

Jean Louis Schefer

Cinématographies

Objets périphériques et mouvements annexes



P.O.L

Texte de présentation

Cinématographies, objets périphériques et mouvements annexes.

Ce petit livre reprend une conférence faite en octobre 1997 : qu'est-ce que l'image du dieu mourant à l'écran ? Quatre conférences imaginaires lui font suite : l'hypothèse d'une machine expliquant ce qu'est un homme, une proposition sur la genèse des rêves en 1806, les fantasmagories du *Second Faust*, une image de neige fondant sous les yeux de Perceval.

Le cinéma aurait-il eu de si lointains précurseurs dans notre histoire et dans nos poétiques ?

Quelle idée absurde de l'histoire soutiendrait encore un tel propos ? Et si c'était l'inverse ? Si le cinéma appartenait à l'histoire de nos poétiques ? S'il continuait, accélérerait ou modifierait, une projection d'images ininterrompue dans toute notre histoire ?

Mais pourquoi fait-on mourir le même dieu dès que l'on invente une image ? Parce que ce dieu meurt dans le corps d'un homme ; et que cet homme pourrait devenir une image.

Tout cela nous apprend-il quelque chose du cinéma, ou n'est-ce pas plutôt le cinéma qui fait maintenant revenir les images anciennes ? Il les ferait parler comme des hommes.

CINÉMATOGRAPHIES

DU MÊME AUTEUR

chez le même éditeur

Figures peintes, 1998
Choses écrites, 1998
Main courante, 1998
Origine du crime, 1998
Images mobiles, 1999
Le Déluge, la peste, Paolo Uccello, 1999
Sommeil du Greco, 1999
L'Art paléolithique, 1999
Lumière du Corrège, 1999

chez d'autres éditeurs

Scénographie d'un tableau, *Le Seuil*, coll. « *Tel Quel* », 1969
L'Invention du corps chrétien, *Galilée*, 1975
L'Homme ordinaire du cinéma, *Cahiers du cinéma / Gallimard*,
1980, *Petite bibliothèque des Cahiers*, 1997
Gilles Aillaud, *Hazan*, 1987
8, rue Juiverie, photographies de Jacqueline Salmon, *Comp'Act*,
1989
La Lumière et la Table, *Maeght éditeur*, 1995
Question de style, *L'Harmattan*, 1995
The Enigmatic Body, *Cambridge University Press*, 1995
Du monde et du mouvement des images, *Cahiers du cinéma*, 1997
Goya, la dernière hypothèse, *Maeght éditeur*, 1998

Jean Louis Schefer

Cinématographies

Objets périphériques et mouvements annexes

P.O.L

33, rue Saint-André-des-Arts, Paris 6^e

Avec le soutien du



www.centrenationaldulivre.fr

© P.O.L éditeur, 1998
ISBN : 978-2-8180-1551-3

PRÉSENTATION

Ce petit livre reproduit une conférence prononcée en juillet 1997 à la Cinémathèque de Lisbonne et, sous une forme plus développée, au Jeu de Paume en octobre 1997. Les quatre chapitres qui lui font suite sont des notes développées à son propos ; on peut également les lire comme une suite de conférences imaginaires.

Voici donc un commentaire de texte à ma façon.

Magie du cinéma : cette lanterne magique visite les recoins de notre histoire ; elle la filme, en répète les mensonges et finit par les rendre visibles.

