec la question plusieurs fois déplacée du hors-champ et du hors-cadre (esthétiques, éthiques et politiques), nous aura permis de mieux saisir comment, dans la plasticité cinématographique elle-même, des actes de résistance peuvent être seulement possibles.

## 4. Résistances esth/éthico-politiques

### *Constellation Welles*

*«Je n'oublie pas que les questions d'art peuvent être aussi des questions de vie,  
mais en un sens encore bien plus haut et plus noble,  
les questions de vie sont les questions de l'art. »*

Robert Walser, *Les enfants Tanner*

*«Vos yeux me parlent moins des luttes passées que du combat à venir.  
Mais la résistance du monde est grande,  
elle devient de plus en plus grande à mesure que le but s'élève  
et il n'y a pas de honte à s'assurer l'aide d'un homme,  
même petit, même sans influence,  
mais qui lutte tout comme vous.»*

Franz Kafka, *Le Château*

Cette dernière constellation possède un statut un peu spécial. Si elle nous permettra de reprendre un certain nombre d'éléments ou de traits de résistance que nous avons déjà abordés, ce ne sera pas sans les soumettre aux résistances de l'œuvre d'Orson Welles. C'est lui, Welles l'expérimentateur, qui sert en quelque sorte de *liant* à cette thèse, comme l'enveloppe de notre articulation Eisenstein-Syberberg. Welles, l'artiste moderne par excellence du cinéma – notamment parce que son travail n'a cessé d'être entravé, traficoté et morcelé de l'extérieur – sera pour nous un exemple privilégié de résistance, celui qui nous permettra de relire certains grands axes philosophiques tracés par Françoise Proust. Ce faisant, nous pourrions tirer quelques pistes conclusives à cette généalogie, sans toutefois ériger ces résistances du cinéma en système des « grands ensembles », qui serait reconnaissable, voire applicable à l'un et à l'autre des cinéastes, et à leurs œuvres. Rien de plus étranger à notre entreprise que la constitution d'une *Théorie de la résistance cinématographique*.

À ce stade-ci, nous en resterons encore à une généalogie fragmentaire de quelques-unes des résistances parmi celles que nous estimons les plus importantes, parce qu'elles sont arrachées au temps passé, et parce qu'elles n'ont pas pu vraiment « détoner » efficacement en leur époque, encore vives du potentiel qu'elles conservent. Ce *potentiel*, qui est justement l'enjeu de ce dernier chapitre, sera monstrueusement nommé *esth/éthico-politique*. Après les résistances méthodologiques et pédagogiques chez Eisenstein, après les résistances plastiques et audiovisuelles avec Syberberg, voici enfin la dernière étape de notre démonstration, que nous permet de découvrir et de mieux comprendre le travail de l'énigmatique et abyssal Monsieur Welles.

Ce dernier complexe conceptuel possède déjà son histoire, une histoire parallèle en germe chez Paul Audi, Jacques Rancière et Félix Guattari, que nous aurons brièvement à remonter. Sa dénomination de prime abord compliquée demeure pourtant la plus juste en les circonstances. Ce complexe conceptuel est, nous le verrons, bien davantage que la simple addition de trois champs de pensée bien définis. C'est Orson Welles qui nous permettra de mieux comprendre la complexité des différentes couches de résistance animant le cinéma *par-delà les époques et les contextes*, c'est-à-dire de saisir ce qui rend possible sa perpétuelle révolution, en lui-même et dans le monde. Curieusement, si l'étude qui suit s'attarde sur ce qui n'appartient qu'à Welles – quelques unes de ses obsessions, quelques uns des traits stylistiques qui ont fait sa « renommée », les cadres très différents dans lesquels chacun de ses projets et chacune de ses œuvres a été rendu possible, etc. – les traits de résistance qui seront dégagés auront pour leur part tout à voir *avec le cinéma, et au-delà*. Étrange paradoxe qui fait se toucher l'universel et le particulier, « chaque grande œuvre [étant] en soi un cas d'espèce » (Ishaghpour, 2004, p. 19). Il s'agira donc d'une constellation tant à fonction récapitulative qu'à valeur conclusive.

Au cœur de cet ultime effort généalogique, il y a une rencontre de taille, celle qui a lieu entre deux territoires de pensée distincts, mais complémentaires : l'œuvre wellesienne elle-même, et le livre labyrinthique que lui consacre Youssef Ishaghpour, intitulé *Orson Welles. Une caméra visible*<sup>1</sup>. *C'est et ce n'est pas* un travail analytique à partir de l'œuvre de Welles ; *c'est et ce n'est pas* une monographie en trois tomes du cinéaste américain. C'est un relais de pensée, une flèche relancée, à plus de trente ans d'intervalle, entre deux intellectuels qui ont eu à cœur le cinéma, l'un surtout praticien, l'autre théoricien, enseignant, critique et essayiste. Si l'idée d'une résistance esth/éthico-politique vient d'Orson Welles et de sa démarche artistique, c'est avec Youssef Ishaghpour que cette idée prend son élan. Il poursuit en quelque sorte l'œuvre de Welles, en reprenant pour son compte le problème de la subjectivité et de la représentation au cinéma. Ces résistances, au lieu que d'être le fruit stratégique d'un seul « Auteur », seront cette fois articulées entre deux individus, dans un grand intervalle de temps et à l'intérieur d'une constellation les débordant tous deux. Ishaghpour nous permet de mieux saisir le potentiel encore à l'œuvre chez Welles, alors qu'on a solidement boulonné sa statue sur son socle historique. Il y a toujours un risque à identifier tel cinéaste comme étant *le plus grand* ou *le premier* ; le risque de l'éloigner, de le distancer des luttes du présent ou du possible qu'il a permis de créer. C'est Rohmer qui disait justement : « Peu à peu, nous nous laissâmes aller à le considérer comme le majestueux *et déjà lointain portique du cinéma moderne*, sans songer qu'il pouvait un jour redescendre parmi nous et nous éblouir d'un éclat inégalable » (Rohmer, 1984, p. 147, nous soulignons). Un jour, un moment qui, pour nous, correspond à l'arrivée de cette somme colossale d'analyses colligées par Youssef Ishaghpour.

---

<sup>1</sup> Ce livre contient « potentiellement » toutes les autres études d'Ishaghpour : un *pattern* ou un motif qui tient lui-même du labyrinthe et qui déborde également le cinéma : marxisme, littérature, opéra, peinture, miniatures persanes, *épistémè*, etc. Nous nous référerons donc aussi à quelques unes de ses autres études pour compléter notre approche du travail de Welles.

Il y a, dans le travail critique d'Ishaghpour, une inspiration clairement benjaminienne, une inspiration avouée, sans pourtant qu'elle ne s'y réduise. Elle se manifeste notamment dans un rapport singulier entre théorie et pratique, tel que Benjamin le voyait à l'œuvre chez les premiers romantiques (Schlegel, Novalis), et par opposition à certaines tendances que prenait alors à son époque la critique moderne. Celui-ci cherchera à développer une posture se situant entre ces deux pôles, même s'il est nettement inspiré du premier<sup>2</sup>. Cette posture critique peut se résumer en trois points.

D'abord, et nous le comprendrons clairement avec Ishaghpour, les critères d'une construction critique sont immanents, déterminés par l'œuvre elle-même (Benjamin, 1986, p. 115). C'est d'elle que sont posées les règles du jeu ; c'est d'elle que sont comprises les valeurs en jeu. Ensuite, l'attitude critique relève d'une « pure sensibilité », c'est-à-dire qu'elle est une *intensification* tant de l'œuvre que de son « intelligence et de son écoute » (1986, p. 111). Parce que toute œuvre est nécessairement lacunaire, fragmentaire ou inachevée, la critique vient en quelque sorte prendre sa relève. En ce sens, la critique n'est pas un jugement de l'œuvre, mais une « méthode de son achèvement » ou, du moins, une tension vers cet achèvement (1986, p. 111-112). La critique fait elle aussi œuvre, comme les regardeurs chez Duchamp font les tableaux.

Enfin, la critique est expérimentation : une expérimentation « faite sur l'œuvre d'art » et capable d'animer ou d'éveiller la pensée, « de l'amener à la conscience et à la connaissance de soi » (1986, p. 107). C'est pour cette raison que Benjamin affirme que la critique est à la fois connaissance et auto-connaissance (1986, p. 108). C'est ce que nous avons également vu chez Syberberg, mais surtout chez Eisenstein : la critique est aussi, nécessairement, *autocritique*. Novalis : « Se surmonter soi-même est partout l'acte le plus

---

<sup>2</sup> ROCHLITZ, Rainer. *Le désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin*. Coll. « essais », Paris : Gallimard, 1992, p. 70-84.

grand, le point originaire, la genèse de la vie » (cité en p. 109). La critique romantique est alors pleine et entièrement positive, « par où elle se distingue radicalement de son concept moderne qui voit en elle une instance négative » (1986, p. 109). Mais on le voit bien, cette posture critique possède également son lot d'inconvénients ou d'inconséquences : dans le relais critique tel que conçu par les romantiques, il y a un risque d'évacuer certaines singularités de l'œuvre au profit de la ligne plus systémique d'un « médium de l'art » en général ; tout comme il y a un risque aussi de superposer à l'œuvre un discours envisagé comme son « achèvement », alors qu'on disait l'œuvre nécessairement « inachevée ».

« C'est dire que l'œuvre d'art particulière doit être dissoute dans le médium de l'art ; mais représenter ce processus, comme il convient, par une pluralité de critiques se relayant l'un l'autre n'est possible qu'à la condition que ceux-ci ne soient pas des intellects empiriques mais des degrés de la réflexion personnifiés. Il est évident que la potentialisation de la réflexion dans l'œuvre peut être également désignée comme telle dans sa critique, laquelle a bien entendu elle-même une infinité de degrés » (Benjamin, 1986, p. 110-111).

Pourquoi dissoudre ainsi l'œuvre particulière « dans le médium de l'art » ? Pourquoi tenter d'« achever » l'œuvre par le geste critique ? C'est en cela, entre autres, que l'attitude d'Ishaghpour prendra certaines distances vis-à-vis de la conception romantique de la critique et engagera davantage son travail dans un dialogue anachronique et généalogique. En ce sens, « plutôt que critique, c'est intempestif qu'il s'agit d'être » (Proust, 1997, p. 101).

S'il est indéniablement riche et voit tout à fait juste en s'exposant à l'intérieur d'une bien plus large constellation, ce travail de longue haleine engagé par Ishaghpour est surtout une façon bien particulière qu'il a trouvée pour aborder tout un bloc de matières, de pensées et de temporalités appelé « Occident ». Il a vu un « objet brillant », Welles, qu'il a tiré vers lui, et c'est, par son « geste inconsidéré », tout l'Occident qu'il a ainsi « reçu sur la tête »



(2001, II, p. 12 sq.<sup>3</sup>). Pour ce faire, Ishaghpour souligne et caractérise effectivement plusieurs fois (c'est un labyrinthe qui oblige les retours, les répétitions et toutes sortes de relais) les différents plans que nous aurons à parcourir ici : esthétiques, éthiques et politiques. Mais là où notre entreprise aura elle-même à changer de trajectoire, c'est lorsque viendra le temps de penser *ensemble comme un seul concept* cette triple articulation de l'œuvre cinématographique, surtout à la lumière de ces résistances que nous décrivons comme étant des puissances inhérentes au cinéma, mises en perspective encore par les avancées déjà faites du côté d'Eisenstein et de Syberberg. Ni résumé ni refondation, nous voulons plutôt relayer certaines thèses avancées par Ishaghpour, pour tenter de les prolonger à l'aide d'outils que le travail combiné des deux premières constellations nous ont permis de nous forger jusqu'ici. Comme Syberberg avec son film *Hitler*, il aura fallu à Ishaghpour un espace ouvert à tous les possibles pour aborder un tel sujet, et du temps, beaucoup de temps : une démesure à la mesure de leur sujet, et de l'impact provoqué dans leur champ (et leur hors-champ) respectifs.

#### 4.1.1 Le labyrinthe d'Ishaghpour

Résistons à la tentation de livrer une synthèse ou un commentaire de cette rencontre, essayons plutôt de voir et d'animer les tensions déjà-là. Abordons le travail à partir de certains aspects particuliers de l'expérience wellésienne du cinéma (et qui, forcément, le déborde), selon trois dimensions d'abord saisies isolément, soit celle de l'esthétique, celle de l'éthique et celle du politique. Toutes trois seront ainsi tirées de lui, de ses films et de son travail d'artiste (en un sens que l'on veut le plus large possible), pour finalement en arriver, avec Ishaghpour, à l'épicentre de notre problème des résistances cinématographiques : le complexe esth/éthico-politique comme tel. Pour ce

---

<sup>3</sup> Toutes les références de cette partie provenant du livre écrit par Ishaghpour sur Welles (2001) seront identifiées par le tome, suivi de la ou des pages.

faire, nous voudrions procéder à l'aide de trois questions fort simples : existe-t-il une esthétique wellésienne ? Existe-t-il aussi une éthique et une politique spécifiquement wellésiennes, par lesquelles nous pourrions aborder son travail et qui nous permettraient de vérifier certaines qualités et certaines composantes résistantes à l'œuvre ?

Avant de démarrer, il nous faut maintenant redonner à certaines idées la perspective qu'elles méritent. Revenons brièvement sur ce concept méthodologique utile qui nous a bien servi jusqu'ici, cette idée d'aborder une œuvre en termes de *constellation* plutôt que par l'approche strictement monographique. Il a déjà été établi que ce concept était surtout emprunté à Walter Benjamin et qu'il avait été maintes fois relayé et développé à sa suite, notamment par Georges Didi-Huberman, mais aussi par Youssef Ishaghpour, lorsque celui-ci s'entretient par exemple avec Jean-Luc Godard sur certaines promesses, tenues ou trahies, du cinéma. Si le concept permettait à Didi-Huberman de développer un instant certaines articulations de pensée entre le montage d'Eisenstein et le gai savoir visuel de Georges Bataille, on ne peut passer sous silence l'usage qu'en a fait Ishaghpour pour pénétrer le sinueux labyrinthe wellésien, ceci même si notre décision de procéder par constellations a précédé ces deux lectures importantes de notre travail. C'est donc dans un deuxième temps que nous avons constaté comment Ishaghpour articulait en une constellation ses trois ouvrages consacrés au grand *maverick* américain (Ishaghpour, I, p. 74-75, p. 77, p. 348). Bill Krohn, dans sa présentation qui ouvre le numéro spécial des *Cahiers* consacré à Welles, évoque également l'idée d'une constellation, mais de concepts cette fois, « par lesquels nous pouvons mesurer, dira-t-il, *la force de l'œuvre wellésienne* : contemporanéité ; éternelle jeunesse ; immortalité ; originalité ou liberté par rapport à l'influence des autres » ; toute une série de pouvoirs qu'on lui attribue par rapport aux autres ou liée à l'interprétation de ses œuvres. Cette « constellation de concepts », bien américaine en vérité, participerait ni plus ni moins à l'invention de la « structure de la modernité du cinéma » (*Orson Welles*, 1986,

p. 8, p. 11). S'il est vrai que cette « force de l'œuvre » en question se mesure, selon Krohn, en termes d'influence sur le monde de l'art, sur les artistes, mais aussi bien sur les gens et la vie qui palpitent tout autour, c'est dire que cette force à l'œuvre doit être également jaugée par le degré d'expérimentation, mais surtout de *création de possible et de création de nouveau* qui la traverse et qu'elle permet elle-même de générer. Qu'entend alors précisément Ishaghpour, lorsqu'il affirme devoir travailler l'œuvre de Welles en abordant sa *constellation* (d'hommes, d'œuvres, de thèmes, de concepts) et non simplement le *contexte* qui l'a vu naître, davantage rattaché, dira-t-il, à la chronologie et à la démarche historiographique ?

« Ensemble discontinu et limité se déterminant mutuellement », la constellation n'est « ni un être matériel dont l'existence serait prouvée et nécessaire, ni un concept dont les parties constitutives seraient déductibles, comme les espèces le sont d'un genre. La constellation qui détermine l'horizon de l'interprétation est *impliquée par l'œuvre*. La connaissance de l'œuvre dans sa constellation est celle du processus qu'elle accumule en elle et qui éclaire ce que l'œuvre a de spécifique. Percevoir la constellation dans laquelle se trouve l'œuvre consiste à en déchiffrer l'historicité, la topographie transcendante, qu'elle porte en elle et qui fonde son autonomie, et en même temps à reconnaître dans l'objectivité de l'œuvre *ce qui dépasse l'auteur qui la signe* » (Ishaghpour, I, p. 74, nous soulignons).

Ishaghpour reconnaît alors aussitôt ce qu'une telle approche revêt de singulier et de compliqué, c'est-à-dire de forcément limité : d'abord, la multitude de questions abordées et traitées en plus de 1900 pages, et réparties en trois tomes, ne peuvent l'être que de façon nécessairement fragmentaire et restreinte, « étant chacune, non le problème dominant, mais l'un des constituants de la constellation » ; ensuite, du fait d'avoir recours à la philosophie, non comme discours qui viendrait imposer, de l'extérieur, une grille interprétative à l'objet étudié, mais « en tant que comportement intellectuel qui n'obéit pas aux perspectives de la division du travail » (Ishaghpour, I, p. 74-75).

Et pour justifier encore, d'une certaine façon, cette approche qui diffère dans une large mesure des autres études consacrées au cinéaste américain, Ishaghpour se réclame de ce que Welles exigeait lui-même du lecteur shakespearien. L'acteur et le réalisateur doivent tenir ferme entre leurs mains *un miroir dirigé vers la nature*. Et c'est l'angle dans lequel ou avec lequel il est possible de tenir ce miroir qui détermine tout. Pour ce faire, il faut impérativement tenir compte de contextes ou de paradigmes plus larges que l'œuvre et le personnage abordés : par exemple, de ce point de vue, on ne pourrait étudier le cinéma sans ce contexte d'âge et d'art moderne. Même Welles, qui peste contre une partie du cinéma moderne réalisé à son époque – porté dans certains cas par « l'auto-complaisance » et qui va jusqu'au « narcissisme, si ce n'est jusqu'à l'onanisme » – affirmera ensuite tout-de-go qu'on ne peut tout de même l'isoler du reste (Bogdanovitch et Welles, 1993, p. 336).

Ishaghpour inscrira ainsi le parcours wellésien à l'intérieur de plusieurs réseaux de correspondances différents : sociopolitiques, littéraires, picturaux, cinématographiques, etc., réseaux qui lui permettront de prendre la pleine mesure de cette constellation et où pourront éventuellement se rencontrer Henry Wallace, Herman Melville et Andy Warhol, toute une galerie de personnalités qui ont forgé l'Amérique ; une Amérique mythique, une Amérique en partie désirée par Orson Welles et assumée par la (rare) figure de « l'intellectuel américain » telle que convoquée par R.W. Emerson<sup>4</sup>. Alors, l'angle du miroir ainsi maintenu se verra nécessairement « déterminé par une orientation morale, esthétique et idéologique [c'est-à-dire, pour ce qui nous intéresse : *éthique, esthétique et politique*]. Nous savons à quel point tout dépend de cet angle. Un miroir, c'est simplement un miroir. » (Bogdanovitch et Welles, 1993, p. 277-

---

<sup>4</sup> C'est le titre d'une conférence prononcée par Emerson en 1837 et considérée comme la « Déclaration d'indépendance intellectuelle » des États-Unis. Nous verrons plus loin quel impact cela a eu pour Welles d'être considéré comme un intellectuel (plus qu'un cinéaste, d'ailleurs) par le peuple américain. Ishaghpour mentionne Emerson au passage, mais, curieusement, de façon assez indirecte : pour soulever un « transcendantalisme » hérité de Kant et spécifiquement américain, c'est-à-dire leur « romantisme » ; cf. I, p. 174-175.

278). Le film est, bien sûr, le fruit et le reflet de ce qui compose la nature et la personnalité de celui (de ceux) qui le fabrique(nt) – c'est que « le degré de création dépend de la matière première dont le cinéaste dispose ». Mais il naît aussi de ce qui dépasse son auteur et ses intentions : une part de hasard, dira-t-il, de chance, sinon plus rarement, de grâce. Si bien que la constellation en question est aussi bien *temporelle* : elle est comme la carte de notre destin, qu'il faut apprendre à lire, à déchiffrer. La constellation présente un passé mythique qu'il nous faudra réaliser en vue d'un avenir ; cet avenir fut-il réalisé par l'interprétation de l'œuvre, et non par l'œuvre elle-même. Ishaghpour ne dit-il pas lui-même que « c'est pour répondre aux exigences de cette œuvre qu'il a dû se former à sa mesure » ? « Ainsi c'est l'interprète qui a été façonné par l'œuvre qu'il voulait interpréter. » (Ishaghpour, I, p. 75).

Pour notre part, nous tenterons de faire un pas de plus, un pas de côté, en affirmant que la démarche adoptée par Welles – exemplaire en ceci que *sa problématique centrale* est en fait celle à la fois d'un art et d'un siècle tout entiers : la subjectivité<sup>5</sup> – a été, en partie malgré lui, une sorte de catalyseur de résistance, le rouage d'une *machine autopoïétique* en constante transformation. Si « le sujet ne va pas de soi » (Guattari), alors l'œuvre de Welles nous en offre une démonstration de choix.

Le sujet tel que nous voudrions le comprendre ici n'est pas envisagé comme la cause ou l'origine d'une certaine volonté. Le sujet est produit : il est l'effet, le résidu d'habitudes engagées dans des rapports de forces, c'est-à-dire comme ce qui affecte et est affecté. « Je suis une habitude », diront Deleuze et Guattari (1991, p. 101). Mais la subjectivité est justement ce qui dépasse ou déborde cette fixité du moi, du Je, de l'habitude. « Affirmer la vie comme cette cohérence secrète excluant celle du moi » (Deleuze, 1968, p. 121). En ce sens, la subjectivité n'est que processus transitoire, force d'affection et de sensation

---

<sup>5</sup> Youssef Ishaghpour, *Historicité du cinéma*, p. 15-39 ; c'est le tout début du premier tome de 2001, p. 11 sq., repris du livre *Cinéma contemporain : de ce côté du miroir*, 1986, p. 52-66 ; et du numéro spécial des *Cahiers du Cinéma*, dédié à Orson Welles, 1986, p. 139-144.