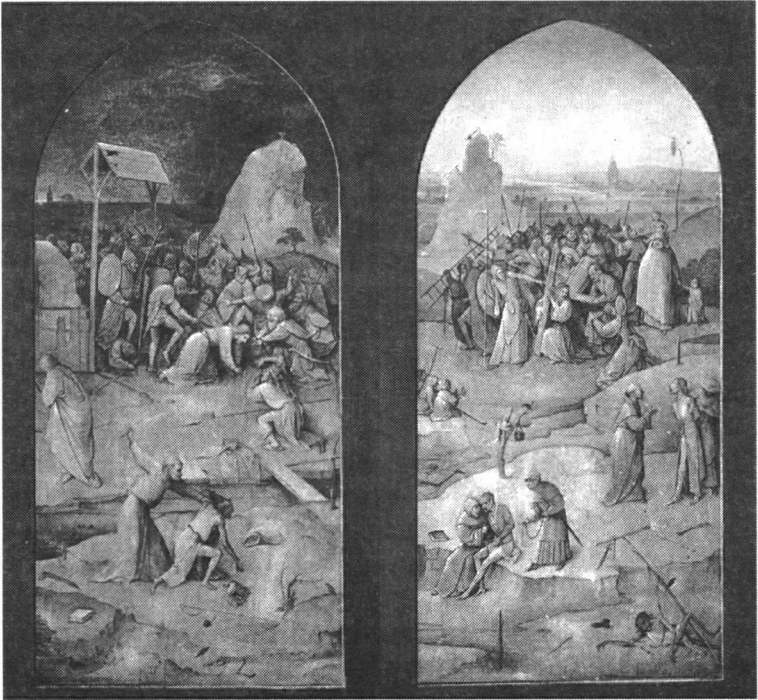
Les textes cités et commentés, ainsi que l'histoire à laquelle ils se rattachent, ne comptent pas dans une préhistoire du cinéma ; je ne prétends pas non plus que le cinéma soit le point de résolution historique, artistique, de mouvements et de pensées qui l'ont précédé (cela ne se soutient que comme un paradoxe de pure ironie) ; je crois en revanche que le cinéma et l'invention des films appartiennent à la même histoire que la littérature, la philosophie, la médecine, la peinture : il est même révélateur d'un étale-

ment du prisme des effets dans la même culture ; dont l'idée de son privilège : une photographie du « réel » ; le réalisme (pictural, cinématographique) est cela aussi : il ne fait pas apparaître les choses mais une relation aux choses, *c'est-à-dire* qu'il met en scène un fond moral propre à notre culture.

C'est avec cette idée que je fais ma promenade.

Je veux remercier ici monsieur João Benard da Costa de son accueil amical à la Cinémathèque portugaise. Je remercie Danièle Hibon d'avoir donné au Jeu de Paume un auditoire à ce discours ; d'avoir enfin amicalement sollicité ce travail et engagé sa suite.

CONFÉRENCE



Je dois, avant toute chose, expliquer la singularité de ce programme qui suppose au moins, pour chacun d'entre nous, une montée au Calvaire.

Il faut donc développer l'idée absurde d'une généalogie des images depuis la scène de Golgotha. Cette idée ne se justifie que dans l'iconologie chrétienne : elle en est même toute l'idéologie. Appliquée au cinéma, elle est décidément absurde. Et pourtant c'est un point de perspective expérimentale dans une histoire (peut-être morale) des images.

J'ai divisé ce programme en trois parties plus une, comme on enseignait (autrefois) le plan des dissertations chez les Pères.

Je tente ainsi d'introduire un peu de pensée non technique dans une réflexion sur le cinéma. Et cela m'est d'autant plus facile que je suis sans doute, dans cette salle, celui qui connaît le moins bien le cinéma.

Voyons donc ce plan : les choses ne se sont pas tout à fait passées dans cet ordre, mais pourtant :