(« je ne suis que parce que je suis affecté »), si bien que Deleuze dira que le « Je » est moins un « je pense » qu'un « je sens » et, qui plus est, un « je sens que je deviens autre » (dans le sens de la fameuse formule rimbaldeenne). Cela ne revient pas à dire qu'il n'y a pas de sujet comme tel : les processus de subjectivation doivent s'incarner, momentanément du moins, mais sans qu'ils ne se confondent avec cette identification (Zourabichvili, 1994, p. 111).<sup>6</sup> Le sujet persiste, toujours ambigu parce qu'en perpétuel processus ou en devenir<sup>7</sup> ; « le sujet persiste, mais on ne sait où », dira Zourabichvili (1994, p. 109). La cinématographie wellésienne sera en quelque sorte la réponse, sans cesse déplacée et constamment rejouée, à cette question : quel est le sujet ? Où est le sujet ? Ce sera notamment pour cette raison que la machine wellésienne – moteur de transformation et de mutation, tant de la matière cinématographique que de la subjectivité – sera une redoutable machine de résistance « affectuelle » qui produira de ces sujets au caractère fort et à la personnalité affirmée, *mais à l'identité toujours ambiguë* (O'Hara, Kane et Quinlan, mais surtout Mr Clay, Harry Lime<sup>8</sup> et Gregory Arkadin).

« L'affect ne peut être éprouvé que par un sujet, mais cela n'implique nullement qu'il soit personnel ou qu'il soit de part en part le sien. Au contraire, le sujet l'éprouve dans un déportement de soi qui ne le laisse pas tel qu'il était auparavant » (Zourabichvili, 1994, p. 111-112).

C'est donc la question du sujet et des processus de subjectivation dans l'œuvre de Welles qui redessinent en quelque sorte notre notion de « constellation ». « Parce que Dieu sait si le monde est un kaléidoscope qui

---

<sup>6</sup> En fait, toute cette brève démonstration sur la question du sujet et de la subjectivation inspirée de Deleuze (et, en partie, de Guattari) reprend quelques points de cet excellent livre de François Zourabichvili, incontournable en ce qui a trait à la philosophie deleuzienne ; *Deleuze. Une philosophie de l'événement*, 1994, p. 109-112.

<sup>7</sup> Il est à noter que ce devenir émerge grâce, notamment, à des procédés falsifiants, tels que Deleuze les a analysés chez Welles dans *L'image-temps*. Voilà pourquoi, à ce moment de la description du concept de sujet chez Deleuze, Zourabichvili en arrive lui aussi à Welles ; 1994, p. 112.

<sup>8</sup> Le personnage d'Harry Lime, s'il n'est pas très « présent » (on en parle plus qu'on ne le voit), est néanmoins central au film de Carol Reed, *The Third Man*. Et si ce film est bien celui de Reed, le personnage de Lime fût toutefois entièrement écrit par Welles lui-même. Ce personnage sera d'ailleurs rejoué à quelques reprises par Welles, sur scène et à la radio.

tourne et change dans sa course vers son destin » (*Orson Welles*, 1986, p. 69). Si son cinéma met en scène les figures de caractère, les personnalités fortes, parfois souveraines, elles n'en demeurent pas moins insaisissables, déphasées, souvent anachroniques, mais en tout cas jamais *identitaires*. « Seule une pensée qui s'identifie à son temps a besoin d'identité » (Proust, 1997, p. 104). Ishaghpour pose surtout cette question de la subjectivité à l'intérieur d'une dynamique antinomique entre le pouvoir d'un souverain tout-puissant, et le non-pouvoir de la figure de l'Artiste (entre le Roi et Falstaff, entre le producteur et l'artisan-cinéaste). Or, reformuler cette question implique, non seulement les bifurcations mêmes du travail de lecture d'Ishaghpour (la subjectivation comme moteur de bifurcation), mais aussi les multiples masques et différents postiches *nécessaires à Welles* pour donner corps à son personnage, fut-il factice ou transitoire. Ceci, même si la figure Welles elle-même sera vite dépassée dans les faits, même si elle se verra rejetée par les biens nommées *Majors* et la majorité publique, c'est-à-dire que son plan principal – celui de réussir à Hollywood – échouera pour de bon, et ce, dès ses deux premiers films. Il faudra éventuellement nuancer cette dernière affirmation, mais pour l'instant, parce que son œuvre questionnera de façon si radicale la dimension du sujet occidental – sujet comme auteur, sujet comme spectateur, comme marchandise, comme seuil de pensée, etc. – on peut avancer que Welles nous permet de penser tout cela au-delà de la scansion habituelle entre objectivité et subjectivité, en initiant une série de processus de subjectivation comme autant de résistances prometteuses, instiguées surtout par un cinéaste, mais dont les fonctions n'ont pas à se limiter au seul septième art. Il faut demeurer prudent, comme nous y invite Ishaghpour, devant cette tentation « biographiste » d'attribuer à l'individu Welles les traits et les particularités de ses personnages et des thèmes de ses films (II, p. 124-125, p. 392). Pour nous, les liaisons ont lieu à un autre niveau : les ratages du sujet tout-puissant Welles (celui que tous croyaient déceler) sont précisément les conditions de possibilités (certes cruelles, injustes ou barbares) des processus de subjectivation et de résistance de l'œuvre : quand le plus imposant « Auteur » de l'histoire du cinéma

s'effondre en tant qu'Auteur, c'est un devenir du cinéma qui se déclenche, notamment par l'entremise des orphelins ou des héritiers qui s'inventent un cinéma propre, à partir des restes de la statue affalée.

Cette idée de « statue » qui revient à quelques occasions dans notre texte, il faut la comprendre par opposition au concept de monument tel que le conçoivent Deleuze et Guattari. Les statues commémorent le passé, pas le monument. On accumule les statues comme des signes morts du passé dont on chercherait vainement à se souvenir. C'est Charles Foster Kane qui les collectionne sans compter, sans même les regarder, simples signes accumulés du passé, qui le rassurent sur un temps présent qu'il voudrait immuable. Ces statues lui renvoient aussi l'image (aveugle, puisqu'elles sont entreposées, cachées – une partie du reproche que lui fera sa femme Susan) d'un temps à jamais fixé avec Susan dans l'ancre de Xanadu. Elles lui renvoient l'image du temps d'avant son échec, d'avant la menace qu'a fait planer sur son pouvoir la tentative de suicide de sa femme : c'est-à-dire ce temps qui précède sa déconvenue publique pour avoir soutenu contre vents et marée, et jusqu'au seuil de la mort de sa femme, sa « carrière » de chanteuse.

Alors que le monument, lui, ne commémore rien. Il est un « bloc de sensations présentes qui ne doivent qu'à elles-mêmes leur propre conservation, et donnent à l'événement le composé qui le célèbre ». Le monument ne célèbre pas une chose ou un acte passé, mais confie plutôt « à l'oreille de l'avenir les sensations persistantes qui incarnent l'événement : la souffrance toujours renouvelée des hommes, leur protestation recréée, leur lutte toujours reprise » (Deleuze et Guattari, 1991, p. 158 et p. 167).

Dans l'étude menée par Ishaghpour, étalée pratiquement sur toute une vie intellectuelle (Ishaghpour, I, p. 83), avant que de suivre chacun des films un à un, ainsi que leur réseau de résonances respectif et réparti en deux parties distinctes – la période américaine et la période nomade (les tomes II et III) –, il



aborde la constellation Welles à la fois de front et dans son ensemble (il dira, en termes eisensteiniens, *à la fois en gros plan et en plan d'ensemble*). Il le fait avec un premier tome dont le titre cite directement Welles : *Mais notre dépendance à l'image est énorme...* Tout l'ouvrage reproduit ou ré-enchaîne ce sinueux parcours, fait de sentiers qui bifurquent, de reprises et de concaténations entre l'homme, l'œuvre et différents contextes plus ou moins macroscopiques, démultipliant ainsi les entrées possibles (avec quantité de parties et de sous-parties qui scandent le livre, de renvois d'un tome à l'autre, d'incessants allers-retours) d'une œuvre voulue elle-même multi-facettes, complexe comme chacun des personnages de Welles se veut, incluant le sien.

Nous ferions fausse route, alors, si nous voulions résumer ici chacune des parties de cette étude, tant elle est vaste. L'entreprise serait hasardeuse, déjà que les nombreuses analyses qu'Ishaghpour y mène se suffisent amplement. Par contre, dans tout ce système ouvert se trouvent deux ou trois idées qu'il nous importe de reprendre ici, parce qu'elles concernent directement notre problème, précisément celui des résistances cinématographiques. Cela peut se faire, croyons-nous, sans entrer dans l'analyse filmique exhaustive, en s'attardant plutôt à *certaines interstices* de l'œuvre wellesienne. Ce qui sera susceptible de nous intéresser se trouve peut-être davantage en mode mineur, dans les fentes du plancher : à titre d'exemple, ce pourrait bien être son émission de télévision intitulée *Around the World with Orson Welles*, sa collection de nez postiches ou bien la lecture que Sartre fit de *Citizen Kane*, ou encore cinq minutes par lesquelles les entités Welles et Pasolini en viennent à se confondre, dans un court-métrage qui fit longtemps scandale, etc. À notre sens, ces détails sont tout aussi signifiants, tout aussi consistants et révélateurs de ce qui fait qu'une œuvre *résiste*, par-delà toutes considérations de genres ou de catégories filmiques. Comme il est dit en cours de route :

« une œuvre demeure une œuvre d'art par la résistance qu'elle oppose à l'interprétation. Une véritable œuvre d'art se reconnaît à ce qu'elle renaît toujours, au-delà de l'interprétation qui est

allée à sa rencontre. L'irréductibilité au discours constitue son essence et sa nécessité » (Ishaghpour, I, p. 49).

Ainsi, Orson Welles jouirait d'une position rare, et sûrement fort enviable, dans l'histoire des formes et des figures cinématographiques, mais qui n'est évidente qu'en apparence : celle du père de la modernité cinématographique. C'est-à-dire qu'il représente celui qui a su « révolutionner le langage » du cinéma (Bazin), et qui lui a permis de bien marquer le passage d'un âge primitif, muet et parfois grégaire, à un âge résolument moderne, singulier à plus d'un titre, notamment du fait qu'il soit enfin devenu véritablement parlant (et non simplement parlé). Notre idée, ici, n'est pas de contredire cette position, loin s'en faut, mais d'y offrir un éclairage supplémentaire un peu différent, suivant l'entreprise tout à fait pertinente d'Ishaghpour. Il faudra le faire selon notre propre perspective, celle d'une nature résistante intrinsèque au septième art, mais qui la dépasse aussi, nature rarement mieux incarnée que par une œuvre et ses ratées, des partis-pris, des façons de faire et des façons d'être qui, ensemble, portent ici le nom propre de Welles, au-delà de sa personne.

C'est bien de cette dernière dont nous devrions nous méfier, cette individualité que l'on a tant de fois érigée en autant de statues figées, en autant de masques recensés par Bill Krohn : Welles l'Exhibitionniste et Welles l'Énigmatique, Welles le Génie et Welles l'Échec, Welles le Héros tragique, maudit ou simple charlatan ; Welles la Diva et Welles l'Humble, auxquels il faudrait ajouter une encore très longue *série de pseudo* (dont la compagnie même qu'il permit de fonder, le *Mercury Theatre* : tantôt troupe d'acteurs, tantôt la compagnie d'une seule personne, au théâtre, à la radio ou au cinéma). « Mais le grand artiste moderne n'a jamais été enseveli dans l'histoire ; il a toujours été contemporain de la modernité qu'il inaugurerait » (Orson Welles, 1986, p. 9). Il faut simplement imaginer Orson Welles, peu importe le lieu ou l'époque, avec, pour seuls bagages (outre ses réserves de cigares), deux énormes valises contenant les deux éléments les plus importants de son travail :

l'une, remplie de postiches nasaux, ces masques absolument nécessaires (notamment « parce que j'aime me cacher », in Bazin, 1972, p. 175) ; l'autre, une table de montage « portative », question d'avoir toujours avec soi ce qui lui permet de faire œuvre, son « stylo » à lui<sup>9</sup>. Il se déclarera effectivement l'auteur uniquement des films dont il a réalisé le montage en entier, et dira aussi que, s'il n'y avait qu'une seule façon véritablement efficace d'enseigner le cinéma à des étudiants, ce serait dans une salle de montage (Bazin, 1972, p. 98 ; Bogdanovitch et Welles, 1993, p. 273).

Parce qu'il s'agit, donc, d'un double labyrinthe – celui de Welles et celui d'Ishaghpour – et que nous risquerions facilement de nous perdre nous-mêmes dans autant de méandres, il faudra à chaque fois se concentrer sur « l'un des constituants de la constellation », question de donner le pouls du problème qui nous intéresse et prendre ce « constituant » comme le symptôme d'une dimension, disons, plus générale. Nous n'aurons d'autre choix que de conserver cette tension extrême entre *un objet minimalement abordé* et *une force signifiante maximale*, qui peut aller jusqu'à la contradiction.

« Mais presque tout ce que je crois est contradictoire, contient une contradiction » (*Orson Welles*, 1986, p. 75). « Être vivant, c'est ne pas tuer les tensions qu'on porte en soi. Au contraire, le poète doit chercher et cultiver ses contradictions », dira-t-il à Jean Clay. Sur quoi celui-ci enchaînera : « Tempérament nietzschéen, gauchi par le libéralisme, monstre que sa raison civilise, *Welles est le lieu d'un combat tumultueux* dont son œuvre porte témoignage. Car cette tension en est la clé » (cité in Ishaghpour, I, p. 253).

De son côté, Ishaghpour affirme qu'« une grande œuvre est le résultat de la rencontre, en constellation, de trois problématiques, celle de l'époque, celle du matériau, celle personnelle de l'auteur ». Disant cela, il fait écho à un autre

---

<sup>9</sup> En référence à la caméra-stylo invoquée par Alexandre Astruc. Pour Welles, « l'écriture » véritable du film a lieu en salle de montage, là où il passait le plus grand de son temps, là où il retardait tout le processus de mise en marché du film, et là, donc, où les producteurs d'Hollywood lui enlevait généralement le pouvoir sur son œuvre, du fait qu'il rendait son montage « interminable » (cf. Bazin, 1972, p. 98).

monstre de la création cinématographique, S.M. Eisenstein, lorsque celui-ci exigeait dans ses *Mémoires* qu'il faille : « savoir extraire de chaque matériau rencontré, au même titre que l'exigence de son époque et de son temps, un aspect toujours nouveau, toujours original, de son thème personnel » (cité in Ishaghpour, I, p. 77 et voir p. 416-417).

#### 4.2.1 Welles esthétique

Il semble clairement établi, depuis des lustres déjà, qu'une esthétique spécifiquement wellésienne existe, qu'elle est même reconnaissable entre toutes, ce qu'on peut entendre généralement par le « style-Welles ». Il y a un style, une signature, une esthétique typiquement wellésienne (mais est-ce la même chose ?), comme il y en a une chez Eisenstein, chez Syberberg, chez Dreyer, Lang ou Cassavetes. Plusieurs l'ont abordée, et sous plusieurs angles, parfois aussi incongrus que les angles de prise de vue de *Mr. Arkadin* ou du *Procès*, sans qu'on ait cherché à respecter les lignes « naturelles » du paysage ou du décor, lignes horizontales ou verticales. Ainsi, a-t-on pu privilégier dans ces analyses les lignes brisées, les transversales et les zigs-zags, en fait tout schéma proliférant et teinté moins de baroque que de baroque<sup>10</sup>, ce qui est d'ailleurs tout à fait justifiable. Welles lui-même ne procède-t-il pas de la sorte, lorsqu'il compose les images et lorsqu'il aborde le montage de chacun de ses films ? C'est qu'il « use en propriétaire, en inventeur, d'une mécanique dont nul, à part lui, n'a bien compris l'agencement » (Rohmer, 1984, p.149).

Et comment l'a-t-on décrite cette esthétique ? Qu'est-ce qui, précisément, constitue le style-Welles, « ce ton, cette magie inimitable qui nous

---

<sup>10</sup> Pierre Renaud distingue à juste titre le baroque comme « époque déterminée de l'histoire de l'Art », du baroque comme « composante inhérente et éternelle à l'esprit humain que l'on peut rencontrer à des époques très diverses ». Le baroque est généralement opposé au classicisme et nous verrons plus loin en quoi cela concerne le cinéma de Welles. Cf. RENAUD, Pierre. « Aspects baroques de l'œuvre d'Orson Welles », in *Orson Welles, L'éthique et l'esthétique*, Revue Études cinématographiques, no 24-25, Été 1963.

galvanise » (Rohmer) ? Il y a, bien sûr, tous ces éléments de mise en scène analysés très tôt par André Bazin : ces fameuses contre-plongées prises du plancher dans *Citizen Kane* ; ces objectifs à courte focale qui relient non plus dans un même plan, mais *sur* un même plan, à la fois Kane entrant en hâte dans une pièce, Mme Susan Kane, agonisante dans son lit, un verre et bouteille de cachets vides, posés sur la table de chevet en avant-plan ; ces plans-séquences savamment composés, qui fond danser autant la caméra que les protagonistes dans *The Magnificent Ambersons*, lors de la scène de bal (scène découpée, d'ailleurs, par les producteurs) ; ces décadrages et ces faux-raccords qui ne découpent plus organiquement, comme dans le cinéma classique, mais dynamiquement le mouvement d'un homme qui tente de convaincre un autre de partir au plus vite, avant qu'il ne soit trop tard, comme dans *Mr Arkadin* ; cet usage maléfique de la bande sonore qui nous indique dès les premières secondes l'imminence de l'explosion d'un dispositif dissimulé dans le coffre d'une voiture, étouffé par une trame musicale qui nous fait passer par les différents territoires que nous auront, nous aussi, à traverser aller-retour, quelque part entre le Mexique, les États-Unis et le Cinéma, dans *Touch of Evil* ; cette lumière qui sculpte les masses jusqu'à faire partie du décor, dans *Le Procès*, mais selon de tout autres modes d'existence que celui éclairant le Nuremberg de Martin Speer et Leni Riefenstahl<sup>11</sup> ; ce collage essayistique du documenteur qui se joue des logiques, des illusions et des jeux de regards, pour toucher peut-être à une vérité supérieure et tout-à-fait artiste, tel dans *F for Fake*, et qui devait teinter ses derniers projets, dont *The Other Side of the Wind*, etc., etc.

Dans tous les cas, les termes utilisés pour décrire cette esthétique soulignent le caractère hors norme, hors proportion, démesuré, en un mot *monstrueux*, tant du personnage et de son talent, que de sa façon même de travailler avec *tous* les matériaux du cinéma. Bazin : « un âge mental

---

<sup>11</sup> Voir Paul VIRILIO, *Logistique de la perception. Guerre et cinéma*. Coll. « essais », Paris : Éd. de l'étoile/Cahiers du cinéma, 1984.

*monstrueusement* avancé » ; « la *monstruosité* des dons artistiques partage inévitablement l'auditoire dès qu'il y décèle par surcroît la conscience de soi et l'habileté tactique. Welles possède en effet, parmi beaucoup d'autres, le génie du bluff » ; « monumental, énorme et, suivant l'éclairage moral, olympien et *monstrueux* » ; « même les collaborateurs qui se sont fâchés avec lui attestent cette capacité de travail *monstrueuse* » ; « s'il nous scandalise, c'est que notre temps n'est plus celui de ces *monstres* de la Renaissance... ». Et cette tension spectaculaire entre le difforme et l'énorme se traduit dans la nature, dans les postures et les manières d'être mêmes des personnages dont il se fera l'interprète : on le qualifiera de monstrueux tantôt physiquement (Quinlan, Falstaff), tantôt moralement (Mr Arkadin, Mr Clay, le Juge, Harry Lime et Quinlan, encore). Même sa mise en scène, chez les *Ambersons*, s'en trouverait affectée : « Et pendant toute la scène, les objets, outrageusement étrangers à l'action, *monstrueusement présents*...sollicitent notre attention sans qu'un mouvement de l'appareil consente à en atténuer la présence » (dans l'ordre : 1972, p. 20 ; 1950, p. 18 ; 1972, p. 114 ; 1950, p. 24, p. 19 ; 1972, p. 116 ; 1950, p. 59, toujours nous soulignons).

N'est-ce pas là simple enflure qualificative, élévation au superlatif, ce que nous voulions justement éviter en abordant la question des modes de création d'Orson Welles ? Rohmer parlera lui aussi des plans de *Mr Arkadin/Confidential Report* en ces termes : « ...ces premiers plans *monstrueux*, ne seraient-ils qu'une marque de fabrique, écrasant d'ailleurs par leur excellence toutes les contrefaçons qu'on a pu faire ? » Ces craintes seront aussitôt étouffées : « jamais, dit-il, ces déformations, ce délire n'ont été au contraire si bien en place, à tel point justifiés » (Rohmer, 1984, p. 149). C'est qu'il y a effectivement, chez Welles et pas seulement avec son *Arkadin*, une enflure des propositions esthétiques, faites de déformations et de complications, quelque chose comme un déséquilibre formel constitutif de son cinéma et dont l'agencement ne lui appartiendrait qu'en propre. Comme le dit Rohmer, cela participe du ton, cela participe de son style si singulier et qui nous intéresse ici.

Mais ce qui est fondamentalement monstrueux – outre ses propres talents, précoces et variés, outre la personnalité et le physique de plus en plus gargantuesques de ses personnages et la nature foncièrement impure des cadrages et du montage de ses derniers films – c’est, comme nous l’avions vu à l’œuvre chez Eisenstein, ce qui enveloppe toute cette démarche : l’approche créatrice en elle-même. Elle est complètement *difforme* à tous les niveaux, elle est *protéiforme* tant par ses méthodes de travail que par ses stratégies d’expérimentation (dessins, scénario, maquillages, jeu d’acteur, mise-en-scène, cadrage, montage, jusqu’à la production comme telle). Welles peut passer de la radio, au théâtre, à la prestidigitation, au cinéma ou à la télévision : cette posture et ce Territoire existentiels (en termes guattariens) ne changent pas de nature. C’est là où l’aspect « délirant » et créatif dont fait mention Rohmer est le plus vif, ce qu’on a bien souvent qualifié, non sans raison, de « baroque » ou de « baroquisant », symbolisé surtout pour Ishaghpour par les figures du labyrinthe et du miroir. S’il faut retenir deux ou trois autres traits de cet aspect baroque au cinéma<sup>12</sup>, outre le fait qu’il soit généralement opposé au style classique, ce pourrait être ceux que résumait Pierre Renaud :

« la recherche de l’effet, un certain désordre en rapport avec l’appréhension du monde, le souci d’une rupture, la quête des émotions fortes, l’ensemble, écrasé par une luxuriance d’éléments, le portant jusqu’à un certain paroxysme » (Renaud, 1963, p. 44).

Mais ce qui peut davantage nous intéresser, c’est l’aspect « *théâtre* » qu’on retrouve dans cet univers baroque, c’est-à-dire cette passion « enflée » ou « exacerbée » qui tend à rendre l’illusion de la réalité avec une indubitable puissance, voulant créer un choc au spectateur tantôt par attraction, tantôt par répulsion : ressources scéniques et scénographiques que nos trois cinéastes sauront à notre avis mettre à profit dans leurs films (Renaud, 1963, p. 45).

---

<sup>12</sup> Nous renvoyons également au livre de Richard Bégin pour une analyse plus pointue de ces aspects baroquistes en comparaison à un baroque cinématographique qui serait élevé au rang de genre cinématographique. L’essai concerne le cinéma de Raoul Ruiz, mais Richard Bégin croise inévitablement Welles sur son chemin ; cf. *Baroque cinématographique*, 2009, surtout les pages 26 à 37.

Ce qui caractérise également cette posture méthodologique et esthétique, c'est la grande *naïveté* qui a été souvent nécessaire pour soutenir une telle approche. Welles dira à maintes reprises, non pas qu'il méprise la théorie – il la laisse pour « les intellectuels » d'une autre sorte, tel Eisenstein –, mais qu'il n'en a tout simplement pas, préférant « rester libre » : il n'aura pas, par exemple, de théorie sur les contre-plongées (Bogdanovitch et Welles, 1993, p. 90-91). C'est qu'il tente simplement d'user de la caméra « comme [d']un papier réactif » qui agirait surtout sur la pensée, pour que chaque film, que chaque œuvre ne soit pas tant une « œuvre d'art » (ou peut-être secondairement), qu'une nouvelle expérience pour le spectateur, expérience de *poésie* qui aurait lieu moins sur le terrain des sens (c'est l'affaire surtout de la bande-son, dira-t-il), que sur celui de la pensée (ce sera d'ailleurs une part du reproche que Sartre lui fera et que nous retrouverons plus loin). La caméra « enregistre quelque chose qui est à peine perceptible à l'œil nu, elle le fixe et le clarifie : c'est la pensée. Chaque fois qu'un acteur pense, cela se voit sur la pellicule » (Bogdanovitch et Welles, 1993, p. 48-49). Si un désir créateur brûle, pour que celui-ci persiste et résiste, il ne peut être le seul fruit d'une volonté. Pour Welles, c'est sa *naïveté esthétique d'expérimentateur* qui sera le moteur premier de ces « micro-révolutions », une expérimentation essentiellement axée sur la recherche de nouveaux modes d'expression à la mesure de ce qu'il tente à chaque fois d'approcher, avec ce risque d'inachèvement qui, toujours, guette cette façon de travailler. Comme avec Eisenstein, expérimenter ne veut pas nécessairement dire faire n'importe quoi : « Il y faut une méthode, qui varie avec chaque auteur et qui fait partie de l'œuvre » (Deleuze et Guattari, 1991, p. 158).

Une esthétique baroque, donc, démesurée, singulière – en bref, une *monstruosité esthétique* – doit-elle nécessairement s'opposer à une autre ? Eisenstein ne disait-il pas de Welles qu'il avait, avec le montage de *Citizen Kane*, renversé l'ordre de « l'œuvre d'art organique », en exploitant son caractère « multipuntique et montagiste », hétérogène et disloqué (Eisenstein,



1978, p. 131-133 ; cf. Ishaghpour, II, p. 99) ? Et Welles, ne reconnaissait-il pas qu'une monstruosité artistique telle que *The Trial* était nécessaire en réponse à cette monstruosité bureaucratique qui fut, en grande partie, l'œuvre du XX<sup>e</sup> siècle (Bogdanovitch et Welles, 1993, p. 279) ?

Bien sûr, toute œuvre s'inscrit, même malgré elle, dans un tissu complexe de signes déjà existants : clichés, habitus, codes et traditions. Toute œuvre est composée de rapports de forces que l'on pourrait qualifier d'internes, tout comme il y en a d'autres également qui la débordent et qui animent des réseaux stellaires plus larges. Pour ne s'en tenir qu'au cinéma, on est toujours tenté de réduire ces rapports à des rapports d'opposition à une esthétique que l'on dit « classique »<sup>13</sup>. C'est en partie ainsi qu'Ishaghpour situe l'entreprise du cinéaste et qu'il explique sa révolution cinématographique (nous invitant néanmoins à dépasser cette seule dichotomie ; cf. I, p. 382). Si Welles avoue, presque trop candidement, être débarqué à Hollywood sans vraiment vouloir provoquer (il est sain d'en douter) ; s'il avoue qu'il ne se croyait pas plus malin qu'un autre, qu'il fit d'abord ce saut au cinéma simplement pour le défi artistique que cela lui posait, il est néanmoins conscient des grandes possibilités d'un tel médium de masse, le plus imposant du moment. Il va donc « assumer » dans un premier temps l'illusion inhérente au cinéma, mais pour mieux la trahir, pour mieux la révéler aux regards du plus grand nombre. Il usera au maximum des capacités du médium, alors que celui-ci avait toujours tenté de taire, de masquer ce mensonge fondamental, c'est-à-dire la fameuse transparence de l'image vis-à-vis la réalité. Or Welles, conscient et fasciné par un tel pouvoir de ces appareils d'enregistrement, voudra justement rendre « visible » cette caméra ou, plus largement, cette mécanique mettant directement en jeu notre subjectivité (Bogdanovitch et Welles, 1993, p. 90 –

---

<sup>13</sup> Il faudrait peut-être distinguer, mais sans les séparer complètement, ce qu'on entend par « langage classique du cinéma hollywoodien », fortement ancré et historiquement daté, en comparaison aux conditions hégémoniques entretenues par des modes de production plutôt hostiles, de la part d'un cinéma industriel et commercial, mais qui peuvent se retrouver bien ailleurs que dans le cinéma dit classique.

voilà le titre général du travail d'Ishaghpour : *une caméra visible*). En bon tacticien qui, peut-être, s'ignore, Welles aura suivi là l'un des traits essentiels de la résistance identifiés par Françoise Proust, et que nous avons vus en introduction :

« la résistance est un combat particulier », qui « par une stratégie latérale et duplice, [...] désarme l'ennemi avec ses propres armes et, dérégulant les règles de la guerre qu'il avait imposées, [...] le contraint de déplacer et son espace et sa manière de jouer » (Proust, 1997, p. 13).

Ainsi, Welles décide de filmer les plafonds ; il ne s'empêche pas tantôt d'aplanir certaines perspectives à l'aide d'une profondeur de champ infiniment nette, tantôt de complètement les exacerber. Il use de tous les pouvoirs possibles de la voix *in* et de la voix *off*, par l'entremise de techniques qu'il avait développées et exploitées auparavant à la radio (il a ni plus ni moins inventé, selon lui, un type de narration radiophonique, qu'il importera au cinéma en l'adaptant ; cf. Bogdanovitch et Welles, 1993, p. 119). Autant de déplacements, de métamorphoses ou de ruptures avec les habitudes perceptives et spectatrices domestiquées jusque-là par le langage cinématographique hégémonique institué, autant de nouvelles pratiques nées en grande partie ailleurs, sur scène et en studio radiophonique, et qui, une fois transposées, ne pouvaient appartenir qu'au cinéma (son *Macbeth* en est l'exemple sublime ; cf. Berthomé et Thomas, 2006, p. 146-159). C'est la part de leurs effets sur notre sensibilité et sur notre pensée qui débordent le seul cadre cinématographique, pour influencer d'autres sphères, d'autres modes de l'être. Tout ceci « sans théorie », sinon instinctive et profondément naïve.

« La naïveté du jeune Welles a consisté à vouloir surmonter cette contradiction insoluble, à porter la « dynamique de l'art pour l'art », et sa dimension critique, à l'intérieur d'Hollywood et à vouloir transformer, tout simplement, le produit de masse en grand art [...] parce qu'il était lui-même une star des médias » (Ishaghpour, I, p. 244).

Plus profondément, ce que réalise Welles et que ne peut supporter la structure d'Hollywood, c'est moins une opération de détournement des moyens

propres au cinéma classique, qu'un retournement de ces moyens. Du point de vue esthétique, Welles pratique une forme de résistance par *renversement*, en usant des armes que s'étaient forgées Hollywood jusque-là (en affinant petit à petit les éléments constitutifs de son langage), pour les retourner contre elle et montrer à la face du monde ce qu'il en était précisément de ces ressorts factices. Ni Hollywood ni le peuple américain n'auront suivi, l'un par esprit de survie, l'autre par malentendu. C'est l'une des tâches que se donnait Ishaghpour avec son essai : tenter de déplier au maximum, pour mieux l'expliquer sans doute, ce malentendu entre Welles et son peuple.

Lorsque Welles s'intéresse, par exemple, à la profondeur de champ et qu'il tente d'exploiter certaines de ses possibilités, il reprend cette technique avec l'aide essentielle de l'opérateur Gregg Toland, reconnu notamment pour ses profondeurs de champ<sup>14</sup>, mais pour renverser ses fonctions au sein de la mise en scène. Ainsi, la profondeur de champ n'est plus simplement utile pour décrire simultanément deux actions parallèles se situant à deux échelles de plan distinctes (entre un avant et un arrière-plan, entre l'entrée d'une personne dans un restaurant et l'attente d'une autre sur la banquette) et qui tendront à se rejoindre éventuellement sur un même plan. Avec *Citizen Kane*, c'est tout un espace baroque qui s'ouvrira à partir de cette profondeur, « dans une perspective violente qui unit d'autant plus le proche au lointain » (Deleuze, 1985, p. 140), et qui fait coexister sur un même plan, moins différentes actions simultanées qui en viendraient à être réunies par le découpage avec un autre plan subséquent, que différentes temporalités dans lesquelles se meuvent les personnages.

Pour Bazin, la révolution wellésienne avait surtout lieu dans l'usage qu'il était fait du plan-séquence, avec ou sans profondeur de champ (1950, p. 45-46, p. 51-52), par rapport aux conventions du découpage qui caractérisent

---

<sup>14</sup> Chez Ford, avec *The Grapes of Wrath* (1940) ; puis chez Wyler, avec *The Best Years of Our Lives* (1946).

le montage organique du cinéma classique. « Le découpage classique supprime ainsi totalement cette espèce de liberté réciproque de nous-mêmes et de l'objet » (Bazin, 1950, p. 58). Mais comme il dit ensuite, s'il ne s'était agit que d'un simple perfectionnement technique du langage classique, l'usage qui est fait de la profondeur de champ dans les films de Welles n'aurait que très peu d'intérêt. On comprend qu'il ne s'agissait pas tant d'une volonté de « rénover » ou de reformer des façons de faire déjà inscrites dans des conventions esthétiques, que de répondre à une nouvelle réalité, une nouvelle appréhension de cette réalité qui implique une liberté participative du spectateur au niveau de la pensée.

« Sa façon de faire contraint plutôt le spectateur à user de sa liberté d'attention et lui fait du même coup sentir l'ambivalence de la réalité... On voit bien que la profondeur de champ était la condition technique préalable à cette esthétique de l'action. Elle seule pouvait valablement faire peser ainsi la réalité sur notre esprit » (Bazin, 1950, p. 59).

Tout comme le « découpage dramatique » de la vie de Charles Foster Kane ne pouvait que renverser également un découpage technique du film qui aurait voulu n'être que chronologique. C'est le puzzle de l'enquêteur qui donne ainsi forme à la structure du film, et qui implique – c'est obligé – le concours du spectateur pour lui-même.

Il n'en ira pas autrement pour l'usage de la voix et de la parole, pour le découpage et le montage de ses films subséquents, en quoi il dira avoir travaillé chacun d'eux à partir de ce qu'ils contenaient et promettaient comme potentiel : une méthode différente nécessaire pour répondre aux cadres et aux thèmes qui, eux aussi, différaient de film en film. Ce qui n'empêche nullement à l'ensemble d'offrir une cohérence que nous serions capable de dégager. Cela va même jusqu'à *F for Fake*, son dernier film achevé, et qui procède tout autrement que *Citizen Kane* : un film-essai dans lequel le découpage mimera un moment le documentaire classique, le temps de « présenter » les protagonistes de cette histoire abracadabrante. C'est-à-dire que dans un premier temps, Welles « lui-

même » nous présentera les différents faussaires dont il est question dans le film, et les liens qui les unissent ; liens juste assez dénoués d'ailleurs pour qu'on puisse comprendre au fur et à mesure le jeu des rapports de force qui s'affrontent, avant que ceux-ci ne soient définitivement compliqués par la suite, entre autres par cette seconde partie, entièrement fabulée par le faussaire Welles et Oja Kodar, la « muse » du film que Picasso aurait jadis côtoyée.

Pour Ishaghpour, cette esthétique monstrueuse qu'il voit dans le travail wellésien, et qui procède par renversement des techniques du cinéma classique (tantôt de fiction, tantôt documentaire, éventuellement des deux à la fois) découle également d'une *reprise* de ces techniques mêmes : en cela, Ishaghpour dira de cette démarche qu'elle procède par réflexion. Chez Welles, « l'illusion d'un être en acte au présent » ne sera plus strictement enchâssée à l'intérieur d'une série d'actions (d'affections et de perceptions) posée et assumée par « une instance narrative ou discursive », sans que celle-ci ne devienne également *réflexive* (Ishaghpour, 1995, p. 42), c'est-à-dire *pensée et pensante*<sup>15</sup>. Welles aura ainsi permis d'engendrer une mutation importante de l'image, tant sur le plan cinématographique que métaphysique (Deleuze, 1985, p. 186), et qui la fit passer selon Deleuze d'une image-mouvement (et ses trois modes : image-action, image-perception, image-affection) à une image-temps, c'est-à-dire qu'il la fit passer, pour Ishaghpour, « de l'autre côté du miroir ». Cette réflexion de l'image et par l'image scinde définitivement l'« unité dynamique et immédiate » qui existait entre l'image et la réalité depuis les débuts du cinéma, sauf pour de rares exceptions (Vertov, Epstein et d'autres).

« L'image [chez Welles] ne révèle pas l'objectivité, elle est une « représentation » qui renvoie à une subjectivité et à une réflexion constitutives. Le sens n'est pas immanent à, ni visible dans, l'apparence, il est masqué par elle. Il y a une profondeur de sens et, par conséquent, une profondeur de champ, une profondeur sonore ainsi qu'une profondeur de temps » (Ishaghpour, 2006, p. 71).

---

<sup>15</sup> Deleuze, 1983, p. 289 ; cela est dit de la Nouvelle Vague, mais Ishaghpour en use pour introduire également Welles, I, p. 348-349.

Pour Ishaghpour, enfin, cette réflexivité de l'œuvre wellésienne revêt une autre dimension : *Citizen Kane* aura été le premier film à se situer dans son histoire, le premier « à s'accompagner d'une conscience de l'histoire du cinéma ». À ce titre, la fameuse scène finale de *Lady from Shanghai*, lorsque le labyrinthe en miroirs vole en éclats et que la star du film est laissée pour morte, sera perçue comme emblématique de ce passage : « pulvérisation des bases du cinéma classique hollywoodien », de « l'écran-miroir et l'image de la star » (2006, p. 72). L'image perdra ainsi de sa superbe magico-mythique, pour ne devenir simplement qu'une image, « une image de rien », une image réduite en quelque sorte à sa seule reproduction de la réalité, intrication entre le « domaine psychique » et la reproduction technique, dont les effets seront qualifiés de « mortifères » par Ishaghpour (1995, p. 45, p. 63). C'est précisément dans cette brèche entrouverte par Welles que Jean-Luc Godard s'engouffrera (il ne sera pas le seul, mais peut-être le plus notable), en entreprenant sa longue odyssée de l'image au-delà du cinéma (qui débute avec ses projets télévisuels des années soixante-dix, et dont il ne serait jamais vraiment revenu...). La force qui s'impose alors est bien celle du « caractère d'image de l'image ». C'est justement cela, « juste une image », sans qu'elle n'ait besoin d'être juste. « C'est qu'une image n'est pas seulement un atome. Elle est, elle a été, elle en sera l'image, et l'image de l'image. Et l'image de tous ses possibles » (Godard et Miéville, *The Old Place*). Mais elle remet en question, du coup, l'usage de l'appareil d'enregistrement ; elle questionne les différents pouvoirs et les rapports compliqués que nous entretenons nous-mêmes avec cet appareil, et ces pouvoirs, et cette image.

Il existe une histoire de l'image et de nos rapports assez complexes avec elle, qui précède de beaucoup l'invention du cinéma. Cela va sans dire. Pourtant, la plupart des études récentes sur l'image parlent d'une « prolifération » actuelle inédite, encore inégalée. Il n'y a pas si longtemps, Ishaghpour l'attribuait en grande partie à la télévision et à sa façon de diminuer les capacités de lecture de notre regard (cf. Ishaghpour, 1995). À cela,

aujourd'hui, il faut ajouter la publicité, toujours, mais également le web, les téléphonies de plus en plus sophistiquées, et ce que certains appellent « la démocratisation » des moyens de production du cinéma, avec la venue d'une panoplie d'appareils d'enregistrement vidéo sur tous les marchés, amateurs comme professionnels ; en bref, une technologie à tout crin et en tout genre. Mais y a-t-il plus *d'images* pour autant ? Cela n'est pas si certain, et c'est là justement que les vues de Serge Daney et de Marie-José Mondzain se rejoignent dans notre introduction générale. Il y a effectivement prolifération du visuel, de toute une imagerie qui vient heurter de partout nos capacités à lire, à décoder, à creuser et penser ces signes visibles. Il y a certainement de plus en plus de *stimuli*, tant sonores que visuels d'ailleurs, mais *peut-être de moins en moins d'images*. Ce sont les interfaces et les accès à cette imagerie qui se multiplient, non les images. Tout dépend, bien entendu, de ce que l'on entend par « image ». Dans le cas qui nous intéresse, ce pourrait être *un entrelacement de signes ou une intrication de strates visuelles et audiovisuelles, accueillis sur un support physique, réel ou virtuel, qui à la fois impliquent et compliquent nos sens et notre pensée, tentés qu'ils sont de les appréhender*. En un mot, l'image est ce qui, du visible et de l'audible, *résiste*.

Welles, par sa démarche, a affirmé la nature fondamentalement résistante, profondément ambiguë et hautement contradictoire de l'image (ses matériaux, son sens, l'idéologie rattachée) et des rapports que nous entretenons avec elle. Alors que le cinéma, dès ses débuts et jusqu'à son âge d'or classique, héritait des fonctions religieuses (comme ce qui « relit » les gens) et « magico-mimétiques » des autres arts collectifs, pour mieux en user – dans un contexte tout nouveau, celui du capitalisme tardif, de la marchandise et des derniers soubresauts d'un « enthousiasme romantique » – Welles vient chambouler ce rêve tout tissé de simulacres et de faux-semblants. Ishaghpour résume très bien ce qu'a profondément secoué la mutation wellésienne de l'image.

« Tout ce qui a contribué à la disparition de la force et de la fonction collective de l'art a été la condition de possibilité du cinéma et le fondement de sa puissance. Le cinéma a recueilli ce

que les autres arts avaient perdu à cause, entre autres, de l'existence des moyens de reproduction technique, et le cinéma a acquis son pouvoir grâce à ces mêmes moyens. Ce qui a été un symptôme du désenchantement du monde s'est trouvé métamorphosé par le cinéma en magie et en merveilleux. Rêve d'un monde sans rêve, le cinéma, lié aux masses anonymes des grandes villes, est devenu pour elles une promesse de fête et de prodige » (Ishaghpour, I, p. 292).

D'où sa position pratiquement intenable : Welles, expérimentateur et star des médias, qui voulait à la fois jouir de ce pouvoir en partie fantasmagorique conféré à l'articulation audiovisuelle du cinéma, pour mieux rejoindre les regards et les écoutes des plus grandes foules, mais ceci tout en tuant son secret dans l'œuf, sinon en dénonçant, du moins en soulignant ses faussetés et ses irréalités inhérentes (cf. Ishaghpour, I, p. 321-323). Il voulait, d'un côté, exploiter les grandes possibilités d'une telle forme d'art *et* d'une telle force industrielle ; de l'autre, faire voler en éclats la facticité d'un tel miroir (et de son pouvoir pervers de fascination et d'attraction), tout cela par l'entremise d'une création forte en « personnalité », précisément ce qu'Eisenstein n'aura pu vraiment faire. Pour Ishaghpour, encore une fois, cet éclatement de l'image incarné à merveilles par la fin de *Lady from Shanghai*, qui la détache d'un « fond » n'appartenant pas en propre au cinéma (fond mythique, symbolique, imaginaire, etc.), sera réalisé par Welles « grâce à la parole, dans sa distance à l'image, *en se réclamant d'une éthique*, dont la loi n'est pas sans rapport avec celle qui avait interdit les images » (Ishaghpour, 1995, p. 46). À la toute fin, lorsqu'Elsa se meurt, O'Hara lui demande quelle voie a-t-elle suivie ; il lui demande laquelle de ses natures, bonnes ou mauvaises, a-t-elle écouté ? Elle feint de ne pas comprendre le sens de sa question, ou la retourne plutôt, en affirmant que la méchanceté existe (*the badness*) et qu'il faut faire avec ; on ne peut rien y changer. Elle dira : « *you can fight, but what good is it ?* » La seule défaite possible, c'est celle où l'on abandonne. Mais n'est-ce pas là ce qu'il fait avec elle, en disant ces paroles alors qu'il la quitte, elle et sa beauté, son image éclatée, son mari assassiné ? La laissant là, il l'abandonne n'est-ce pas ? Au contraire, lui répondra-t-il. Quitter ainsi, trouver une autre ligne de fuite, sera sa



seule façon de vivre encore, de vivre vieux, ce sera sa seule chance de devenir un peu moins stupide.

On l'entrevoit mieux : si Welles aura lui-même eu besoin d'une attitude éthique pour y arriver, elle se situe quelque part non loin de ce qu'entend O'Hara une fois libéré de l'image : non pas une règle de conduite qui s'appuierait sur des *lois*, ni mêmes des codes, et qu'il faudrait suivre, mais par une affirmation et une évaluation de Soi qui déplace toute notion de sujet et d'individualité. Ce qui paraît bien curieux pour un cinéaste à la personnalité aussi magnétique et à la magnitude aussi ample. « Il montre ainsi le caractère illusoire des valeurs qui étaient à la base du cinéma hollywoodien : la réalité de la liberté et du bonheur de l'individu » (1995, p. 71-72). Là encore, nous verrons pourquoi les Américains n'auront pu suivre Welles dans sa critique, outre celle de l'image, celle, très particulière, de l'individu, élément premier dans la fondation idéologique américaine.