Le dieu de notre religion meurt sur la croix pour le rachat de l'humanité. Il meurt comme un homme, dans le corps d'un homme, sur une croix. Le bois de cette croix est sorti d'une graine mise dans la bouche d'Adam et enterrée avec lui (« Adam est le premier homme qui ait mis sa tête dans la terre », dit la *Légende dorée*). Cette croix est donc un arbre généalogique, et cette mort est un testament. Le Christ en mourant a regardé les peuples d'Occident, écrit en l'an mil le moine Glaber, ses pieds étaient l'est, sa face le couchant, sa main droite bénissait le nord et sa main gauche abandonnait le sud : cette ombre doit donc être l'origine de l'espace où nous avons vécu des siècles ; elle a été la division du monde (le sud contre le nord, l'est séparé de l'ouest). Mais cette mort a, autrement, légiféré sur l'image : ce corps qui est un homme ne représente pas le dieu qui était cet homme : ce dieu restera invisible jusqu'à la consommation des temps ; il laissera un sacrement qu'il est et qui ne le représente pas, sous la forme du pain et du vin. C'est que le Verbe ou le Logos n'a pas de portrait. Toute l'histoire de la théologie entre l'Orient et l'Occident s'est jouée là : le portrait de l'invisible est invisible. On a donc inventé une sorte de palliatif : une image du Christ qui était un négatif (ici, le saint suaire, la Véronique, à Byzance le mandylion : face du Christ empreinte sur son manteau, destinée au roi Abgar) ; ce portrait est tiré au cours de la Passion : c'est le visage du mort ou de celui qui est en train de quitter la forme humaine. Voilà cette instauration morale de l'image : elle n'est pas la présence mais l'évocation du sujet disparu ; elle commémore cette disparition. Le sens n'est pas tenu par les linéaments de la forme : il est leur évaporation (cette idée n'a jamais tout à

fait disparu : nestorienne, augustinienne, mystique, métaphysique ; elle a été l'eucharistie contre l'icône). Elle signifie encore ceci : ce dieu a abandonné la forme humaine ; c'était donc que cette forme était sans rédemption.

Le cinéma, dans d'innombrables fictions, a joué avec le corps humain : en l'enregistrant, en décomposant son mouvement, en le déformant à l'envi, en le rapetissant. Possibilité technique : ce corps humain apparaît enfin (c'est une révolution tout autre que l'imagination des monstres médiévaux ou romantiques) comme une fiction, une donnée dont la taille ou les proportions maintenues semblent une convention théâtrale et morale. Pourquoi ce corps peut-il varier ? Parce qu'il est dans le pouvoir de l'image mais aussi parce que sur l'écran (dans cette perspective de transposition lumineuse sans support), dans la fiction ou la simple description, il figure une chose inconnue : sa vue, ses mouvements, ses relations aux choses en font un acteur d'étrangeté. Ce qu'a dit tout de suite le cinéma poétique, puis fantastique, c'est qu'il peut venir de n'importe quel univers parce qu'il vit dans un autre temps que nous, que la matière dont est faite sa projection est analysable en termes de temps. (C'est du moins son imaginaire et son espèce de relativité poétique : ses mouvements sont du temps et son grain ou son flocon est du temps perceptible.)

L'analyse des mouvements est une production de mécanismes. Cette conception par réduction du mouvement humain proposée chez Kleist (les Marionnettes) revient, par exemple, chez Jean Epstein : le mouvement d'horlogerie est soit le détail et la logique d'image de la gestuelle, soit la dernière structure imaginaire d'un film, ou encore une pers-

pective de pluralisation d'univers. C'est la leçon commune d'Edgar Poe et d'Epstein : que contient l'image ? des mouvements d'atomes ; qu'est-ce qui les entraîne ? des horloges, des roues ; elles produisent quoi ? du temps. Ce sera, par exemple, tout le scénario de *La Chute de la maison Usher* de Jean Epstein. Et qu'en est-il du visible ? Le message est alors clair et tout ce propos n'est plus qu'un syllogisme. Du monde réel nous savions déjà qu'il était une construction historique ; le monde des images animées n'est pas la photographie de celui-là, il est sa fiction.