#### 4.2.2 Welles éthique

Souvent a-t-on parlé du moraliste Welles, mais peut-être moins d'une éthique qui lui reviendrait en propre. André Bazin soulignait effectivement la finesse éthique qui ne cessait de s'aiguiser davantage à chacun de ses films, teintée toutefois d'une couleur morale bien chrétienne (peut-être davantage la sienne). Parlant du personnage de *Macbeth*, il disait :

« plus besoin de recourir à une symbolique psychologique privée et individuelle pour exprimée la tragédie éthique et individuelle où le bien et le mal, la culpabilité et l'innocence se partagent la conscience déchirée du héros. [...] Nous sentons pourtant palpiter un mystérieux point d'innocence et comme la chance d'une grâce et d'un salut transpose sur le plan le plus élevé de l'éthique et de la poésie le drame initial de Kane » (Bazin, 1972, p. 33 et p. 35).

Puis dans un numéro que lui consacrait les *Études cinématographiques*, daté de 1963 et intitulé « L'éthique et l'esthétique », Jean Gili aborde cette attitude adoptée par Welles devant la vie et la conscience humaine, et qui serait au cœur de sa démarche artistique : c'est-à-dire ce *refus fondamental de juger* (1963, p. 12-22). Mais encore là, Gili ne distingue pas le caractère éthique exemplaire que revêt une telle attitude de la simple « idéologie morale » (1963, p. 13). Il souligne lui aussi l'ambiguïté et la complexité des antihéros que l'on retrouve dans chacun des films de Welles, la générosité que manifeste le cinéaste envers ses personnages et le respect des personnalités comme des circonstances qu'ils doivent affronter. Mais Gili envisage ces positions comme étant essentiellement humanistes, fondées sur des valeurs, elles, tout ce qu'il y a de plus *morales*.

Or s'il y a des positions indubitablement morales chez Welles, il faut reconnaître que leur nature est tout de même étrange. Elles sont clairement énoncées, par exemple dans son entretien avec Bazin, et s'inscrivent très bien dans la tradition philosophique anglo-saxonne (Bazin, 1972, p. 166-184), mais voilà qu'elles ne se posent pas moins aussi *contre* une certaine *autre* Morale. Dans un entretien réalisé en trois temps durant l'année 1964, pour le compte d'une revue d'Espagne et qui sera repris dans les *Cahiers du cinéma*, on pose à Welles la question suivante : « *Vous considérez-vous comme un moraliste ?* ». À quoi il répond : « Oui, mais contre la morale... Et les moralistes m'ennuient beaucoup. Pourtant, j'ai bien peur d'être l'un d'eux ! » (*Orson Welles*, 1986, p. 41). Cette relation, faite de tensions entre une position reliée à un groupe, à la fois interne et externe, ne sera pas sans rappeler la relation qu'il entretiendra également avec l'intelligentsia américaine : il en fait bien partie, mais toujours comme un *outsider* qui garde au moins un pied de l'autre côté de la frontière. Il fait toujours partie de la marge et la revendique comme telle, même si sa position « topographique » change ou si le terrain se modifie de lui-même (glissements, érosions, éboulements du milieu cinématographique). Il se déplace, il mute en même temps que le groupe, avec et contre lui. Toujours il

demeure à la fois partiellement dedans et radicalement dehors, qu'il s'agisse du courant moraliste ou de l'intelligentsia en question (Bogdanovitch et Welles, 1993, p. 263). « Être à la fois dehors et dedans, en arrière et en avance, archaïque et novateur, c'est là la forme spatiale et temporelle de la résistance » (Proust, 1997, p. 98).

Et que la Morale découle de l'idéologie chrétienne ou, plus spécifiquement, du domaine juridique, cela ne change rien : Welles ne pourra se résoudre à juger ni à condamner « moralement » un personnage, que celui-ci soit « écrit », mis en scène ou interprété par lui (Bogdanovitch et Welles, 1993, p. 128 et p. 319). Il s'agira justement du point de départ de Joseph Mc Bride dans son livre sur Welles, c'est-à-dire ce qui lui permet de différencier l'approche wellésienne de celle de Capra l'Idéologue, d'un côté, ou de Hawks le Moraliste, de l'autre (Mc Bride, 1985, p. 8-10).

En ce cas, peut-être faudrait-il alors, comme le suggèrent les deux intervieweurs espagnols, parler davantage d'une éthique « [adoptée] en face du monde », que « d'une attitude de moraliste » ?

Sur quoi il enchaîne : « mes deux films shakespeariens sont faits d'un point de vue éthique [i.e. *Macbeth* (1947-48) et *Othello* (1949-52)]. Je crois que je n'ai jamais fait de film sans avoir un solide point de vue éthique sur son histoire. Moralement parlant, il n'y a pas d'ambiguïté dans ce que je fais » (*Orson Welles*, 1986, p. 42).

En effet, cette ambiguïté est toute investie du côté des personnages eux-mêmes, de leur subjectivité. Si, pour Welles, l'acteur n'est ni un homme ni une femme, mais une sorte de troisième sexe (Bogdanovitch et Welles, 1993, p. 280), cette troisième position sera la clé de toute sa démarche résistante :

« *et du dedans et du dehors...* [une] obstination à maintenir la dualité (ou la triplicité) des lieux et des dates qui lui permet de dérégler et déplacer l'une depuis l'autre et de faire surgir dans ce glissement duplice d'autres sites et d'autres temporalités jusque-là inconnues » (Proust, 1997, p. 186).

Gilles Deleuze soulignait ces trois temps, qui brouillaient les distinctions entre objectivité et subjectivité, dans le contexte d'une mutation vers une nouvelle image-temps. Subsistait un troisième terme, questionné par la notion de « cinéma-vérité », et qui était né du « double devenir superposé » emportant et le personnage et le cinéaste. « Peut-être est-ce là que la question de l'auteur et du devenir de l'auteur, de son devenir-autre, se pose de la manière la plus aiguë, chez Welles déjà » (1985, p. 200 et p. 360). « Qui est JE ? », nous demandaient ailleurs Deleuze et Guattari. « C'est toujours une troisième personne » (1991, p. 63) : *always a Third Man...*, c'est-à-dire effectivement plus que la simple position optée par l'avocat du diable, ce mauvais dialecticien (Bazin, 1972, p. 157). Un peu écœuré par toute cette notion d'« auteur », il avouera avoir pensé ses derniers films – *F for Fake*, et ce qu'on a vu de *The Other Side of the Wind* – sans que le moindre plan ne soit « signé », en voulant déjouer son propre « style-Welles ». Pas un plan « wellesien » ne s'y trouve, caractéristique de ce qu'on a vu précédemment (*Orson Welles*, 1986, p. 66).

En cela fortement inspiré par la philosophie spinoziste, Deleuze n'aura cessé de bien marquer les différences, assez radicales, entre la morale et l'éthique, et qui, toutes deux, ont des incidences majeures sur la pensée : l'une s'appuie sur des lois *a priori* et transcendantes, sur une conscience qui est essentiellement « mauvaise » et voulue telle, sur une opposition manichéenne très nette entre les valeurs dichotomiques de bien et de mal, ainsi que tout un système de jugement alimenté, pour mieux le cimenter, par le personnage entre autres de « l'homme véridique », personnage répulsif au cœur de la critique nietzschéenne. L'autre posture est exprimée par un spectre de valeurs radicalement différentes, voire opposées, à la première : elles sont toujours immanentes (c'est-à-dire faites aussi à partir d'une série de dévalorisations nécessaires, de nature matérialiste, immoraliste et athée) et, ensemble, elles portent le nom, non plus de Morale, mais d'*Éthique* (Deleuze, 1981, tout le second chapitre). À cet égard, les pages que Deleuze consacre à Welles dans *l'image-temps* sont particulièrement lumineuses : il laisse entrevoir ce double

rapport moral/éthique possible dans les films de Welles, en mettant l'accent sur le profond nietzschéisme de son œuvre.

« À la manière de Nietzsche, Welles n'a pas cessé de lutter contre le système du jugement : il n'y a pas de valeur supérieure à la vie, la vie n'a pas à être jugée, ni justifiée, elle est innocente, elle a « l'innocence du devenir », par-delà le bien et le mal... » (Deleuze, 1985, p. 180).

Welles n'avait pourtant que faire de la philosophie nietzschéenne, même s'il ne niait pas ce rapprochement tenté par Bazin. En lecteur distrait, il n'y voyait là qu'une vieille morale satyrique d'un autre temps (Bazin, 1972, p. 167). Or, s'il existe une justice, elle se doit d'être immanente, incarnée dans des corps, indubitablement « terrienne » dira Deleuze : c'est-à-dire notre propre « autochtonie ». « Welles, par sa conception des corps, des forces et du mouvement, construit un monde qui a perdu tout centre moteur ou de « configuration » : la Terre » (1985, p. 187).

Un exemple : la scène, presque à la toute fin de *Magnificent Ambersons*, avec le Major Amberson assis dans l'obscurité, devant quelques faibles rais de lumière provenant du foyer. Isabelle, sa fille, est maintenant morte. Et la voix du narrateur (celle de Welles) souligne que toutes les actions, toutes les opérations de commerce du Major n'auront dorénavant plus de valeur devant ce nouveau territoire – *an unknown country* – qu'il tente timidement d'arpenter en pensée, en balbutiant quelques mots pour lui-même. Ce pays inconnu, pour lui, est celui de la douleur paternelle et du deuil. Il n'y a plus aucune donnée spatiale ou temporelle qui ne tienne, avec cette voix qui accompagne le visage du Major, mais venant comme du Dehors. Plus aucune donnée sauf le visage du vieillard faiblement éclairé par la lumière (que l'on suppose provenir) du foyer en hors-champ. Petit délire d'inspiration shakespearienne sur le feu et la Terre d'où nous venons, avec, comme finale, un lent, lent *fade* au noir.

Par tous les moyens, même ceux qui semblent les moins compréhensibles ou les plus pervers, il faut résister à tout système transcendant,

à toutes règles qui tyrannisent les forces vitales jusqu'à les annihiler, étouffées qu'elles sont par les « odeurs » morales. Malgré les abus tout à fait conscients de Quinlan, par exemple, du machiavélique Gregory Arkadin ou même, à certains égards, de Kane, Welles conserve une certaine *sympathie* envers chacun d'eux. Il leur donne une telle densité dramatique et existentielle, une « épaisseur » maximale qui déborde le simple « bon jeu » de l'acteur et qui fait en sorte que, « si bas soient-ils », ces personnages « n'en sont pas moins des hommes » (J. Clay, cité in Ishaghpour, I, p. 253). Par-delà le bien (joué) et le mal (joué). Welles ne peut se résoudre à les juger, eux qui jugent parfois au-delà de la loi et qui pourront même assassiner en son nom (Bogdanovitch et Welles, 1993, p. 319). Ce qui éclaire ce regard se nomme « éthique », ce que Welles entend parfois par « moralité vraie », quand il affirme par exemple qu'« il n'y a pas de moralité vraie qui ne comporte une résistance farouche à la tyrannie » (*Orson Welles*, 1986, p. 83).

Dans tout le cinéma de Welles, le thème du pouvoir est central : celui qu'un homme prend ou tente de prendre, celui qu'il perd aux mains d'un autre ou d'une femme, le pouvoir d'apparaître ou de se volatiliser au moment opportun, etc. Mais, comme le notait Narboni, ce qui importe dans ce cinéma, c'est peut-être moins cette course pour gagner ou pour conserver le pouvoir, qu'une profonde remise en question – par la subjectivité fuyante de ses personnages – des rapports entre pouvoir et puissance (puissance d'affecter et d'être affecté, puissance d'âme et d'être, etc.). Ses personnages ne cessent de passer de la notion de pouvoir à la volonté de puissance, et de franchir leur limite. « C'est pourquoi la question de savoir *ce qu'ils sont* en dernière instance est sans réponse, *ils ne cessent de changer* » (*Orson Welles*, 1986, p. 135). C'est l'un des traits importants de cette monstruosité de l'œuvre évoquée plus haut : il y a une mutation de la subjectivité chez Welles qui répond à la mutabilité des moyens de faire son travail, devant les contraintes et devant l'adversité. Et ce qui force ces changements et ces transformations, tant du côté de Welles-cinéaste que de ses personnages, c'est que *le système du jugement est*

*remplacé par l'évaluation* des manières d'être, des modes d'existence (cf. Deleuze, 1962, p. 1-2).

D'une manière générale, on envisage cette subjectivité chez Welles depuis les personnages monstres que l'on retrouve sur le sentier qui relie chacun de ses films. Sauf peut-être chez les *Ambersons*, où il faudrait traiter de la question autrement, justement le seul film entièrement réalisé par Welles dans lequel il n'interprète aucun rôle physique (il prête sa voix au narrateur, au-dessus ou par-dessus cette histoire – mais on lui attribue néanmoins certains traits du jeune Georges Amberson Minafer). Or, la série des personnages que l'on dit typiquement wellésiens – Charles Foster Kane, *ce* Macbeth et *cet* Othello, le Juge du Procès, l'Étranger fasciste, Mr Clay, Falstaff, Quinlan, O'Hara, Arkadin, Harry Lime (puisque c'est lui qui a créé le personnage de *The Third Man*) et surtout Welles lui-même, dans *F for Fake* –, cette série est presque exclusivement analysée à partir de leur individualité, de leur personnalité, de ce qu'ils accomplissent ou non, ce qu'ils font subir ou ce qu'ils permettent, de ce qui les relie entre eux, etc. L'accent est toujours mis sur le thème du pouvoir et ses effets, comme ce qui innerve l'œuvre et qui détermine ou identifie chacun des personnages de cette chaîne. La plupart des analyses négligent en fait un point essentiel : ces personnages, envisagés comme autant de seuils de subjectivation, ne sont jamais vraiment isolés, ils sont d'ores et déjà inscrits dans une série ou une chaîne à l'intérieur même du film (puis entre plusieurs films), « parce que chacun porte en soi toutes les possibilités » (Welles cité in Ishaghpour, I, p. 506). C'est en ce sens que l'entendait Emerson, en affirmant que :

« L'esprit humain ne peut être enfermé en une seule personne qui bornera de tous côtés cet empire, auquel on ne peut poser de limites. Il existe un feu central... C'est une unique lumière qui jaillit par des milliers d'étoiles » (Emerson, 2005, p. 57-58).

On parle, par exemple, volontiers du pouvoir omnipotent et omniscient de Gregory Arkadin, toujours déjà-là même lorsque l'action bifurque de

manière imprévue, présence spectrale de tous les instants, souvent comparé en cela au *Big Brother* de son quasi homonyme H.G. Wells. Mais s'il s'agit bien de relations de pouvoir, il faut bien les envisager ensemble depuis les rapports de force qui les constituent. Or, quels sont ces rapports avec Arkadin, si on laisse de côté Guy Van Stratten, Mlle Raina Arkadin sa fille, ou l'amante Mily ? En ce sens, le cas du film *Mr Arkadin* est particulièrement révélateur. Les rapports de force en jeu, de pouvoir et de résistance, sont brillamment incarnés par ce duo Arkadin-Van Stratten, non comme l'un incarnant un pôle précis de ce rapport (pouvoir = Arkadin, Van Stratten = résistance) – ce serait trop simple, trop manichéen – mais les deux oscillant tantôt vers l'un, tantôt vers l'autre. Si bien qu'en la seule figure d'Arkadin, il y a autant de stratégies pour implanter, manœuvrer ou renforcer son pouvoir sur la situation et les individus devant qui il doit en répondre, qu'il y a de traces et de tactiques de résistance aux avancées de Van Stratten, etc. On a donc mis beaucoup d'accent sur Arkadin comme figure qui incarne à merveilles le nouveau pouvoir : capillaire, diffus, local. Mais on a peu souligné la brèche dans ce système : sa fille Raina, ce qu'il avouera lui-même. La faille dans tout son système, c'est ce qu'elle penserait de lui si jamais elle parvenait à percer son secret, et savoir vraiment qui il est, ce qu'il a fait par le passé. C'est cette vérité, qu'il lui cache et qu'il a lui-même créée, qui ferait craquer de partout sa statue auto-érigée au gré de tant d'années et de tant d'efforts. Ce qui le ferait finalement tomber est « contenu » dans ce qui lui permet encore de tenir : les apparences conservées qui voilent le regard de sa fille sur lui, c'est-à-dire la représentation ou l'image qu'il projette aux regards des autres, surtout celui de sa fille chérie.

Ce n'est qu'une dimension de la solution, l'autre étant les stratégies qu'il déploie pour contrer ou devancer celles de Van Stratten. C'est davantage que le simple jeu du chat et de la souris. Si c'est ludique un temps (Arkadin rit jaune devant la comtesse lorsqu'il se rend compte qu'il est un *fool*, c'est-à-dire qu'il a payé deux fois pour obtenir la même information, à propos du lieu où se trouve présentement la mystérieuse Sophie), Arkadin ne rit plus lorsque Van



Stratten a saisi l'enjeu de toutes ces manigances, la raison de ce dossier confidentiel, lorsqu'il a enfin vu s'entrouvrir la brèche. Il peut ainsi battre Arkadin sur son propre terrain, avec ses propres armes, en parvenant à voler dans les airs plus rapidement que lui, en négociant encore un tout petit peu de temps. Arkadin, donc, à la fois figure du pouvoir, d'un certain pouvoir qui prendra en forces dans l'avenir, *et* foyer stratégique de résistance dans sa relation avec les autres principaux personnages : ligne de fuite, immatérielle, métamorphique, à la subjectivité poreuse. La subjectivité « Arkadin » contient ainsi potentiellement des éléments de Van Stratten, mais aussi de sa fille Raina, de Mily (l'amante de Van Stratten qui tente elle aussi de s'intercéder), de la mystérieuse Sophie et de chacun des anciens membres de la bande. « Arkadin » devient ainsi le mode de liaison, le mode de subjectivation qui implique chacun des rapports de force à l'œuvre dans le film. « Arkadin » devient un réseau, une toile, une « vitesse existentielle ».

Pour en revenir à l'éthique wellésienne, il serait donc tout à fait pertinent de la présenter sous la lumière d'un nietzschéisme que plusieurs, on le voit bien, ont décelé chez lui. Cette résonance philosophique, Narboni la reconnaissait davantage du côté de forces singulières, très bien illustrées dans la fable du scorpion et de la grenouille que raconte Arkadin à ses convives, que du côté d'une « douteuse apologie du « surhomme » » (*Orson Welles*, 1986, p. 133). Pour Deleuze, c'était aussi et plus profondément dans sa critique d'un monde véridique qu'un rapprochement entre Welles et Nietzsche est justifié (1985, p. 179-192). Mais dans les deux cas, au cœur de ce rapprochement se trouve le concept de *character*, sur lequel on a fortement glosé, rejoignant celui de « volonté de puissance » chez Nietzsche, et celui d'*affirmation de Soi* chez Paul Audi. L'insistance avec laquelle Welles revient sur ce terme de *character* témoigne de son importance au sein de son éthique.

Selon Welles, il ne semble pas y avoir d'équivalence satisfaisante en français : c'est davantage que le simple caractère d'un individu (« je suis fait

comme ça », « c'est ma nature ») et c'est également plus que sa personnalité ou son tempérament. C'est, dit-il, un concept aristocratique qui s'oppose à la vertu bourgeoise, concept essentiellement moral.

« C'est la façon dont on se comporte quand on se refuse aux lois auxquelles on doit obéissance, aux sentiments que l'on éprouve ; c'est la façon dont on se comporte en présence de la vie et de la mort. Et les plus grands filous, les plus haïssables peuvent avoir du *character* » (in Bazin, 1972, p. 179-180).

Ainsi, est-ce une *force de caractère* très spéciale, que Françoise Proust avait également dégagée de la figure du résistant, mais en des termes kantien cependant : c'est-à-dire des traits de caractère et des traits d'exception comme traces d'une volonté singulière, qui ne désignent pas tout à fait un caractère déterminé, « distinct et remarquable ». Ces traits seraient plutôt « la preuve qu'un événement a strié l'espace et sauté du temps, a divisé l'espace et s'est excepté du temps » (Proust, 1997, p. 78-79). Cette situation exceptionnelle d'un caractère émergent naît d'une rencontre, hautement improbable mais nettement décisive, qui ouvre la subjectivité en un seul instant.

« En un instant implusif ou explosif se noue à jamais entre soi et soi une *alliance* indéfectible et une *promesse* inconditionnée : [...] promesse de ne plus jamais céder au destin, promesse de devenir autre que ce qu'on était jusque-là, promesse de filer désormais une autre ligne, droit et infinie, quelque invisible et sinieuse qu'elle paraisse, promesse sans cesse relancée et rappelée parce qu'enchaînée à une alliance d'autant plus serrée qu'elle est ténue et fragile, alliance qui noue une situation et un caractère » (Proust, 1997, p. 79-80).

Par suite, cette force de caractère se mesure *dans une décision* : pour le scorpion de la fable, ce sera piquer la grenouille malgré la mort inévitable que celle-ci provoquera ; pour Welles, ce sera sans doute, entre autres, faire des films et bâtir une œuvre même de bric et de broc, contre vents et marées, malgré la bêtise des uns et l'intransigeance des autres. Ce sera aussi d'invalider la neutralité politique que revendiquent certains de ses contemporains, dont Ionesco, en soulignant pour la dénoncer sa démission éthique, son désespoir « bien extraordinaire » devant l'incompétence des hommes de pouvoir et des

hommes d'État. Attitude à laquelle Welles répondra, avec la dignité propre à son *character* :

« Dans les circonstances actuelles, l'incitation à abandonner le bateau qui coule n'est pas seulement quelque chose de futile ; c'est aussi un cri de panique. Si nous sommes vraiment condamnés, que M. Ionesco vienne se battre à côté de nous tous. Il devrait avoir le courage d'assumer nos platitudes » (*Notes et contre-notes*, p. 83).

En ce sens, *décider* devient comme l'acmé d'une stratégie plus grande, « dans l'ombre ou en pointillé », s'inscrivant d'abord dans un temps d'attente et de délais, mais qui, le moment venu, doit « mobilise[r] ses forces et bande[r] son arc ». « Décision immuable de « muer », de se métamorphoser, décision irréversible et comme toujours déjà prise de toujours décider, décision irrésistible de toujours résister ». Voilà ce que permet, ce que rend possible l'acte décisionnel de résistance : exposer « le soi à ses possibles, c'est-à-dire à la liberté » (Proust, 1997, p. 81-82). Et, comme le disait Foucault, qu'est-ce que l'éthique sinon « une pratique réfléchie de la liberté ? » (Foucault, 2001(2), n°356, p. 1530).

C'est également dans ce sens que Paul Audi abordera la « supériorité de l'éthique » : si l'on veut « traduire » *character* en français, il s'agira non de la force *du* caractère, mais une force *de* caractère, comme « ressaisissement » et « reprise en soi » échappant à toute vertu morale (1999, p. 203 sq. ; 2007, p. 302-313). Le *character*, qui répond à l'invitation de Kafka sous laquelle Audi inscrit toute tendance éthique – celle à l'effet que « tu es la tâche » – sera d'abord, pour Welles, une question de style et de charme, « de dignité tragique, de volume, d'envergure », bien plus que d'une simple « puissance *du* caractère individuel » (Audi, 2007 p. 302). Ce qui fait qu'un personnage ou un individu peut assumer ses traits de caractère « à la face du monde » et du destin, sans que ne soit justifiée ou excusée pour autant la nature même de ces actes et leurs conséquences.

Or, ce charme et ce style se manifestent par différents éléments, que Paul Audi parcourt et déploie brièvement comme autant de *traits de caractère* : c'est-à-dire à la fois une franchise et une tenue de l'âme qui deviennent sa radicale assomption ; une mesure, non quantifiable en termes de durée, mais en termes de force, puisqu'elle peut très bien surgir seulement « le temps d'un éclair » ; une amoralité et/ou une immoralité intrinsèque et un comportement aussi, tant face à la vie que face à la mort, qui le distingue toujours des valeurs vertueuses de la Morale ; une inconvenance majeure à la source de tous rapports de force, qui fait que « l'insurrection de la force de caractère est toujours un défi porté à son incandescence par le refus de *composer* avec toutes ces forces qui tendent en permanence à réduire le moi à ce qui n'est justement pas *lui-même* » (2007, p. 309). C'est qu'à la base de toute différenciation entre valeurs morales et esprit éthique, il y a une distinction fondamentale que fait Audi entre le *moi*, seuil de subjectivité égoïste, et le *Soi*. Ces distinctions voudront se démarquer à maints égards de celles déjà avancées tant par Foucault que par Deleuze, mais Audi ne cesse pourtant de s'y référer et de les citer. Cette distinction est la base même de toute éthique digne de ce nom, ce en quoi elle est supérieure et ce pourquoi, enfin, elle nous intéresse tant. Cette attitude de soi envers soi, « ce pouvoir d'affecter et d'être affecté, ce rapport d'une force à une autre » (Deleuze, 1985, p. 182) est à la fois ce qui rend possible tout acte de résistance, et ce qui détermine la valeur du choc provoqué par de tels rapports, la capacité de transformation induite par de tels rapports. En tant que digne héritier d'Emerson et des fondateurs de l'esprit américain, Welles croyait lui aussi que « douter de soi » était un acte de résistance nécessaire : à « l'idiosyncrasie », à la fausse liberté, aux excès du « *self-confidence* » (Ishaghpour, I, p. 476-477). Ce qui nous permet d'en arriver au dernier trait de caractère, son expression et son degré d'expressivité : « une affaire de style ». Cela revient souvent à une question, que l'on se pose à soi. Non plus « que dois-je faire avec le monde ? », mais « comment dois-je me tenir dans la vie ? » (Audi, 2007, p. 309).

« Le *character*, le « sceau » de l'individualité, le fermeté du style, le charme d'une tenue : il faut dire encore de tout cela qu'il n'existe que dans la mesure où le moi est d'abord le « jouet » d'une certaine *libération* du « Vouloir », c'est-à-dire d'un « *se libérer de soi* » qui, « *au plus profond de la subjectivité* », comme disait Deleuze, *décide de la respiration du moi et instaure en lui le règne de « l'esprit »*, seule instance capable de rendre possible et effectif le travail (éthique) sur soi. » (2007, p. 312-313).

En fin de parcours, lorsqu'il tente de revenir chez lui, à Hollywood, et qu'on décide enfin de l'honorer, assez discrètement, devant plusieurs membres de l'AFI, Welles s'avoue prudent sur cette question de la liberté. Bien plus qu'un simple thème de son œuvre, comparable en cela à d'autres géants américains (les Ford, Hawks, Capra, Mann, Fuller et j'en passe), elle est la condition de possibilité première de l'être, de Soi. Il n'est « pas assez fou pour se dire libre » (*Orson Welles*, 1986, p. 88-89), lui qui a passé sa vie non à faire des films, mais à *tenter d'en faire...* Homme du Moyen-âge penché sur l'ère moderne, éprouvant un peu plus encore sa dimension anachronique et sa solitude (*Orson Welles*, 1986, p. 136 ; voir également Ishaghpour, p. 505-506), il terminait son allocution, ému, en se présentant simplement devant ses interlocuteurs comme cette « sympathique épicerie de quartier, à l'époque des supermarchés ». L'éthique est alors cet art de manœuvrer par des forces de caractère et d'exception, ce qui passe nécessairement par une prise courageuse de décisions, *mais dans le cours ordinaire des choses*. C'est peut-être ce que nous révèle le mieux cette allocution, et le curieux ton que Welles prend à ce moment, mi-feint, en tout cas hésitant. Et c'est ce que nous tentons d'avancer depuis le début de cette constellation : alors que les circonstances semblent extraordinaires, que les situations sont parfois exceptionnelles, les actes de résistances sont, pour leur part, tout ce qu'il y a de plus simple, de plus ordinaire et concret. En ce sens, l'attitude éthique n'est que ce qui convertit, en soi et par soi, ces forces de caractère en formes ordinaires, *inframince*, de résistance. « La résistance, pour qu'elle soit efficace c'est-à-dire incarnée dans

des corps, doit en passer par ces tentatives d'invention et de réinvention de Soi » (Laplantine).

Chez Welles, ces affirmations de Soi en seront passées par une série d'objets et de postures très différents : par le masque et le postiche comme possibilités de se réinventer une figure (au double sens) ; par la théâtralité de certains gestes, de certaines voix qu'il emprunte ; mais aussi par l'attitude dionysiaque qu'il prend vis-à-vis l'existence. Cela aura également passé par une série de monstres et de personnages, tantôt d'hommes véridiques, tantôt d'hommes de vengeance, en tout cas davantage que ces individus archétypaux qui jonchent le cinéma classique hollywoodien, autant de figures du nihilisme de notre temps (Deleuze, 1985, p. 183-184). Ces objets, jumelés à des postures, elles-mêmes incarnées par des personnages, sont en fait de formidables processus de subjectivation, ce que Deleuze a exposé comme *puissances du faux* ; c'est-à-dire que ce sont de véritables embryons de pensée en tant que *regards éthiques vitaux* à réinjecter dans la vie, et qui renversent également notre rapport à la vérité, au monde véridique. « Ce que l'artiste est, c'est créateur de vérité, car la vérité n'a pas à être atteinte, trouvée ni reproduite, elle doit être créée. Il n'y a pas d'autre vérité que la création de Nouveau » (Deleuze, 1985, p. 191).

Mais on n'aura encore rien dit des résistances wellésiennes, tant que ne sera pas souligné son grand sens de l'humour, arme de résistance farouche commune à Syberberg et Eisenstein, mais jamais aussi bien acérée que chez Welles (mis à part Duchamp, si l'on ne s'en tient qu'au seul cadre de cette thèse). Humour rigolard et tragi-comique de son Falstaff, humour grinçant d'Arkadin, humour noir d'Harry Lime, humour débridé de Welles le charlatan dans *F for Fake*, etc. C'est ce qui perce l'écran à chaque fois que l'on voit ces séquences de Welles en train de travailler, même avec les moyens du bord, ou lorsque d'anciens collaborateurs parlent de lui : on entend son rire gras, tonitruant, celui décomplexé du Grand-Vivant, le rire de Dionysos (cf. *Working*

*with Orson Welles*, G. Graver, 1993). S'il a parfois cherché à critiquer sévèrement son époque à l'aide de ce que le cinéma lui permettait, dès *Citizen Kane* et *The Magnificent Ambersons*, il ne l'a pas moins fait en passant par l'humour et le rire, un rire dionysiaque, là aussi nietzschéen, qui fait de son attitude éthique une attitude de joie.

« Totalement immanent à son objet, le rire n'épargne rien et ne laisse rien derrière lui : ni présent, ni trace du passé, ni peut-être même un signe d'avenir. Quand le monde devient un théâtre [ou un mauvais film] et ses héros des héros d'opérettes, il suffit d'un dégrisement du regard pour que la scène explose et parte en fumée » (Proust, 1997, p. 89).

Ce parcours nous aura menés forcément au-delà de l'éthique, tellement celle-ci est entrelacée ou chevillée de façon nécessaire à une esthétique et à une politique. C'est pour cette raison que Paul Audi ne pourra penser bien longtemps l'attitude éthique dans sa relative « autonomie ». En reconnaissant sa *supériorité* vis-à-vis la Morale, il se butera sur les manières d'y parvenir, c'est-à-dire sur les modes d'articulation et de pensée du concept. Ces manières doivent en passer par l'idée générale de création. Chez Audi, il y aura donc ce saut conceptuel nécessaire, qui fera passer l'éthique d'une simple affirmation de sa supériorité, inspirée plus de Wittgenstein et Rousseau que de Spinoza, à une *esth/éthique* du Soi (avec tout de même un bon vieux fond de désespérance d'inspiration schopenhauerienne, transpirant ça et là ; 2007, p. 331-335).

Alors que chez Rancière, la question des rapports entre esthétique, éthique et politique se posent tout autrement. Ces rapports sont souvent compliqués et débordent le cadre de cette constellation, mais retenons tout de même deux éléments importants : le fait que l'esthétique, chez Rancière, est en soi politique ; et que pour lui l'éthique est un « tournant » fâcheux, une « indistinction » consensuelle très à la mode vers laquelle tendent certaines formes d'art actuelles, alors que l'esprit artistique serait fondamentalement dissensuel (Rancière, 2004, p. 162-172). Il va sans dire que nous entendons la nécessité « éthique » différemment. Mais concernant les rapports entre

esthétique et politique, nous suivons tout à fait Rancière lorsqu'il affirme qu'il n'y a « pas d'art sans un certain partage du sensible qui le lie à une certaine forme du politique ». L'esthétique serait précisément « un tel partage » (Rancière 2004, p. 63). On l'a déjà partiellement vu plus haut : pour Rancière, l'esthétique n'est pas qu'une simple discipline philosophique, elle est une forme d'appréhension du sensible, en partie héritée du romantisme. Elle est un « régime spécifique d'identification de l'art », une « pensée du désordre nouveau », où les relations entre sujets, publics et œuvres tendent à se brouiller (Rancière, 2004, p. 17 et p. 23-24). Si cette pensée d'un rapport désaccordé dans la *mimésis* porte en elle-même une politique, il faut alors entendre « politique » en un sens bien précis.

« L'art n'est pas politique d'abord par les messages et les sentiments qu'il transmet sur l'ordre du monde. Il n'est pas politique non plus par la manière dont il représente les structures de la société, les conflits ou les identités des groupes sociaux. Il est politique par l'écart même qu'il prend par rapport à ces fonctions, par le type de temps et d'espace qu'il institue, par la manière dont il découpe ce temps et peuple cet espace » (2004, p. 36-37).

Nous verrons que Welles en passera par ces différentes manifestations du politique dans l'art cinématographique. Et que, s'il parvient à mieux résister, c'est qu'il s'invente de nouvelles capacités non loin de ce que Rancière et Audi ont défini, et de ce que nous verrons également plus loin avec Guattari : c'est-à-dire des forces de résistance qui relient nos trois questions, des forces esth/éthico-politiques.



### 4.2.3 Welles politique

Dans son analyse de quelques figures particulières de la mise-en-scène chez Welles, Jean Narboni laisse tomber au passage une affirmation pour le moins intrigante : « il y a une politique et une géographie politique de Welles » (*Orson Welles*, 1986, p. 136). Qu'entend-il par là ? Qu'est-ce qui lui a permis d'en arriver à une telle idée, sans toutefois chercher à la développer plus avant ? Après avoir abordé la question du *character* et celle d'une constante recherche physique, périlleuse et labyrinthique ; après avoir traité de la question du pouvoir et de l'usage exigeant de la parole dans les films de Welles, Narboni arrive en fin d'article à cette question d'une politique spécifiquement wellésienne qui irait bien au-delà des « thèmes modernes » comme tels.

« Des *effets cinématographiques* nouveaux en découlent, la transformation des liaisons et des transitions entre scènes, la production d'un sentiment d'immobilité par excès de vitesse, l'apparition et la disparition des personnages dans le plan » (*Orson Welles*, 1986, p. 136).

Cela voudrait donc dire qu'une politique chez Welles existe, mais qu'elle n'est plus nécessairement rattachée à des thèmes, à un engagement partisan, à des intérêts militants qu'il aurait eu au départ, dans les années trente. Voyons brièvement en quoi et comment y a-t-il eu passage d'un type de politique à un autre, c'est-à-dire, dès ses débuts, d'une représentation d'actions et de gestes (à répercussions politiques) dans la cité (auprès notamment de la troupe du *Mercury Theatre*), jusqu'à une « géographie politique » inédite, qui en passerait par de nouvelles manières de cadrer et d'agencer ces cadrages les uns aux autres, par de nouvelles occupations spatiales des corps et des décors.

On sait que Jean-Paul Sartre a consacré un bref article à *Citizen Kane*. Cet article est devenu célèbre pour s'être trompé à propos de l'incidence du premier film de Welles sur l'histoire du cinéma. Qu'est-ce qui était précisément reproché au mythique film de 1940 ? Qu'il s'agissait essentiellement d'un « film intellectuel, un film d'intellectuel », fait par « un touche-à-tout de grand

talent », certes, mais qui pêche d'avoir construit son œuvre au passé, « ... dans un faux désordre qui est seulement la subordination de l'ordre des événements à celui des causes ». Il en conclut alors, assez sèchement, que « tout est mort » (in Leenhardt, 1986, p. 115). Mais Sartre aura été encore plus injuste dans sa critique, en mettant en doute cette nouvelle approche que prônent Welles et Mankiewicz dans leur scénario et qui prend en compte les dispositions intellectuelles et mémorielles du spectateur, tout en considérant l'enquête elle-même comme accessoire. S'il a bien vu que le film « est conçu comme un problème », pour lui cela devient aussitôt suspect et inintéressant : suspect, parce que malgré les ruptures chronologiques qui servent la formule de l'enquête, il faut se demander, nous dit Sartre, « s'il est conforme au « génie » du cinéma », sans qu'il ne définisse en quoi consisterait un tel « génie » ; et inintéressant du fait que le film n'utilise pas du tout les mêmes ficelles que le cinéma narratif conventionnel, lui, prendrait. Sartre ne *reconnaît* pas le cinéma d'Hollywood auquel il est habitué. Son film ne fait qu'accumuler « vitesses et ruptures », « esquisses et disparitions » ; autant de « démonstrations techniques » et de « raccourcis formels » qui *généralisent*, dit-il, « comme dans ces histoires que nous racontons rapidement et *sans art* » (in Leenhardt, 1986, p. 114-115, nous soulignons). Ce dernier reproche est tout de même étonnant, puisqu'à la fin de l'article en question, Sartre invitera tout un chacun à ne pas emprunter cette voie, à ne pas suivre l'exemple de Welles, parce que l'écriture de son film serait précisément bien trop « artiste » pour faire œuvre cinématographique efficace (1986, p. 115-116). Ironie du sort : aucun autre cinéaste dans toute l'histoire n'aura autant donné le goût, à nombres générations de tous horizons, de faire du cinéma, de penser avec le cinéma, à commencer par Youssef Ishaghpour lui-même, ce qui peut se vérifier auprès de jeunes apprentis-cinéastes encore aujourd'hui.

Bien sûr, plusieurs voix se sont par la suite levées pour désamorcer cette vue par trop étroite de *Citizen Kane*. Même si cela prit un peu de temps (pratiquement un an), Roger Leenhardt se sentit obligé d'y revenir, lui parmi

d'autres, tel Bazin, ce qui aura tôt fait de déplacer cette perspective théorique réductrice à propos des dispositions temporelles et du récit, en expliquant comment et surtout pour quelles raisons se justifiaient les choix de Welles (bien assisté, d'un côté, par Mankiewicz et Gregg Toland, de l'autre). Comme il l'a fait dans sa lecture des puissances du néoréalisme, Bazin voyait bien que les raisons de ces bouleversements étaient d'ordre esthétique davantage que psychologique.

« Sous le couvert du réalisme congénital de l'image cinématographique, c'est tout un système d'abstraction que l'on faisait frauduleusement passer. On avait l'air de se borner à découper les événements selon une sorte d'anatomie naturelle de l'action : en réalité on subordonnait intégralement la réalité au sens de l'action, on la transformait à notre insu en une série de « signes » abstraits » (Bazin, 1950, p. 57)<sup>16</sup>.

Et l'on sait également comment Gilles Deleuze renversera à son tour cette « erreur » liée à l'organisation du temps dans le film, pour en faire précisément le noyau constitutif de cette nouvelle image-temps. « C'est Orson Welles, le premier... » ; « Welles, maître de l'image-temps » (1985, p. 179, p. 359). Mais là, dans l'article de Sartre, le bât ne blesse qu'à moitié.

La véritable critique dont se réclame le texte de Sartre se situe en grande partie ailleurs, et voilà précisément ce qui n'a pas été suffisamment souligné : elle est de nature strictement *politique*. « Welles est un homme admirablement doué, dont le souci principal est politique, et la signification commune de toutes ses entreprises, *c'est qu'il veut par tous les moyens dont il dispose, film, théâtre, journalisme, gagner les masses américaines au libéralisme* », tant de manifestations qui s'inscrivent dans un même but : développer, d'abord en Amérique, des réflexes et des attitudes clairement antifascistes (in Leenhardt, 1986, p. 113, nous soulignons).

---

<sup>16</sup> En référence au néoréalisme : Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, 1975 ; et sur la réception de *Citizen Kane*, voir aussi Thomas-Berthomé, 1992, p. 303 sq.

Si le texte de Sartre s'est en partie trompé sur la force de cette œuvre, il n'en demeure pas moins juste et éclairé à maints égards. Il voit juste sur plusieurs points importants – le film comme problème, la portée politique de l'œuvre, les nouvelles articulations spatio-temporelles qui déplacent complètement les façons de faire instituées, etc. – mais il refuse l'essentiel, c'est-à-dire la part de résistances que Welles draine par son travail. C'est-à-dire que Sartre refuse la révolution wellesienne comme telle. Si bien que les deux reproches qu'il fait, l'un sur le flan esthétique et l'autre, sur le politique, s'arriment en un même point : il refuse à Welles cette part de nouvelles possibilités sensibles et noétiques, communes au cinéma et à la vie. Ce refus est attribuable en grande partie au fait que Sartre pense le film de Welles à partir de schèmes qui le précèdent ; il ne tient absolument pas compte de ce que le cinéaste américain a su créer, ce qu'il produit et qui n'existait pas au cinéma avant lui, c'est-à-dire tout un paradigme à la fois de création et de réception (du film comme tel, de sa « structure » et ses composantes, mais plus largement des nouvelles *sensibilités*, débordant et le film et le cinéma).

Avec son arrivée dans l'univers cinématographique, longtemps murie (il a su obtenir « ce qui terrifiait le plus Hollywood, une entière liberté » ; Bazin, 1972, p. 39), ce sont de nouvelles dispositions sensibles, noétiques et vitales que Welles et sa proposition artistique provoquent. « *Citizen Kane* s'insère dans un mouvement d'ensemble, dans un vaste déplacement géologique des assises du cinéma qui confirme un peu partout de quelque manière cette révolution du langage » (Bazin, 1975, p. 76). Alors que Sartre dénonce le film comme « abstrait » dans sa constitution, non-conforme « au génie du cinéma », c'est-à-dire aux façons de faire qui avaient préséance jusque-là : une représentation toute réaliste qui s'inscrit à l'intérieur d'une simple trame d'action, elle-même articulée par principes causaux et toujours livrée au présent. Et du fait que Welles emprunte ainsi, très tôt dans sa vie de cinéaste, de nouveaux sentiers esthétiques (il veut attaquer de front ce qu'il avait déjà dénoncé avant, surtout au théâtre), du fait qu'il soit un homme si impliqué politiquement (nous y

reviendrons), dès lors le film *Citizen Kane* pousse l'affront jusqu'au bout, *en étant ainsi déraciné de la masse*. Pour cet « art des masses » par excellence, voilà l'ultime outrage : fabriqué dans l'autre même de « l'industrie culturelle » (cf. Adorno et Horkheimer, 1974) que représente Hollywood, avec des moyens et une liberté illimités<sup>17</sup>, ce qui est d'autant plus étonnant pour un jeune premier provenant de l'extérieur du cinéma (à vingt-cinq ans seulement, rappelons-le, ce qui en fera le plus jeune *has been* d'Hollywood, dirons les mauvaises langues quelques années plus tard). Welles est effectivement un produit du théâtre et de la radio, du journalisme et de la politique. À cet égard, *Citizen Kane* devait demeurer une simple erreur de parcours, mais ô combien coûteuse pour tous les partis en cause.

Or, à notre sens, c'est là que Sartre se trompe le plus, bien plus qu'en reprochant au film de se présenter au spectateur dans un temps essentiellement passé et révolu : avec *Citizen Kane* – mais Ishaghpour nous fait comprendre que c'était aussi bien avant, et puis que ce sera tout autant par la suite, même très différemment, voire à l'arraché – Welles aura amorcé tout un tournant esth/éthico-politique qui ne s'inscrit pas dans le seul cadre de l'art moderne. Il aura fait passer un « art des masses » (au sens idéologique), à un art des masses, des figures et des processus de subjectivation, en un sens esth/éthico-politique. Il affecte ainsi effectivement « les rapports intellectuels du spectateur avec l'image, et par là même [il] modifie le sens du spectacle » (Bazin, 1975, p. 75). C'est en cela qu'on peut parler d'une « révolution wellesienne », la première véritable révolution copernicienne du cinéma (Ishaghpour, 1995, p. 54). À l'opposé de la réaction sartrienne, donc, il y a eu, très tôt formulée, celle de Bazin » :

« Le manque de goût évident d'un Orson Welles, son *mélange inconsideré* du meilleur et du pire, la faculté avec laquelle il sacrifie le cas échéant les accords raffinés et délicats [...] à l'efficacité d'un effet monumental, *blessant assurément notre*

---

<sup>17</sup>C'est effectivement la première fois qu'un cinéaste ait pu se négocier une vraie « carte blanche » à Hollywood : sans limites matérielles, sans projections nécessaires ni visionnements de rushes préalables de la part des producteurs et de publics triés sur le volet.

*sens des hiérarchies artistiques*. Il y a chez lui un curieux amalgame de barbarie, de ruse, d'enfantillage et de génie poétique. » « Qu'on le veuille ou non, Welles aura ébranlé les colonnes du Temple » (1950, p. 20-21, nous soulignons ; et p. 64, repris en introduction de 1972).