Ce qu'illustre aussi la fable de la vision aux rayons X dans le film de Roger Corman. Si l'image de film a, pour la première fois dans l'histoire du monde, intégré comme sa structure fondamentale non pas la touche (picturale) ni le grain (photographique) mais le temps, au-delà de la fiction qui rassemble les images, derrière les roues qui les animent, il ne reste plus rien ; que du sable qui enterre dans son entonnoir une femme insecte du Japon, que la farine qui asphyxie le médecin serviteur du vampire chez Dreyer, que le vent de Sjöström – c'est-à-dire une immense perturbation météorologique (comme celle qui ouvre *L'Homme sans qualités* de Musil, ou cette nuit en plein jour du Golgotha qui sépare en deux l'histoire humaine comme un autre déluge de lumière) ; mais cette fois-ci c'est avec la fiction qui s'efface la fable humaine qui disparaît. Aucun homme possible n'est à l'échelle de ces grains dansants et de ce mouvement d'atomes ; c'est que cette danse est l'imagination d'un temps sans mesure, sans qualité, sans évaluation possible : un temps sans sujet, c'est-à-dire sans personne.

Voilà donc pour le plan.

Ce programme n'est pas une histoire du cinéma. Il appartient peut-être à une fable morale qui cadre l'histoire des images dans notre culture. Quoi que nous fassions, pensions, nous n'avons pas d'autre histoire ni d'autre culture. Jusqu'où irons-nous ? Nous avons continué à jouer dans la même cour d'école que nos ancêtres, depuis quinze ou vingt siècles : les mêmes images faites de la même manière ; ce qui était impensable est demeuré impensable, l'infini est demeuré à la même place. Le monde moderne (Artaud écrivait ceci en février 1946 : « Rimbaud ni Lautréamont dans leur révolte ne sont arrivés à bousculer saint Augustin, dopé de messe. J'aurai le souffle de saint Augustin et j'y mettrai en plus la sensibilité de la femme »), la pensée moderne dans ses révolutions (Dada, surréalisme, Freud, par exemple), a mis en évidence, brusquement, violemment, l'articulation de cette pensée antique, ses liens internes : de ses membres elle a fait des œuvres, fait affleurer les surfaces, montré les structures plus que les actions ; mais telle et telle révolution rend précisément Virgile, ou Lucrèce, Dante un peu plus contemporains : et c'est sans doute que nous appartenions, comme hypothèses, au futur de ces œuvres. Francis Bacon, le peintre, écrit dans sa peinture la même chose que Tertullien sur la chair du Christ.

Je mets en exergue l'envers du triptyque de Jérôme Bosch : les *Tentations de saint Antoine*. Dans la partie droite, Véronique, vue de dos, tient un linge : nous ne voyons que l'envers du portrait du Christ ; c'est lui, plié sous la croix, qui regarde son image sur ce tissu ; le portrait du Christ devrait donc être de l'autre côté du tableau, là où sont les

couleurs. Ce Christ dans son véritable portrait est cependant invisible : il a servi à faire l'*istoria*, c'est-à-dire le récit par images qui est sa seule descendance et où il ne figure pas.

Supposons donc qu'il s'agisse en tout ceci, dans ce programme et dans ce syllogisme provisoire, d'un seul film, long, retors, au déroulement contourné : il déroule comme un ruban le théâtre de toutes les passions, le théâtre des actions, le jeu de ses machines, les hommes, les appareils qui ressemblent à des hommes ; il finit enfin par effacer ses images.

Voilà donc dans notre culture une succession d'inventions techniques, d'inventions formelles : enregistrement du mouvement, cadrages, plans, types de succession. Dans cette logique l'enregistrement de la vie a été simultanément le documentaire, c'est-à-dire la brutalité du fait et la parodie de la vie ; la vie même est devenue visible comme fiction (policrière, politique, sentimentale, formelle). C'est sans doute ainsi que le cinéma a joué pour nous ce rôle d'éducation sentimentale qui était autrefois dévolu aux romans. Mais il a fait aussi, parce que telle était la puissance et la structure de ses images, venir des fantômes, que l'on connaissait déjà de réputation : qui n'avaient simplement jamais pu prendre corps (les chers disparus, les vampires mais aussi tout le corps de l'histoire devenue mobile sous nos yeux). Il était donc fatal que s'y pose un beau jour la question de l'incarnation à l'occasion de ces extraordinaires répétitions de la mort du dieu. Et qu'elle se pose de la même façon, selon le même scénario qui a été, simplement, toute l'histoire de la théologie : le Christ est-il un homme ou l'image d'un homme ; le Christ est-il dans l'eucharistie en réalité ou symboliquement ; un homme filmé est-il un homme réel ou déjà la fiction d'un homme ?