Curieux mélange, en effet, qui vient bousculer nos schèmes de pensée esthétique, qui « blesse » chez le spectateur ce qui relevait peut-être du beau et du laid, qui vient déplacer ce que Sartre définissait comme « le génie » de l'art cinématographique. Et il le fait en usant de « barbarie ». Qu'est-ce à dire ? Si « l'avenir est aux barbares », comme l'entendait Welles (entretiens, 1972, p. 176-177), est-ce la même chose que cette barbarie amalgamée à son esthétique ? Welles cherchait aussi, dès les débuts, par son implication plus ou moins distante au *Popular Front*, à « résister par la culture à la barbarie », et ce, avec « une nouvelle alliance du peuple et de l'élite...réunissant la liberté et l'action sociale ». Il voulait le faire en proposant notamment un *Shakespeare pour tous*, « selon le titre du livre qu'il a publié à l'usage des lycéens » ; moins pour le populariser que pour « remplacer un théâtre poussiéreux par un théâtre vivant » (Ishaghpour, I, p. 250-251). D'un autre côté, il ne cessera de la mettre en scène, cette barbarie, de la questionner, de l'interpréter, de chercher à souligner ses ambiguïtés. Dans une certaine mesure, le voilà fasciné par cette même barbarie qu'il combat, par ces barbares, sans doute parce qu'il pressent que l'avenir leur appartiendra...

Si l'œuvre de Welles fait tant de remous dès ses débuts, c'est notamment par la position très particulière qu'il occupe dans l'histoire, alors que les Américains, nous dit Ishaghpour, ne la revendique pratiquement jamais. Son travail s'est peut-être, en partie, inscrit dans une politique au sens premier où l'entendait Rancière : par « les messages et les sentiments qu'il transmet sur l'ordre du monde », « par la manière dont il représente les structures de la société ». Il est l'un des premiers icônes de l'ère mass-médiatique qui cherche à inscrire volontairement sa démarche dans l'histoire : des États-Unis, du cinéma, éventuellement du monde. Et si cette position s'avère plus ou moins inédite à

l'époque, c'est qu'il la revendique *en tant qu'artiste, un artiste qui s'inscrit et se situe aussi par rapport à une tradition*. La tâche de l'artiste, selon lui, consiste justement à considérer cette tradition pour mieux « l'attaquer » : il faut la dépoussiérer pour en réévaluer les tenants, mais sans la détruire complètement, sinon toute tension d'expérimentation disparaît. C'est ce qui fait également « décoller » son œuvre de la simple représentation politique. « Sans la tradition, l'expérimentation n'a plus de sens... [Tout comme] l'expérimentation n'a pas de vertu mystique en elle-même » (*Orson Welles*, 1986, p. 75 et p. 81). Il y a cette nécessité chez l'expérimentateur de ne pas laisser les possibilités de son art en friche.

« Je ne suis qu'un expérimentateur, héritage d'une vieille tradition... Je ne suis pas en extase devant l'art : je suis en extase devant la fonction humaine... et je ne suis pris par le résultat que lorsqu'en émane l'odeur de la sueur humaine, ou une pensée... (in Bazin, 1972, p. 124-125).

C'est le grand paradoxe qu'Ishaghpour souligne avec beaucoup d'insistance et qui a, en partie, mené la star Welles à sa perte : celui-ci a pensé pouvoir jouer sur les deux plans les plus antithétiques du cinéma, à savoir comme art et comme industrie. Il ne peut se résoudre à faire *tabula rasa* ; il ne cherche pas « à révolutionner l'Amérique, mais seulement accomplir les promesses de la Révolution américaine » (Ishaghpour, I, p. 248-249). Il a lui aussi (comme plusieurs autres – Stroheim, Lang, Godard, etc.) été tenté par cette utopie d'un dépassement par le cinéma de la fracture séparant l'avant-garde de l'industrie culturelle ; c'est-à-dire aussi l'art, d'un véritable public (comprendre : qui se quantifie avantageusement). Dans les faits, cet échec est bien réel : son œuvre trop souvent laminée par des décisions complètement extérieures (des studios, des producteurs, des bailleurs de fonds), sa vie et son œuvre ruinés, lui trop souvent humilié dans sa quête tantôt de financement, tantôt d'espace de temps et de liberté (souvent les trois). C'est que Welles est également un pur produit de cet univers spectaculaire, il est fasciné par ses effets de pouvoir, par les conditions d'existence qu'un tel milieu permet également de se créer, ce qui sert très bien son côté « ogre aristocrate »

(« l'ogre » est le surnom donné par sa fille à Gregory Arkadin, et l'aristocrate, c'est ainsi que lui-même se qualifie). En ce sens, la vie de Welles est à elle seule un martyrologue (suivant une formule godardienne des *Histoire(s) du cinéma*).

Mais, d'un autre côté, il refuse d'instrumentaliser son travail à des fins strictement politiques et nous verrons comment son œuvre a su résister justement parce que ces plans ne cessaient d'échouer, du point de vue des tenants du pouvoir, du point de vue du star-système. À deux reprises, il penche plus clairement du côté « dénonciateur », à la limite propagandiste, que donne cours également – et parfois sanctionne – l'art cinématographique. Mais à chacune de ces deux occasions, il s'agira d'échecs retentissants, de véritables faillites : d'abord, dès ses débuts, lorsque sa carrière cinématographique commence avec, comme point culminant, ce projet à tendance documentaire intitulé *It's All True*, c'est-à-dire au moment où sa relation avec le tout-Hollywood chavirera pour ne jamais se rétablir complètement ; puis, avec le film *The Stranger*, dont on lui attribue la réalisation, mais qu'il aura vite fait de renier comme étant *le sien* (n'est sien que ce qu'il *monte* jusqu'à la fin). Avec ce film, il ne voulait que montrer aux producteurs qu'il pouvait tourner rapidement et à faible coup un film standard, un film comme les autres. Ce sera d'ailleurs, de tous ses films, le seul véritable succès financier. Alors qu'*It's All True* n'est, au départ, qu'un film de commande, un film promotionnel sur le Brésil et sur la qualité des rapports diplomatiques entre ce pays et les États-Unis (cf. Ishaghpour, II, p. 399-405 et p. 406-412).

À ces deux moments, de ses périodes curieusement les plus *américaines*, Welles attaque la question politique un peu plus frontalement, tantôt de gré, tantôt de force. Mais il n'en demeure pas moins qu'à chacune de ces deux expériences, le créateur s'en retrouve passablement affaibli et comprend que là ne résident pas les forces résistantes propres à son art. Welles comprend alors que, s'il veut passer par la représentation disons sèche de la



question politique, cela ne peut se faire qu'en étouffant les puissances artistes inhérentes à sa démarche. Il sait, par deux fois plutôt qu'une, qu'en y allant ainsi, c'est inéluctablement l'impasse. S'il veut *réellement* aborder le politique par le cinématographique, ses tactiques doivent être résolument différentes. Parce que dans ce contexte très particulier d'un marché du spectacle extrêmement puissant, où l'apport d'argent dans l'Appareil est la règle première, « quiconque résiste a le droit de survivre à condition de s'intégrer. Une fois que ce qui constitue sa différence est enregistrée par l'industrie culturelle, il fait déjà partie d'elle » (Adorno et Horkheimer, 1974, p. 138). Or, avec l'arrivée de Welles, longtemps sollicité avant qu'il n'accepte à *ses propres conditions*, c'est ce qu'on veut aussi à la RKO :

qu'il suscite « l'événement et par la nouveauté, qui est la nécessité principale de la circulation des marchandises, qu'il rapporte de l'argent. Or si l'exigence du nouveau est inhérente à la fantasmagorie de la marchandise, il s'agit de « l'éternel retour du nouveau toujours identique », non pas quelque chose de radicalement différent qui romprait le cercle et son charme » (Ishaghpour, I, p. 352-353).

Qu'il ait pu tenter de créer du nouveau dans le contexte hollywoodien, critiquant la mentalité des *tycoons*, notamment sur le plan économique, celle qui avait fait la fortune des grands studios, ça n'aura été possible qu'à la RKO justement, jeune *business* dont les dirigeants n'avaient pas vraiment à craindre cette dure critique. Mais on ne s'attendait tout de même pas à ce que, du point de vue esthétique, il y ait de tels bouleversements. C'était secondaire, du moment que ses films engrangeaient leur large part de bénéfices. Ce qui n'aura visiblement pas été le cas. Et non seulement y a-t-il eu moins de bénéfices que souhaités, mais son premier film s'est retrouvé au milieu d'une tourmente juridique inégalée : le fameux « cas Hearst ».

On constate l'ampleur des dégâts en suivant simplement le parcours des débuts qui, de projet en projet (*Au cœur des ténèbres*, *Citizen Kane*, *The Magnificent Ambersons*), voit se fermer un peu plus le champ d'horizon

artistique pour Welles, tout comme celui des moyens mis à sa disposition. Il était à prévoir que Welles ne puisse renouveler un contrat de pareille nature que celui consenti au départ par la RKO. Si ses premiers projets se voulaient clairement *engagés*, dont le fameux *Cœur des ténèbres* tiré du roman de Conrad (sorte de « parabole antifasciste », dira-t-il), les films qui suivront et qui auront « droit de vie » ne seront pas moins critiques envers certains pans de la haute société américaine. Jusqu'à son *Lady from Shanghai*, qui sera perçu par plusieurs comme « la dénonciation de tout un système moral et social » (Rohmer, 1984, p. 148). C'est toutefois avec les *Ambersons*, et parallèlement à son montage, alors que Welles est coincé au Brésil pour tourner *It's all True* (son « effort de guerre » ; cf. Ishaghpour, II, p. 399-401), que son histoire sera réécrite dans son dos, la distance géographique aidant.

En débarquant sur la côte ouest américaine, Welles veut bien sûr être à la hauteur de l'événement dont il se sait être l'objet. Il veut le faire en dénonçant encore ce qu'il avait déjà dénoncé ailleurs et qu'il croyait potentiellement dangereux : les liens étroits entre l'esthétique et le politique, mais plus précisément entre l'émotion, le spectaculaire (le *showmanship*) et le fascisme – précisément ce que nous avons entrevu du côté de la constellation Syberberg. Il sait lui aussi à quel point les spectacles à la gloire du fascisme sont inspirés non de l'histoire, mais d'Hollywood, et que cette entité-là possède des pouvoirs de plus en plus forts sur l'imaginaire des grandes foules. D'un côté, les pouvoirs en un sens narcotiques d'Hollywood ne cessent de croître, de l'autre, tout fascisme use justement de ces ressorts et joue davantage sur l'émotion qu'il ne cherche à s'appuyer sur la raison pour faire avancer sa cause et ses idées. « Ce genre d'hypnose est dangereux, non seulement politiquement, mais esthétiquement et culturellement » (cité in Ishaghpour, I, p. 229). Or, si Welles veut dénoncer ces dangers dès son arrivée, il n'en demeure pas moins que la magie, l'illusion et le *showmanship* l'intéressent et le fascinent également au plus haut point. « Ce sont ces termes contradictoires qui ont déterminé ses projets de cinéma » (I, p. 229).

Il n'est pas si surprenant de constater à quel point la question politique est au cœur des préoccupations d'Orson Welles, et ce, dès les débuts. La personnalité de l'artiste Welles a vu le jour par la fenêtre, très brièvement entrouverte, d'un contexte politique américain en tous points exceptionnel, et extrêmement déterminant pour la suite des choses (tant pour l'Amérique que pour Welles, à des degrés bien différents, et pas tout à fait pour les mêmes raisons), au même titre que la période de Weimar le fut pour l'Allemagne ou que Mai 68 le fut pour la France moderne, toutes proportions gardées. Le jeune Welles gravite dans un contexte géopolitique bien particulier : aux lendemains de la Grande Dépression, le pacte du New Deal permit d'envisager un capitalisme différent de celui qui ruina pratiquement toutes les couches sociales américaines, capitalisme sauvage et impérial dont certains des véhicules privilégiés n'étaient autres que les *tycoons* qui fondirent l'Empire hollywoodien. Émergea également en politique active un certain Franklin Delano Roosevelt, initiateur du New Deal et idéateur d'une nouvelle pensée libérale, qui parlait de son pays davantage en termes de communauté, d'État démocratique et de nation (on l'accusa plus tard, tout comme Welles, d'être communiste), plutôt qu'en envisageant ce regroupement d'individualités fortes, à la base de cette mythologie de vainqueurs typiquement américains (le fond de commerce du cinéma western). Roosevelt, du coup, permettait également de repenser, mais de façon antinomique, cette question du citoyen devant celle de l'individu (Ishaghpour, I, p. 194-197). La subjectivité américaine elle-même se voyait ainsi questionnée.

« Cette antinomie n'est pas visible habituellement, elle disparaît même dans ce que l'on croit être une harmonie préétablie – les New Dealers [inspirés par la philosophie de John Dewey] parlent de « l'égalité de tous pour la liberté » – mais elle impose sa dichotomie dans l'état de crise, comme celui des années trente, et dans la pensée ou l'art (en l'occurrence chez Orson Welles qui s'est formé pendant ces années de crise) (Ishaghpour, I, p. 197).

Orson Welles, croyant en ces principes pour lui fondamentaux d'une nouvelle Amérique, ira même jusqu'à s'engager un temps en politique active,

aux côtés du démocrate Wallace, un proche de Roosevelt. Il multipliera les discours publics sur les risques de la montée du fascisme en Europe et en quoi cela pouvait concerner directement les États-Unis. Il rédigera plusieurs articles, une multitude de lettres ouvertes et même des éditoriaux, le mettant un peu plus au devant de la scène, non plus seulement théâtrale, mais politique. Parallèlement, sa réputation artistique ne cessera elle aussi de prendre de l'ampleur, notamment à la radio. Il est donc vrai que Welles s'engage dès les débuts à faire la promotion d'un libéralisme à l'américaine, en même temps qu'il ne cessera de dénoncer la montée du fascisme. Il assume ainsi, croit-il, son rôle d'intellectuel en devenant une figure de proue du *Popular Front* aux États-Unis.

Or voilà en grande partie où se situe le problème pour plusieurs américains à l'époque : qu'il y ait des intellectuels, soit ; et qu'il y ait des clowns et des amuseurs publics, c'est entendu. Ils peuvent même sauter d'un médium à un autre pour faire leur métier, ils peuvent passer d'une scène à l'autre si le spectacle ne s'en trouve pas diminué. Mais qu'une même personne, un même individu puisse porter les deux chapeaux à la fois, ceux d'intellectuel et d'*entertainer*, alors cela devient automatiquement suspect. C'est cela, sans doute, qui précipitera son isolement (Ishaghpour, I, p. 194-208, p. 228-249). Ishaghpour met bien l'accent sur cette bipolarité qui isola Welles, lui donnant une perspective à l'aide du concept d'*estrangement* : c'est-à-dire l'aliénation de l'intellectuel américain, qui vit solitairement ce « sentiment de ne pas avoir sa place, de ne pas être chez soi ». « C'est cet « estrangement » de l'intellectuel américain, en tant que groupe distinct, qui radicalise les intellectuels et les lie pendant la Dépression à ceux qui subissent les méfaits de l'état social » (Ishaghpour, I, p. 240). Plus qu'au *Popular Front* et plus qu'à Hollywood, c'est au champ plus vaste des artistes intellectuels américains auquel appartient Welles, à l'époque des mass-médias. Son dilemme sera permanent, pour Ishaghpour : « soit l'*estrangement* de l'art par rapport à la société, soit, au contraire, « l'aliénation » de l'art qui devient article de masse » (I, p. 238). Et si

un moment il semble avoir réussi à faire tenir cette synthèse, il doit tout de même « brader son image et l'acteur en lui sur la place du marché », pour ne pas avoir à le faire avec son propre travail de cinéaste (I, p. 239). Il s'invente ainsi constamment des figures – comme acteur (corps), comme bonimenteur (voix) – qu'il est prêt à « vendre », même à rabais, pour se dégager quelques espaces de liberté. Ces figures et ces rôles sont minimalement intéressants pour lui, du fait qu'ils lui permettent d'au moins tester de nouveaux maquillages, de remodeler son nez (Bazin, 1972, p. 25). En ce sens, le personnage le plus près de lui sera l'insaisissable Harry Lime, sans masque aucun, alors que même O'Hara, dans *Lady from Shanghai*, avait « un morceau sur l'arête du nez ».<sup>18</sup>

Il paraît curieux que certains observateurs européens lui ait reproché par moments un « non-engagement ». Par exemple, lorsqu'il tourne avec sa famille et de façon plutôt décontractée une série de neuf émissions pour la RAI, de trente minutes chacune, intitulée *Voyage au pays de Don Quichotte*, alors que l'Espagne croule sous le poids franquiste. Or, il semble en être de même avec sa série *Around the World with Orson Welles* : il use sensiblement du même ton, il tient toujours compte du *médium* avec lequel il enregistre et des spectateurs auxquels il s'adresse, c'est-à-dire un public populaire, sans doute en grande partie téléphage, et européen de surcroît. Mais alors qu'il s'intéresse à différents sujets plus ou moins mineurs et toujours rattachés à une dimension sociale, voilà également un exemple d'œuvre politique mais selon l'autre sens que lui donnait Rancière : en réussissant à faire jouer autrement la scène à partir de laquelle ces personnages prennent parole, « par le type de temps et d'espace » qu'il leur invente et dans lequel il s'insère lui-même, « par la manière dont il découpe ce temps et peuple cet espace » (Rancière, 2004, p. 37).

---

<sup>18</sup> À noter que dans un film mineur, *Tomorrow is Forever* (I. Pichel, 1946), Welles joue un personnage double (entre deux temps, passé et présent). Ce personnage use de maquillage de façon très marquée, pour se constituer une autre identité, une autre vie. Or, avec cette identité mensongère, il n'a plus de postiche nasal comme au temps passé ; Welles retrouve, une fois « masqué » d'un nouveau visage, son véritable nez qu'il n'aimait pas, qu'il trouvait sans caractère...

La BBC permettra en effet à Welles de tourner, en 1955, une série d'émissions à caractère documentaire et qui s'arrêtera au nombre de six. L'une d'entre elles, « l'affaire dominici », dont le sujet est trop délicat pour être abordé dans un tel contexte télévisuel (le meurtre d'un couple de touristes dans un petit village français), restera inachevée. Sinon, pour les cinq autres, pas toutes diffusées, Welles se promène un peu partout en territoire européen, à traquer des sujets intéressants, à rencontrer des gens et des « personnages » un peu de son espèce, qui vivent exilés ou partiellement exilés, des intellectuels aussi qui connaissent sans doute cet état d'*estrangement*. Il y a une émission avec un américain d'origine écossaise installé à St-Germain-des-Prés ; des personnes âgées du quartier de Chelsea, tantôt de comiques veuves pensionnaires (dont l'une se croit parente aux frères *Warner*), tantôt de vieux ex-soldats qui se font toujours un devoir de figer le temps passé en défilant dans les rues et les bistrotts, avec leur uniforme de la garde royale. Il y a le monde de la *corrida* espagnole aussi, seule émission dirigée par d'autres que Welles, narrée par une jeune femme et un bègue. Enfin, deux émissions en pays basque, le « pays des fables ». L'une fera un portrait général de la richesse culturelle de ce coin de pays (leurs inventions, leurs caractéristiques, leur *self-possession*, notamment politique) ; l'autre présentera surtout l'art de la pelote basque et du fandango. Ces deux derniers épisodes auront un même thème majeur, outre celui de la culture basque : la liberté et l'indépendance, notamment celles d'une jeunesse passée loin des machines et des médias. C'est également de cela que traitait le premier épisode, celui de St-Germain-des-Prés. À titre d'exemple, voyons rapidement de quoi il en retourne.

Raymond M. Duncan est sans aucun doute un original, le premier « sujet » des émissions de Welles. C'est qu'il cherche à créer et à se créer une existence, mais en se domestiquant le moins possible aux conditions extérieures. M. Duncan est un américain d'origine écossaise installé à Paris, philosophe encore inspiré par l'*american spirit*, mais qui a décidé de fabriquer tout ce qui lui est nécessaire pour vivre. Ce qui veut dire aussi qu'il ne désire

pas ce qu'il ne peut justement concevoir de ses propres mains. Il a pourtant des désirs impossibles, comme tous les autres ; en cela, il n'est supérieur à personne. Mais il possède, dit-il, une idée supérieure selon laquelle nous ne sommes pas ce que nous pensons être, *nous sommes plutôt ce que nous faisons*. Le travail, de la pierre par exemple, n'est au fond qu'une excuse, un prétexte pour apprendre à tailler cette pierre, apprendre à la ciseler adéquatement, à user d'outils, etc. Il avoue être fasciné lui-même par cet étrange attrait de la matière, du métier et de leur relation à l'existence, *a very strange power* dira-t-il. Ce qui fait que les deux principes premiers sur lesquels repose son existence sont : *to make yourself in working, not to destroy yourself in working* et *Not to have but to have make them*. L'homme, à l'évidence, n'appartient pas à son temps. Il est en tout point anachronique et tente d'orienter sa vie à partir de survivances du passé. Et pourtant, même s'il semble tout droit sorti du monde ancien – il porte, au jour le jour, la toge grecque – il révèle néanmoins quelque chose de tout à fait problématique et qui appartient à l'actuel : sur la question du travail, bien entendu, mais qui touche aussi à la notion d'objet, de connaissance, de consommation et de bonheur aussi, de la relation qu'entretient le présent vis-à-vis l'héritage passé, etc. Toutes questions qui intéressent en fait le généalogiste.

Welles, presque à chaque plan, fait sentir sa présence. Il tient à être le plus souvent possible près du sujet, en amorce de l'image. Il veut également que l'on multiplie les contrechamps dans lesquels on le voit poser ses questions, regarder son interlocuteur, réagir, commenter, fumer le cigare, offrir un rire complice. Une autre manifestation de son égotisme légendaire ? Une autre raison de croire que nous avons affaire à un artiste qui aime demeurer tout *au centre* de la lumière et des regards ? Ce serait plutôt la rencontre improbable, que Welles veut la plus intime possible, entre deux marginaux complètement anachroniques et qui, pourtant, révèlent une part de vérité tout à fait actuelle au sens de Foucault : un devenir. Welles ne désire pas cette distance journalistique qui se réclame d'une fausse objectivité. Et si facticité il y a, autant l'assumer. Il semble vouloir plutôt user de la proximité qu'offre cette fois la télévision,

toujours au présent (Ishaghpour dira qu'elle n'est même au présent, qu'elle est atemporelle). C'est comme une signature : il se trouve sur le même « plancher » que celui qui affirme concrètement et constamment sa différence, celui qui se dit *unlike others*, celui qui *never do as anybody does*, autrement dit : le Particulier, le Singulier. Et affirmer ainsi sa singularité ne revient pas à demander qu'on l'imité, bien entendu. C'est une question que posera Welles, d'ailleurs, à la fin de l'émission : est-il possible d'imiter le mouvement, sans avoir besoin de changer soi-même ?

C'est en ce sens qu'il faut entendre Orson Welles comme un véritable cinéaste *démocratique*. Le lien qu'a entretenu Welles à la « situation politique » ne s'est sans doute jamais complètement rompu ; ce lien dût toutefois se manifester différemment, ailleurs qu'au cinéma – comme ici, à la télévision – et autrement que par une supposée nécessaire « prise de conscience ». Bazin donnait également l'exemple de la pièce de théâtre très « politique », *The Cradle Will Rock* (Bazin, 1972, p. 24). Qu'est-ce qui déranga le plus les autorités, obligeant la troupe à fermer le théâtre et à ne pas présenter la pièce : était-ce ses thèmes ancrés très à gauche ou bien le fait que Welles et sa troupe sont sortis par la suite dans la rue et ont créé un événement parmi la population ? Était-ce le fait que la pièce traitait de questions politiquement épineuses ou bien le pouvoir que se donnait cette troupe une fois du côté de la foule ? Dionysos momentanément sorti de son hors-champ circonscrit...

Encore là, Welles aura emprunté la position de Shakespeare : être politique, sans être partisan (Bazin, 1972, p. 156-157 et Ishaghpour, I, p. 257). Au-delà des thèmes politiques qui ont mobilisé son travail des débuts, Welles fut un artiste démocratique au sens noble que *devrait prendre* ce terme, par l'attitude et les postures éthiques assumées vis-à-vis des personnages, de leurs situations, leurs réactions et la nature de leurs conflits. Il aura fait jouer l'écart nécessaire à la cité, entre ses champs et ses hors-champs. Démocratique, il l'aura également été en regard aux développements de l'histoire, à la position



tenue ou proposée aux spectateurs, avec qui il engageait une sorte de dialogue, à qui il proposait une véritable rencontre (*Orson Welles*, 1986, p. 78).

Indéniablement, Welles aura été un grand artiste. Ou s'il n'a pas été artiste, il aura du moins été un homme d'idées, un moraliste, enfin un certain type de moraliste. Si tel n'a pas été le cas, il aura fait preuve d'un réel esprit éthique, sinon d'une grande force politique. Ou bien s'il n'a pas été ce cet homme-là, ni tous ces autres, qu'a précisément été Orson Welles ?

## **5. En guise de conclusion : les résistances esth/éthico-politiques**

Un cinéaste, plutôt corpulent et un peu las, est assis dans une chaise qui lui est réservée et attend. Il semble appartenir à un autre temps, un temps flottant, entre deux prises d'un tournage pour un film dédié à la vie de Jésus. Il attend vraisemblablement que la pause se termine, tandis que plusieurs membres de l'équipe dansent non loin, s'amusent et rigolent sur le rythme d'une musique bien moderne des années soixante, tout en contraste avec leurs costumes et leurs coiffures. De l'autre côté de la scène, une tête d'homme, seule, se fraye un chemin entre deux draps (deux toges ?) suspendus sur une corde. L'homme, sapé comme un journaliste, s'approche discrètement du cinéaste, qui est toujours assis à la même place, toujours absorbé. Tous deux se regardent. L'homme, approchant, sourit au cinéaste, mais de manière juste un peu trop appuyée : c'est bien un journaliste. Le cinéaste ne lui accordera du temps que pour répondre à quatre questions, pas plus. Ces questions le surprendront à peine, banales comme toutes questions de journalistes, semble-t-il. *Quel est le message de votre film ?* Un profond catholicisme. *Que pensez-vous de la société italienne actuelle ?* La plus grande ignorance bourgeoise d'Europe. *Que pensez-vous de la mort ?* En bon marxiste, rien (ce que *n'était pas* Welles, mais ce qu'il en pensait néanmoins). *Et que pensez-vous de Fellini ?* Question à laquelle le cinéaste répondra de façon sibylline, pas tout-à-

fait sûr du résultat, tenant sa réponse comme une question suspendue : il...danse...!?

Le journaliste, visiblement insatisfait malgré un (faux) rire que n'auront pas manqué de provoquer ces quelques réponses lapidaires, tourne les talons, visiblement las lui aussi. C'est alors que le cinéaste débute, en déclamant, la lecture d'un poème, ce qui a pour effet de retenir un temps encore son interlocuteur : « Je suis une force du passé... ». Il s'agit d'un poème sur les ruines d'un monde comme traces laissées au présent, mais du point de vue d'un homme qui ne sait pas les « lire », qui ne parvient pas à décoder le peu de signification encore là, de ce monde ancien dont on ne saisit presque plus rien. « La tradition est mon seul amour », dira le poème. Est-ce cela qui expliquerait la lassitude du cinéaste ? Est-il devenu énième figure triste de la *Melencolia* de Dürer, muse de Syberberg ? Est-il le contemplatif romantique des temps révolus, amer et déçu, qui ne fait encore des films que pour mieux revivre ces mondes anciens, comme celui de la Passion, pour réanimer en quelque sorte la part de vie encore contenue – il le sent – dans ces ruines, mais dont on a oublié ce qu'elles réservaient pour le temps qui vient ? Possible. Mais on voit bien que le cinéaste veut dire autre chose, que c'est peut-être bien plus simple qu'il n'y paraît. Il prend une pose, regarde fixement le journaliste devant lui. La caméra s'est approchée encore un peu du cinéaste, nous sommes maintenant tout près du lui. Laissant de côté le ton déclamatoire de sa lecture, le cinéaste enchaîne en décrivant la monstruosité de l'homme qu'il est lui-même, petit barbare, *fœtus adulte* (« né des entrailles d'une femme déjà morte ») à la recherche de frères qui ne sont pas ou qui ne sont plus. Est-ce encore le poème lu ? Ou bien lui, partageant ses vues ? Lui, pas-encore-né, cherchant un peuple, *son peuple et sa communauté*, perdu qu'il est au milieu de ces ruines, incapable de déchiffrer ce monde d'un autre temps. Le journaliste, toujours debout devant lui, se tient coi, incrédule. Le cinéaste fait une brève et dernière pause, avant d'ajouter, s'adressant à son interlocuteur, qu'il est lui aussi sans le savoir une sorte de monstre : l'homme de la moyenne, le conformiste, le petit fasciste de la vie

ordinaire. Et le destin voudra que ces deux types de monstruosité du temps présent soient intimement liés, qu'ils convergent tous deux en un même point, soit le capitalisme, comme deux forces complémentaires d'un même système de production (de sens, de signes, de cinéma).

Sur cette dernière phrase, le cinéaste se lève à moitié, d'un comique un peu théâtral, prend la chaise dans ses mains et la tourne juste ce qu'il faut pour faire enfin dos au journaliste, qui quitte les lieux, un peu plus mécontent encore. Les jeunes comédiens, les extras et les techniciens continuent non loin et nonchalamment leur danse, tandis que l'un d'eux cherche encore, par tous les moyens possibles, à manger son dîner qu'il a caché quelque part avant la reprise du tournage.

Cette scène de *La Ricotta* (1962), effort de Pasolini au projet commun *RoGoPaG*, passerait inaperçue si ce n'était que le cinéaste en question s'appelle Orson Welles. Le court-métrage fut important à plus d'un titre pour Pasolini, notamment par son thème principal (qui passe complètement ailleurs, par un autre personnage, *celui qui a faim*), mais certainement pas du fait qu'il aurait permis au plus nomade cinéaste américain de vendre encore une fois son image d'artiste. *La Ricotta* marque en effet un tournant dans le parcours de l'artisan frioulan : parallèlement à *L'évangile selon Saint-Matthieu*, à partir de ce moment-clé de l'année 62-63, son discours prend un tournant davantage critique, résolument politique, avec ou sans les thèmes religieux et la question de sa propre religiosité. Peut-être faut-il simplement rappeler qu'avec ce film débute également la dure « carrière » italienne d'un impie, doublé d'un hérétique scandaleux. Avec ce film, Pasolini sera effectivement jugé pour « mépris à la religion » et condamné à quelques mois de prison, peine qu'il n'a cependant pas eu à purger, renversée *in extremis*. Mais ne cherchons pas, ici, à creuser plus avant les films et la vie de Pasolini. Ce serait sans doute passionnant, d'autant plus qu'il s'agit, là aussi, d'une œuvre de résistance importante. Demeurons plutôt du côté de Welles.

Or ce qui nous intéresse, ici, c'est précisément la rencontre, plus que probable, entre deux cinéastes qui auront, chacun à leur façon, eu l'intuition d'un « cinéma de poésie » capable de faire fi (ou presque...) des conditions de production et d'exploitation cinématographiques de plus en plus aliénantes. Et à bien y regarder, cette scène en pure « subjective indirecte libre », ne pouvait être plus signifiante, plus révélatrice, que jouée ainsi par le « monstre » Orson Welles, lui-même. Car la double critique, bien pasolinienne, du monde du spectacle, d'une part, profondément kitsch et intrinsèquement lié à la production dévergondée de marchandises, et de l'oubli collectif, d'autre part, c'est-à-dire d'une profonde *désensibilisation* qui dépasse largement la simple nostalgie de l'ancien monde entretenu par certains vis-à-vis du nouveau ; cette double critique, donc, se retrouve également du côté de chez Welles. Cette double critique est fondamentale et concerne tout autant, sinon plus que jamais, notre temps.

La résistance, dit Françoise Proust, est « toute entière affectuelle, elle se confond avec son aventure et son trajet : elle est acte, conduite, geste. Elle est le fait d'un *mobile* qui à la fois la *mobilise* et la *meut*. Ce mobile est l'indignation » (1997, p. 49). En ce sens, l'indignation n'est jamais individuelle, elle est toujours le fait d'une multitude, mais d'une multitude « nécessairement minoritaire ». Elle regroupe sans unifier, elle assemble sans rassembler, elle fait nombre mais petit nombre. Et alors qu'on pourrait croire l'indignation simple passion réactive, Proust démontre qu'en mode collectif (même et surtout minoritairement, localement), l'indignation devient « opérateur de conversion du réactif à l'actif, c'est-à-dire de résistance » (1997, p. 58-59). La résistance dit ainsi non au non, au négatif. « La résistance est donc un geste affirmatif et son « non » n'est que l'envers d'un « oui » à l'existence possible d'un autre monde, comme, bien sûr, tout « oui » doit virtuellement envelopper un « non » irréductible » (1997, p. 177).

Nous voulons dire par là que la scène interprétée par Welles, assis dans sa chaise de cinéaste, implique davantage que le « non » d'un homme et d'un artisan, en l'occurrence Pasolini, envers qui d'ailleurs Welles portait le plus grand respect (Bogdanovitch et Welles, 1993, p. 288-289). Cette scène renferme *potentiellement* les trois dimensions que nous avons pu déployer jusqu'ici avec la constellation Welles, et incarne, en mots et en images, cette indignation du petit nombre. Cette scène dit simplement quelque chose de notre monde, « civilisation du cliché » (Deleuze), elle dit l'anachronisme du généalogiste et la poésie de l'artisan, elle dit aussi les monstruosité constitutives de ce monde, notre barbarie, et affirme sans détour le nécessaire appel au peuple que lance à chaque fois l'artisan. Cette scène dit enfin l'humour qu'il faut pour *tenir* soi-même, et *faire tenir* ce que l'on fait. Cette scène implique ainsi en substance, mais sans toutefois les « raccorder » complètement, *la résultante* de nos trois questions avancées plus haut, concernant une esthétique, une éthique et une politique de l'œuvre wellésienne. Ce qui fait que nous ne pourrons plus, avec Bazin, parler d'un « style-Welles », puisque « le style, c'est lui » (1972, p. 38).

Quelle est cette résultante ? À la première question, nous avons pu saisir avec Welles qu'il n'y avait de résistance esthétique réelle que difforme et métamorphique, qui renverse les formes préétablies. Ensuite, une éthique est possible au cinéma si elle diffère des valeurs morales et de tout système de jugement qui les sous-tend, si elle questionne notre subjectivité et si elle permet de Se rejouer. Le « tu es la tâche » chez Kafka, relevé par Paul Audi, vient ainsi résonner en écho à ces nouvelles possibilités d'affirmations de Soi rendues possibles par le cinéma, qui ne sont pas de simples manœuvres du moi, mais plutôt des ouvertures inédites et processuelles de subjectivation. Enfin, à la question politique, le parcours de Welles nous aura permis de constater les limites des représentations politiques au cinéma et que, si une politique de l'image était possible, elle devait nécessairement passer par de nouvelles façons de considérer la sensibilité humaine, créer de nouvelles « géographies »

sensibles. Pas de politique cinématographique digne de ce nom qui ne mette également en cause nos manières de voir et d'entendre, et, conséquemment, nos manières d'être et de penser

Quelle est cette résultante, donc ? Une pure création de possible par le biais de résistances esth/éthico-politiques qui découlent du cinéma, qui se voient créées en son nom, mais qui le débordent néanmoins de partout (par l'entremise de différents canaux ou moyens d'expression, mais également de différentes approches de ces canaux). Si bien que l'éternel objet des films de Welles, peu importe la dimension en question, ce sera effectivement, comme plusieurs l'ont avancé, de *filmer les forces*. Mais de quelles forces, au juste ? Tantôt forces du pouvoir, tantôt de résistance, mais plus souvent indiscernables. Selon le paradigme esthétique, il s'agissait de forces plastiques monstrueuses, architecturales, lumineuses et volumineuses, sonores, spatiales et temporelles ; ce que d'aucuns ont appelé son « baroquisme ». Du point de vue d'une éthique, elles étaient forces de caractère et forces d'âme, que Welles ne cessa d'approcher telles qu'elles se présentaient dans la vie, forces métamorphiques incarnées dans l'un et l'autre (et de l'un à l'autre) des personnages, et pas seulement du côté des ogres et des puissants. Enfin, ce sont peut-être des forces de loi et de droit, mais surtout de liberté et de sensibilité, des forces démocratiques au sens fort, qu'une politique wellesienne permit de saisir, de matérialiser pour mieux la relancer ailleurs qu'au cinéma : dans les autres arts, sur les autres scènes, dans la cité. Enfin, la résultante, moins finale que conséquente, est que le cinéma d'Orson Welles nous permit ultimement d'aborder quelque chose comme *un niveau supérieur* des résistances cinématographiques, qui puisent à même ces trois dimensions des forces à l'œuvre, les font résonner les unes dans les autres, les unes par les autres, pour atteindre ultimement ce qui fait la vie : des résistances esth/éthico-politiques. À défaut d'être rentable, Welles aura ainsi « cherché à créer un monde qui n'a pas de prix » (G. Leblanc, cité in Ishaghpour, I, p. 390).

Pour ce faire, nous avons vu qu'il existait des résistances à pente forte et des résistances à pente faible, les unes pouvant devenir momentanément autres. Ce seront ces deux pentes qui auront également orienté le travail d'Ishaghpour, sans qu'il ne les ait toujours bien différenciées. Il invite tantôt à résister dans un geste très volontaire : « la situation paraît difficilement tenable...partout où c'est possible, et ce n'est pas seulement le rôle des cinéastes, il faut sauvegarder ce qui est de l'ordre de la pensée, il faut résister » (Ishaghpour, 2004, p. 60) ; tantôt il évoque une nature résistante intrinsèque à toute image véritable de cinéma. À ce compte, les deux pôles de l'œuvre wellésienne – pas seulement chronologiques ou esthétiques – sont bien, d'un côté *Citizen Kane*, dans lequel il « détruit le mythe d'Hollywood, pour le remplacer par le mythe de l'auteur et du génie dans sa propre personne » ; et *F for Fake* de l'autre, « dans lequel il problématise jusqu'au bout cette conception de l'art », notamment en se dénonçant lui-même comme charlatan, dans un monde de faussaires devenu le nôtre (Ishaghpour, 1995, p. 63-64). Pente faible et pente forte. « Sans doute, ajoute Ishaghpour, est-il trop mythique lui-même pour devenir un singulier quelconque » au sens d'Agamben, comme y parviendront certains venant à sa suite (Ishaghpour cite Moretti et Kiarostami ; en introduction, nous en avons cité d'autres). C'est donc dire que Welles est bien, de ce point de vue, « le premier », il est véritablement l'amorce, plus que d'un âge moderne spécifiquement cinématographique, il est le commencement d'une nouvelle esthétique (qu'Ishaghpour nomme « esthétique de la finitude »), d'une nouvelle éthique de Soi autant que d'une nouvelle politique au cinéma, les trois ensemble. Dans les deux cas, tant par le premier que le dernier film de Welles, la caméra est productrice de quelque chose, et ce quelque chose est profondément nouveau, différent des autres types d'image.

« Malgré cette idée de productivité, quelque chose d'incontournable résiste, quelque chose qui différencie l'image de cinéma des images gravées, peintes ou sculptées qui ont toujours existé. L'image du cinéma participe des choses, en est comme l'émanation » (Ishaghpour, 1995, p. 125).

En bref, Welles est l'amorce d'un nouveau paradigme, appelé encore de tous ses vœux par Félix Guattari cinquante ans plus tard : un « nouveau paradigme esthétique », aux « implications éthico-politiques », ce que, selon notre idiome, nous nommons « résistances esth/éthico-politiques ». Elles sont autant de choix, autant de *décisions* à haute teneur virtuelle créatrice, « qui déterritorialise la contingence », pour tendre au maximum vers une « re-singularisation », une « processualité » renouvelée des forces en jeu : ces résistances sont les nouveaux « sièges d'une proto-subjectivité » pour une mutation de l'être à la hauteur des mutations technico-scientifiques, géopolitiques et autres (Guattari, 1989, p. 53, p. 71-72 ; 1992-2005 p. 49, p. 149-150). Parce que « le sujet de va pas de soi » et que « les composantes de subjectivation » doivent arpenter « de nouveaux territoires existentiels », la vie provoque et incite à la création de modes de résistance inédits, nécessairement esth/éthico-politiques. Et c'est parce que le cinéma permet de créer de nouvelles images qui « participe[nt] des choses » et qui en sont « l'émanation », qu'il en devient un mode de résistance privilégié, sans être le seul : le cinéma, *créateur et vecteur de possible*.

« Les œuvres d'art, en tant qu'elles impliquent un rapport à la vérité, sont l'affirmation de l'existence du possible. C'est ce possible, en tant que tel, qui est devenu difficile à soutenir » (Ishaghpour, 2004, p. 45 ; voir également 1986, p. 37). Il est devenu d'autant plus difficile à soutenir, pour Ishaghpour, qu'il se voit détruit notamment par la télévision et sa « mise à l'index de la reproduction ». L'œuvre tardive de Welles permettait justement de problématiser cette question, en parallèle à Fellini (avec *Intervista, Ginger et Fred*), et ce dont témoigne également notre exemple de *La Ricotta*. Ce qu'en dit Ishaghpour n'est toutefois pas suffisant : il doit y avoir davantage qu'une affirmation de possible, il doit y avoir *création* (Zourabichvili). « Il faut réinventer à chaque fois, découvrir, pas exhumer » (Bogdanovitch et Welles, 1993, p. 198).



À reprendre ici le cœur de nos trois constellations, sera-t-il enfin possible de conclure ? Sans doute faudrait-il reprendre les principaux traits de résistance rencontrés à chacune d'elle, et tenter d'évaluer pour chacun de ces traits la part modale et les dimensions inconnues, en lui impliquées : un bicéphalisme fondamental de la résistance, une pluridisciplinarité, des capacités transformatives, des monstruosité, certains déphasages qu'elle induit, certains procédés de doublure et de dédoublement qu'elle suscite, des renversements esthétiques qu'elle provoque, des processus de subjectivation qu'elle crée, tout un « ordinaire » de la résistance, etc., etc. Et sans doute, ce que nous venons de dire des résistances esth/éthico-politiques à l'œuvre chez Welles se trouvaient également en substance dans nos constellations précédentes. Mais est-ce que la question de la résistance ne demeure pas, en un certain sens, entière ? Du fait qu'elle passe par l'acte, mais un acte pratique à poser à chaque occasion, à renouveler puis à ré-enchaîner à chaque moment ? Et du fait que la résistance est théoriquement un sujet sans fin(s) ? Ce qu'il faut entendre en deux sens : c'est-à-dire que c'est un sujet dont l'analyse et les exemples sont à n'en plus finir, d'autres chaînes et d'autres constellations feraient sans doute suite à ces premières ; et sans fins dans le sens de « sans finalités précises », sans programme défini. Il faut pourtant boucler la présente, même si persiste cette impression de ne pas avoir livré l'ensemble des grandes promesses que nous réservaient ces trois constellations, sans doute trop fortes pour nous.

Tous trois, à *leur corps défendant*, en phase et terriblement déphasés avec leur époque, anachroniques et intempestifs, ont multiplié les angles de résistance du cinéma, au cinéma, par le cinéma et au-delà. Tous trois ont senti la faille dans le système cinématographique institué : le besoin de se renouveler pour persévérer tel qu'il est, pour se maintenir et se conserver. La faille est là, dans ce besoin de nouveau, mais encore faut-il que l'artiste ou l'artisan fasse un pas de plus : que ce nouveau ne soit pas une simple nouveauté renouvelée, de mêmes valeurs à ce qui précédait, mais qu'il y ait bien *différenciation* de ces valeurs (Ishaghpour, I, p. 327). Ils l'ont fait en assumant que, de ce point de

vue, puisqu'il s'agit d'expérimenter, ils puissent rater leurs effets, et qu'en cela résidait peut-être une part de résistance possible. Comment exactement ? C'est Didi-Huberman qui le soulignait chez Bataille : « La dislocation des formes entraîne celle de la pensée ». Et une pensée qui rate et qui se disloque pense ainsi nécessairement autrement, elle crée autrement, elle crée de la résistance par le nouveau. Il faut ainsi les deux, disait-t-il, il faut le système et les excès : « l'excès entraîne le système, il le disloque, il le fait fuir et, en même temps, le fait tenir » (Didi-Huberman, 1995, p. 185-186). C'est cet héritage que nous percevons tant chez Eisenstein et Syberberg, que chez Welles : un déséquilibre fondamental des formes et des manières de faire, dans et par leurs œuvres, comme une fissure ou une fragilité de leur démarche qui, toujours, *inquiète* le système, menace ses stabilités rassurantes, son ordre établi, ses façons de faire, de sentir et de penser qui « vont de soi ». C'est-à-dire « des œuvres aux pieds déséquilibrés », mais que ces artisans ont néanmoins réussi « à faire tenir debout tout seul » ; tâche la plus difficile, même s'il faut parfois « beaucoup d'in vraisemblance...du point de vue d'un modèle supposé » (Deleuze et Guattari, 1991, p. 65, p. 155). Et si ces trois cinéastes ont pâti en leur temps, s'ils ont perdu ou raté à la face du monde présent, rien ne dit – œuvres visionnaires – qu'ils ne pourront recouvrir ou même se réinventer des forces et une efficace dans l'Actuel, eux les résistants d'un futur antérieur comme le devenir du cinéma. Et quand bien même leur travail demeurerait à jamais dans le hors-champ « non-réconcilié » de la cité, du moins leur vie aura servi cette œuvre et ce travail. « Mais la vie de tout individu ne pourrait-elle pas être une œuvre d'art ? Pourquoi un tableau ou une maison [ou un film] sont-ils des objets d'art, mais non pas notre vie ? » (Foucault, 2001(2), n° 344, p. 1436). Qu'en pensait Emerson, cette « étoile polaire » à qui nous pourrions laisser le mot de la fin ?