Voilà, si l'on résume, ce dont le cinéma a dû s'occuper lui aussi : je crois que ce calvaire était aussi un symptôme et un exemple puisque déjà, sur cet immense sémaphore de la croix dressée au-dessus du monde, la réalité avait quitté l'apparence. Seul exemple au monde, sans doute, et tout notre héritage (nous n'en avons pas d'autre) où l'incarnation, le sens d'une forme devient en même temps intelligible et incompréhensible parce que le dieu qui habitait cette forme et qui l'avait, de cette façon, consacrée abandonne cette forme. Ce traumatisme et cette cicatrice laissée dans l'image ont fait bonne part de notre art et de notre culture (je ne parle pas de la théorie toute byzantine du reflet, qui est naturellement déjà dans saint Paul et probablement dans Isaïe ; mais de ce qui nourrit peut-être le débat actuellement réchauffé sur l'image. Que dit-on de l'image chez Alberti, Pascal, Diderot, Baudelaire ? Elle est une suggestion au plaisir ; elle appartient donc à la sphère esthétique de l'être moral, non à la réalité. Que dit-on chez Godard ? Peut-être ceci : c'était notre espoir, lyrique, critique et ce monde nous a abandonnés).

Pourquoi donc, de nouveau, ces mises en croix et le Christ mourant dans des salles de spectacles ?

La réponse de Kierkegaard (*Reflet du tragique ancien sur le moderne*) n'est sans doute plus la bonne. Je cite :

« ... La comédie moderne a parfois exploité le repentir sur la scène... Tout cela témoigne de la confusion qui règne de nos jours à tant d'égards : on cherche et... on trouve une chose où l'on ne devrait pas : on

cherche l'édification au théâtre, les jouissances esthétiques à l'église : on veut être converti par des romans, et trouver du plaisir aux ouvrages d'édification ; on veut un philosophe à l'église et un prêtre à l'université. »

Ou bien Novalis, peut-être : « Là où il n'y a plus de dieu, règnent des spectres. »

Je développe quelque chose dont je vois mal la place dans un roman ou dans un essai : c'est qu'il y a une sollicitation des images à la parole ; cette parole est une vérité ou vérification de situation. L'image constitue le lien ou le nœud d'un affect inconnu ou jusqu'alors sans expérimentation : l'espace du commentaire est un espace d'invention fabulaire, moral, poétique ; cet espace de commentaire des images s'attache à une mobilité du monde des sentiments – et cette humanité virtuelle dont nous faisons paraphrase, imitation, estimation de critères, n'a jamais été un spectacle (théâtre ou roman) mais des vagues, des flots qui ont submergé toute représentation possible de la vie.

Habitué à l'extraordinaire de ces scénarios, nous avons peu à peu retiré tout crédit d'expression à la vie même. C'est ainsi que là aussi des dieux ou des stars se sont constitués, garants d'une expression démesurée et détaillable de la vie. Si ces dieux sont un spectacle, ils nous privent donc de la divinité ou de la proximité de l'inconnu. Ils sont à peu près la réalisation de ce qu'on nomme l'imaginaire. Habitué de longtemps à une vie symbolique parmi les hommes, dont toute la vie sociale entretenait l'office et distribuait les sacrements de participation, les dieux ont tout à fait quitté l'humanité en

montant sur scène ou en passant à l'écran. Ainsi seulement s'est accomplie la dernière rupture du lien par lequel s'étaient constituées les civilisations ou les cultures d'Occident.