« Quand l'artiste a épuisé ses sources, quand l'imagination ne peut plus peindre, quand les pensées ne s'appréhendent plus et que les livres n'inspirent plus que lassitude – il lui reste toujours la ressource de vivre » (Emerson, 2005, p. 50).

## Bibliographie

ADORNO, Theodor W. *Théorie esthétique*. Coll. « esthétique », Paris : Klincksieck, 1974, 347 pages.

ADORNO, Theodor W. et HORKHEIMER, Max. *La dialectique de la raison : fragments philosophiques*. Coll. « Tel », Paris : Gallimard, 1974, 281 pages.

ALBERA, François. *Notes sur l'esthétique d'Eisenstein*. Brou, Lyon : CERT/CIRS, 1973, 120 pages.

ALBERA, François. *L'avant-garde au cinéma*. Coll. « Armand Colin cinéma », Paris : Armand Colin, 2005, 192 pages.

AMENGUAL, Barthélémy. *¡Que Viva Eisenstein!*. Lausanne : L'Âge d'homme, 1980, 726 pages.

AUDI, Paul. *Supériorité de l'éthique*. Coll. « Perspectives critiques », Paris : PUF, 1999, 242 pages ; rééd. Coll. « Champs », Flammarion, 2007, 345 pages.

AUDI, Paul. *Créer. Introduction à l'esth/éthique*. Lagrasse : Verdier poche, 2010, 853 pages.

AUMONT, Jacques. *De l'esthétique au présent*. Coll. « Arts et cinéma », Paris et Bruxelles : De Boeck Université, 1998, 203 pages.

AUMONT, Jacques. *Montage Eisenstein*. Paris : Images modernes cinéma, 2005 [1978], 284 pages.

AUMONT, Jacques. *Les théories des cinéastes*. Coll. « Nathan cinéma », Paris : Nathan, 2002, 170 pages.

AUMONT, Jacques. *Amnésies : fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*. Paris : P.O.L., 1999, 252 pages.

AUMONT, Jacques. *Moderne ? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*. Coll. « 21<sup>e</sup> siècle », Paris : Cahiers du cinéma, 2007, 121 pages.

BAILLY, Jean-Christophe. *Marcel Duchamp*. Hazan, 1984, 120 pages.

BAILLY, Jean-Christophe. *Le champ mimétique*. Coll. : « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », Paris : Seuil, 2005, 327 pages.

BALAZS, Béla. *L'esprit du cinéma*. Paris : Payot, 1977, 298 pages.

BAZIN, André. *Orson Welles*. Coll. « Cinéma en marche », Paris : Chavane, 1950, 64 pages.

BAZIN, André. *Orson Welles*. Coll. « 7<sup>e</sup> art », Paris : Cerf, 1972, 219 pages.

BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma ?*. Coll. « 7<sup>e</sup> art », Paris : Cerf, 1975, 372 pages.

BECKETT, Samuel. *Trois dialogues*. Paris : Minuit, 1998, 29 pages.

BÉGIN, Richard. *Baroque cinématographique. Essai sur le cinéma de Raoul Ruiz*. Coll. « esthétiques hors cadre », Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2009, 146 pages.

BELLOÏ, Livio. *Poétique du hors-champ*. La Revue belge du cinéma, no 31, 1992.

BENJAMIN, Walter. *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*. Coll. « la philosophie en effet », Paris : Flammarion, 1986, 188 pages.

BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le livre des passages*. Coll. « Passages », Paris : Cerf, 1989, 974 pages.

BENJAMIN, Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (1939)*. Paris : Allia, 2005, 78 pages.

BERGEN, Véronique. *Résistances philosophiques*. Coll. « travaux pratiques », Paris : PUF, 2009, 152 pages.

BERNARD de COURVILLE, Florence. *Nietzsche et l'expérience cinématographique. Le savoir désavoué*. Coll. « ouverture philosophique », Paris : L'Harmattan, 2005, 155 pages.

BERTHOMÉ, Jean-Pierre et THOMAS, François. *Citizen Kane*. Coll. « Cinémas », Paris : Flammarion, 1992, 323 pages.

BERTHOMÉ, Jean-Pierre et THOMAS, François. *Orson Welles au travail*. Paris : Cahiers du cinéma, 2006, 319 pages.

BOGDANOVITCH, Peter et WELLES, Orson. *Moi, Orson Welles*. Coll. « point virgule », Paris : Point, Belfond, 1993, 533 pages.

BONITZER, Pascal. *Le regard et la voix*. Coll. « 10/18 », Paris : UGE, 1976, 184 pages.

BONITZER, Pascal. *Le champ aveugle. Essais sur le cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma/Gallimard, 1982, 161 pages.

BONITZER, Pascal. *Décadrages. Peinture et cinéma*. Coll. « Essais », Paris : Éd. de l'étoile/Cahiers du cinéma, 1985, 105 pages.

BRECHT, Bertolt. *Journal de travail, 1938-1955*. Paris : L'Arche, 1976, 661 pages.

BRENEZ, Nicole. « Pages arrachées au livre de l'histoire culturelle », in Images, *Cinéma/Politique - série 1*. Bruxelles : Éditions Labor, 2005, p. 11-21.

BRENEZ, Nicole. *Cinemas d'avant-garde*. Coll. « Petits cahiers », Paris : Cahiers du cinéma/SCÉRÉN-CNDP, 2006(1), 95 pages.

BRENEZ, Nicole. *Traitement du Lumpenprolétariat par le cinéma d'avant-garde*. Coll. « carré ciné », Biarritz : Séguier, 2006(2), 97 pages.

BRETON, André. *Anthologie de l'humour noir*. Paris : Pauvert, 1972, p. 329-331.

BRETON, André. « Phare de la mariée », in LEBEL, Robert. *Marcel Duchamp*. Paris : Trianon, 1986, p. 88-94.

BROSSAT, Alain. *La résistance infinie*. Paris : Lignes & Manifestes, 2006, 183 pages.

BULGAKOWA, Oksana. *Sergei Eisenstein. A biography*. Berlin/San Francisco : Potemkin Press, 2001, 290 pages.

BURCH, Noël. *Une praxis du cinéma*. Coll. « folio », Paris : Gallimard, 1986, 247 pages.

BURCH, Noël. *La lucarne de l'infini*. Paris : Nathan, 1991, 303 pages.

CABANNE, Pierre. *Entretiens avec Marcel Duchamp*. Paris : Belfond, 1967, 219 pages.

*Cahiers du cinéma*, numéro spécial « Russie années vingt », no 220-221, mai-juin 1970, 129 pages.

*Cahiers du cinéma*, numéro spécial « S. M. Eisenstein », no 226-227, janvier-février 1971, 121 pages.

CHION, Michel. *La voix au cinéma*. Coll. « essais », Paris : Éd. de l'étoile/Cahiers du cinéma, 1993 (rééd.), p. 139-145.

CLAIR, Jean. *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*. Coll. « Art et artistes », Paris : Gallimard, 2000, 335 pages.

COMOLLI, Jean-Louis. « Le réalisateur à vingt têtes », in EISENSTEIN S.M. et NIJNY. V *Mettre en scène*. Coll. « 10/18 », Paris : UGE/Cahiers du cinéma, 1973, p. 5-27.

COMOLLI, Jean-Louis. *Cinéma contre spectacle*. Lagrasse : Verdier, 2009, 244 pages.

DANEY, Serge. *Le plan straubien*, Cahiers du Cinéma, n° 305, novembre 1979, p. 5-7.

DANEY, Serge. *La rampe*. Paris : Cahiers du Cinéma/Gallimard, 1983, 186 pages.

DANEY, Serge. *Persévérance*. Paris : P.O.L., 1994, 173 pages.

DE BAEQUE, Antoine. *L'histoire-caméra*. Coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », Paris : Gallimard, 2008, 489 pages.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche et la philosophie*. Paris : PUF, 1962, 232 pages.

DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*. Coll. « Épiméthée ». Paris : PUF, 1968, 409 pages.

DELEUZE, Gilles. *Spinoza. Philosophie pratique*. Paris : Minuit, 1981, 177 pages.

DELEUZE, Gilles. *Cinéma 1. L'image-mouvement*. Coll. « Critique ». Paris : Minuit, 1983, 298 pages.

DELEUZE, Gilles. *Cinéma 2. L'image-temps*. Coll. « Critique ». Paris : Minuit, 1985, 379 pages.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Coll. « Critique ». Paris : Minuit, 1986, 143 pages.

DELEUZE, Gilles. *Pourparlers. 1972-1990*. Paris : Minuit, 1990, 250 pages.

DELEUZE, Gilles. « Qu'est-ce que l'acte de création ? », in *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*. Coll. « Paradoxe », Paris : Minuit, 2003, p. 291-302.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix. *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille Plateaux*. Coll. « Critique », Paris : Minuit, 1980, 645 pages.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix. *Qu'est-ce que la philosophie?* Coll. « Critique ». Paris : Minuit, 1991, 207 pages.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'image*. Coll. « Critique », Paris : Minuit, 1990, 333 pages.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Coll. « Vues », Paris : Macula, 1995, 399 pages.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps*. Coll. « Critique », Paris : Minuit, 2000, 286 pages.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Coll. « Paradoxe », Paris : Minuit, 2002, 592 pages.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*. Coll. « Paradoxe », Paris : Minuit, 2003, 235 pages.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Coll. « Paradoxe », Paris : Minuit, 2008, 379 pages.

DREYFUS, Hubert et RABINOW, Paul. *Michel Foucault, un parcours philosophique*. Coll. « Bibliothèque des sciences humaines », Paris : Gallimard, 1984, 366 pages.

DROUZY, Maurice. *Carl Theodor Dreyer, né Nilsson*. Coll. « 7<sup>e</sup> art », Paris : Cerf, 1982, 410 pages.

DUCHAMP, Marcel. *Duchamp du signe*. Coll. « Champs », Paris : Flammarion, 1994, 314 pages.

DUCHAMP, Marcel. *Notes*. Coll. « Champs », Paris : Flammarion, 1999, 156 pages.

EISENSTEIN, Sergueï Mikhaïlovitch. *Réflexions d'un cinéaste*. Moscou : Éd. en langues étrangères, 1958, 223 pages.

EISENSTEIN, Sergueï Mikhaïlovitch. *Ma conception du cinéma*. Paris : Buchet/Chastel, 1971, 237 pages.

EISENSTEIN S.M. et NIJNY. V. *Mettre en scène*. Coll. « 10/18 », Paris : UGE/Cahiers du cinéma, 1973, 318 pages.

EISENSTEIN, Sergueï Mikhaïlovitch. *Au-delà des étoiles*. Coll. « 10/18 », Paris : UGE/Cahiers du cinéma, 1974, 314 pages.

EISENSTEIN, Sergueï Mikhaïlovitch. *La non-indifférente nature* (2 tomes). Coll. « 10/18 », Paris : UGE, 1976(1)-1978, 444 pages et 377 pages.

EISENSTEIN, Sergueï Mikhaïlovitch. *Le film : sa forme, son sens*. Paris : Christian Bourgois, 1976(2), 415 pages.

EISENSTEIN, Sergueï Mikhaïlovitch. *Cinématisme. Peinture et cinéma*. Bruxelles : Éd. Complexe, 1980, 306 pages.

EISENSTEIN, Sergueï Mikhaïlovitch. *Mémoires*. Coll. « papiers d'identité », Paris : Julliard, 1989, 701 pages.

EMERSON, Ralph Waldo. « L'intellectuel américain », in *Essais*. Coll. « Littérature américaine », Paris : Michel Houdiard Éd., 2005 [1837], p. 37-63.

FACK, Rochelle. *Hitler, un film d'Allemagne de Hans-Jürgen Syberberg*. Coll. « côté films 11 », Crisnée : Yellow Now, 2008, 111 pages.

FACK, Rochelle. « Hans Jürgen Syberberg – si ta mémoire se venge », *Trafic*, no 48, hiver 2003, p. 70-88.

FERRO, Marc. *Cinéma et histoire*. Coll. « Médiations », Paris : Denoël/Gonthier, 1977, 168 pages.

FOUCAULT, Michel. *L'archéologie du savoir*. Coll. « Bibliothèque des sciences humaines », Paris : Gallimard, 1969, 279 pages.

FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits I, 1954-1975*. Coll. « Quarto ». Paris : Gallimard, 2001(1), 1707 pages.

FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits II, 1976-1988*. Coll. « Quarto ». Paris : Gallimard, 2001(2), 1735 pages.

GODARD, Jean-Luc et ISHAGHPOUR, Youssef. *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*. Tours : Farrago, 2000, 123 pages.

GUATTARI, Félix. *Les trois écologies*. Coll. « L'espace critique », Paris : Galilée, 1989, 73 pages.

GUATTARI, Félix. *Chaosmose*. Coll. « L'espace critique », Paris : Galilée, 1992-2005, 187 pages.



HANOUN, Marcel. *Cinéma cinéaste. Notes sur l'image écrite*. Coll. « Coté cinéma », Crisnée : Yellow Now, 2001, 153 pages.

*Hans Jürgen Syberberg*, no spécial Cahiers du Cinéma, Hors série no 6, février 1980, 97 pages.

IONESCO, Eugène. *Notes et contre-notes*. Coll. « Pratiques du théâtre », Paris : Gallimard, 1962, 248 pages.

ISHAGHPOUR, Youssef. *D'une image à l'autre. La nouvelle modernité du cinéma*. Coll. « Médiations », Paris : Denoël/Gonthier, 1982, 309 pages.

ISHAGHPOUR, Youssef. *Cinéma contemporain : de ce côté du miroir*. Coll. « Essais », Paris : Éditions de la Différence, 1986, 334 pages.

ISHAGHPOUR, Youssef. *Opéra et théâtre dans le cinéma d'aujourd'hui*. Coll. « mobile matière », Paris : Éd. de la Différence, 1995, 99 pages.

ISHAGHPOUR, Youssef. *Orson Welles cinéaste. Une caméra visible* (3 tomes). Coll. « les essais », Paris : Éditions de la Différence, 2001, 671 pages, 427 pages et 872 pages.

ISHAGHPOUR, Youssef. *Historicité du cinéma*. Tour : Farrago, 2004, 221 pages.

ISHAGHPOUR, Youssef. *Le cinéma. Histoire et théorie*. Tour : Farrago, 2006, 151 pages.

KLEIST, Heinrich Von. « Sur le théâtre de marionnettes », in *Petits écrits. Œuvres complètes, tome 1*. Coll. « Le promeneur », Paris : Gallimard, 1999, 379 pages.

LACHAUD, Jean-Marc (dir.). *Art, culture et politique. Actes du congrès Marx International II*. Coll. « Actuel Marx Confrontation », Paris : PUF, 1999, 171 pages.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *La fiction du politique*. Coll. « Détroits », Paris : Christian Bourgois éd., 1987, 189 pages.

LAPLANTINE, François. *Leçons de cinéma pour notre époque. Politique du sensible*. Paris : Téraèdre, revue murmure, 2007, 187 pages.

LARDEAU, Yann. « L'art du deuil ». Cahiers du Cinéma, no 292, septembre 1978, p. 15-23.

LYOTARD, Jean-François. *Les TRANS formateurs DUchamp*. Paris : Galilée, 1977, 155 pages.

Mc BRIDE, Joseph. *Orson Welles*. Paris : Ramsay, 1985, 203 pages.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Coll. «Vues», Paris : Macula, 1998, 299 pages.

MICHAUX, Henri. *Qui je fus*. Coll. « Poésie », Paris : Gallimard, 2000, 296 pages.

MICHAUX, Henri. *L'infini turbulent*. Paris : Mercure de France, 1964, 237 pages.

MITRY, Jean. *Le cinéma expérimental. Histoire et perspectives*. Coll. « Cinéma 2000 », Paris : Seghers, 1974, 310 pages.

MONDZAIN, Marie-José. *Le commerce des regards*. Coll. « Ordre philosophique », Paris : Seuil, 2003, 263 pages.

NIETZSCHE, Friedrich. *Seconde considération inactuelle. De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie*. Tome II\*, in *Œuvres philosophiques complètes*, Paris : Gallimard, 1990, p. 91-169.

NAUMANN, Francis M. *Marcel Duchamp : l'art à l'ère de la reproduction mécanisée*. Paris : Hazan, 1999, 331 pages.

NOGUEZ, Dominique. *Éloge du cinéma expérimental. Définitions, jalons, perspectives*. Paris : Musée national d'art moderne/Centre Georges Pompidou, 1979, 191 pages.

NOGUEZ, Dominique. *Le cinéma, autrement*. Coll. «7° art», Paris : Cerf, 1987, 384 pages.

*Orson Welles*. Cahiers du Cinéma, Hors série, nouvelle édition, avril 1986, 207 pages.

*Orson Welles. L'éthique et l'esthétique*, Études cinématographiques, no 24-25, Été 1963, 144 pages.

LOUDART, Jean-Pierre. « Notes de mémoire sur « Hitler », de Syberberg », Cahiers du Cinéma, no 294, novembre 1978, p. 5-15.

PROUST, Françoise. *De la résistance*. Coll. « Passages », Paris : Cerf, 1997, 189 pages.

PROUST, Françoise. « La ligne de résistance », in Rue Descartes n° 20, *Gilles Deleuze. Immanence et vie*. Collège Internationale de Philosophie, Paris : PUF, 1998, p. 35-48.

RANCIÈRE, Jacques. *La mésentente. Politique et philosophie*. Coll. « La philosophie en effet ». Paris : Galilée, 1995, 191 pages.

RANCIÈRE, Jacques. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris : La fabrique, 2000, 74 pages.

RANCIÈRE, Jacques. *Malaises dans l'esthétique*. Coll. « La philosophie en effet ». Paris : Galilée, 2004, 175 pages.

ROCHLITZ, Rainer. *Le désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin*. Coll. « NRF essais », Paris : Gallimard, 1992, 348 pages.

ROHMER, Éric. *Le goût de la beauté*. Coll. « écrits », Paris : Éd. de l'étoile/Cahiers du cinéma, 1984, 214 pages.

SARTRE, Jean-Paul. « Citizen Kane », in LEENHARDT, Roger. *Chroniques de cinéma*. Coll. « Écrits », Paris : Éd. de l'étoile/Cahiers du cinéma, 1986, p. 113-116.

SAUVAGNARGUES, Anne. *Deleuze et l'art*. Coll. « lignes d'art », Paris : PUF, 2005, 275 pages.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*. Coll. « NRF essais », Paris : Gallimard, 1992, 446 pages.

SETON, Marie. *Eisenstein*. Coll. « Cinémathèque », Paris : Seuil, 1957, 461 pages.

SITNEY, P. Adams. *Visionary film. The American Avant-garde 1943-1978*. Oxford : Oxford University Press, 1979, 463 pages.

SONTAG, Susan. « Hitler selon Syberberg », in *Sous le signe de Saturne*. Coll. « Fiction & Cie », Paris : Seuil, 1985, p. 113-145.

SUQUET, Jean. *Le Grand Verre rêvé*. Paris : Aubier, 1991, 169 pages.

SYBERBERG, Hans Jürgen. *Le film musique de l'avenir*. Paris : Cinémathèque française, 1975.

SYBERBERG, Hans Jürgen. *Hitler, un film d'Allemagne*. Coll. « Change », Paris : Seghers, Laffont, 1978, 199 pages.

SYBERBERG, Hans Jürgen. « L'art qui sauve de la misère allemande », in *Allemagne en esquisse. Critique et irrationalisme?* Change, no 37, mars 1979, p. 17-57 pages.

SYBERBERG, Hans Jürgen. *La société sans joie*. Paris : Christian Bourgois, 1982 (1), 442 pages.

SYBERBERG, Hans Jürgen. *Parsifal. Notes sur un film*. Paris : Cahiers du cinéma/Gallimard, 1982 (2), 249 pages.

SYBERBERG, Hans Jürgen. « Les chambres obscures du moi », *Trafic*, no 25, printemps 1998, p. 45-47.

SYBERBERG, Hans Jürgen. *Syberberg/Paris/Nossendorf*. Coll. « Les cinémas », Paris : Centre Pompidou – Crisnée : Yellow Now, 2003, 221 pages.

THENOT, Jean-Paul. *Cent lectures de Marcel Duchamp*. Coll. « côté arts », Crisnée : Yellow Now, 2006, 143 pages.

TRAVERSO, Enzo. *Le passé, mode d'emploi. Histoire, mémoire, politique*. Paris : La Fabrique, 2005, 137 pages.

VARELA, Francisco J. *Autonomie et connaissance. Essai sur le vivant*. Coll. « La couleur des idées », Paris : Seuil, 1989, 254 pages.

VERNET, Marc. *Figures de l'absence. De l'invisible au cinéma*. Coll. « essais », Paris : Éd. de l'étoile/Cahiers du cinéma, 1988, 128 pages.

WAJCMAN, Gérard. *L'objet du siècle*. Coll. « Philia ». Lagrasse : Verdier, 1998, 255 pages.

WALSER, Robert. *Les enfants Tanner*. Coll. « du monde entier », Paris : Gallimard, 1985, 294 pages.

WEIß, Peter. *Esthétique de la résistance : roman* (trois tomes). Coll. « esthétique », Paris : Klincksieck, 1989-1994.

WEIß, Peter. *Cinéma d'avant-garde*. Paris : L'Arche, 1989, 171 pages.

ZOURABICHVILI, François. *Deleuze. Une philosophie de l'événement*. Coll. « Philosophies ». Paris : PUF, 1994, 128 pages.

ZOURABICHVILI, François. « Deleuze et le possible. De l'involontarisme en politique ». *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*, sous la direction d'Éric ALLIEZ. Coll. « les empêcheurs de penser en rond ». Le Plessis-Robinson : Institut Synthélabo pour le progrès de la science, 1998, p. 335-357.