La répétition tardive, parodique, emphatique par laquelle le cinéma, par exemple, a refait la scène du Golgotha ressemble pour nous aux innombrables films sur le débarquement, l'avancée des troupes allemandes, ou sur la guerre du Vietnam : c'est une répétition du trauma, d'autant plus incompréhensible qu'il se répète, de plus en plus, comme un motif décoratif. Ce Golgotha répété, agrémenté de passions mineures, c'est-à-dire de psychologie et de situations de romans modernes, est même l'exemple de la façon dont une civilisation ne comprend plus ses enjeux symboliques ; et ne comprend même plus qu'à l'abri des dogmes de la vérité révélée et du message du dieu d'amour, ses pontifs et ses princes ont agi à l'instar des dieux grecs, en souverains injustes, irritables et jaloux.

Que signifie la parodie de Pasolini, *La Ricotta*, de la part de ce poète moderne, passionné, révolté comme un religieux contre l'absurdité et la prétention de son Eglise à la possession de la vérité universelle ?

La parodie est quelque chose comme la tristesse d'une vérité qui finit (c'était une vérité et contre laquelle on ne peut plus rien parce qu'elle est déjà morte dans l'histoire). Pasolini avait le visage du musicien Chet Baker et celui de notre ami Michel de Certeau (j'entends encore : l'histoire est comme la pudeur ou la rougeur, la surface érotisée du monde. Ecrire l'histoire, c'est adorer ce monde parce qu'il est désirable *une dernière fois*). Que montre Pasolini ? Que le cinéma ne peut remplacer le temple ni l'acteur le prêtre ; il peut juste

montrer que le temple s'est vidé de cette silencieuse consommation des passions intimes sur lesquelles l'Eglise plantait sa croix ; et que de l'entretien de ces passions obscures, le rire même a disparu : que le rire n'est pas celui de la honte ou du renoncement à la jouissance, il est au spectacle mécanique des dieux imaginaires. Pasolini me dit que la culture moderne n'est pas une culture mais un ajustement de mélodie et de rythme sur des paroles anciennes.

Comment, ailleurs, le personnage d'*Ordet* est-il réellement le Christ, c'est-à-dire fait-il, dans cette gravité paysanne, descendre un temps incompréhensible ou non compté sur terre. Que sont dans ce film cette mort et cette résurrection miraculeuses ? Un Christ de famille, un idiot par le ministère de qui, dans son imitation dérisoire ou gênante de Jésus, la grâce passe dans ce monde dur, carré, moral, de féodalité paysanne.

Ce Christ arrive dans la froideur du monde luthérien (là où il ne sert plus à rien) ; un monde sans sacrement, vivant d'une répartition morale des bénéfiques du bien, c'est-à-dire de la parole communautaire. L'espace de folie évangélique introduit ici la lumière et l'étrangeté d'un mystère dont l'effet sensible, dramatique, est une suspension du temps, l'arrêt des horloges, une résurrection, c'est-à-dire une remise du temps en marche.

Voici ce qu'explique Dreyer :

« La science nouvelle, à la suite de la théorie de la relativité d'Einstein, a apporté les preuves de l'existence d'une quatrième dimension, celle du temps... on a démontré qu'il était possible de vivre des événements

**Cet ouvrage a été composé
et achevé d'imprimer en mars 1998
dans les ateliers de Normandie Roto Impression s.a.
à Lonrai (Orne)
N° d'édition : 1574
N° d'impression : 980138
Dépôt légal : avril 1998**

Imprimé en France



Jean Louis Schefer
Cinématographies

Jean Louis Schefer

Cinématographies

Objets périphériques et mouvements annexes



Cette édition électronique du livre
Cinématographies de JEAN LOUIS SCHEFER
a été réalisée le 15 février 2013 par les Éditions P.O.L.
Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage,
achevé d'imprimer en mars 1998
par Normandie Roto Impression s.a.
(ISBN : 9782867446153- Numéro d'édition : 135).
Code Sodis : N51854 - ISBN : 9782818015513
Numéro d'édition : 239544.