

Raymond Bellour

LE CORPS DU CINÉMA

hypnoses, émotions, animalités



P.O.L.
TRAFIC

Le Corps du cinéma

DU MÊME AUTEUR

Alexandre Astruc, Seghers, 1963
Henri Michaux ou une mesure de l'être, Gallimard, 1965
(édition augmentée, *Henri Michaux*, « Folio Essais », 1986)
Les Rendez-vous de Copenhague, roman, Gallimard, 1966
Le Livre des autres, essais et entretiens, L'Herne, 1971
Le Livre des autres, entretiens, 10/18, UGE, 1978
L'Analyse du film, Albatros, 1979 ; rééd. Calmann-Lévy, 1995
Mademoiselle Guillotine, La Différence, 1989
L'Entre-Images, Photo. Cinéma. Vidéo, La Différence, 1990
Oubli, textes, La Différence, 1992
L'Entre-Images 2, Mots, Images, P.O.L, 1999
Partages de l'ombre, textes, La Différence, 2002

DIRECTION D'OUVRAGES COLLECTIFS

Le Western, 10/18, UGE, 1966 (édition augmentée, Gallimard, « Tel », 1993)
Henri Michaux, L'Herne, n° 8, 1966 (édition augmentée, 1983)
Dictionnaire du cinéma, Éditions universitaires, 1966
(avec Jean-Jacques Brochier)
Psychanalyse et cinéma, Communications, n° 23, 1975
(avec Thierry Kuntzel et Christian Metz)
Lévi-Strauss, Gallimard, 1979 (avec Catherine Clément)
Le Cinéma américain, analyses de films, 2 volumes, Flammarion, 1980
Vidéo, Communications, n° 48, 1988 (avec Anne-Marie Duguet)
Cinéma et Peinture, approches, Coliartco-PUF, 1990
Passages de l'image, Centre Georges-Pompidou, 1990
(avec Catherine David et Christine van Assche)
Unspeakable Images, Camera Obscura, n° 24, 1991 (avec Elisabeth Lyon)
Jean-Luc Godard : Son + Image, MoMA, New York, 1992 (avec Mary Lea Bandy)

ÉDITIONS CRITIQUES

Charlotte Brontë, Patrick Branwell Brontë, *Écrits de jeunesse* (choix), Pauvert, 1972
(rééd., Laffont, « Bouquins », 1992)
Emily Brontë, *Wuthering Heights*, Pauvert, 1972 ; *Hurlevent*, Gallimard, « Folio », 1992
Alice James, *Journal et choix de lettres*, Café-Clima, 1984
Henri Michaux, *Œuvres complètes*, tome I, 1998, tome II, 2001, tome III, 2004, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998 (avec Ysé Tran)

Raymond Bellour

Le Corps du cinéma

hypnoses, émotions, animalités

P.O.L

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

© P.O.L éditeur, 2009
ISBN : 978-2-84682-279-4
www.pol-editeur.fr

*Aux disparus,
dans leur amour du cinéma,
Christian Metz,
Serge Daney,
Jean-Claude Biette,
Thierry Kuntzel*

À Christa, pour la compagnie des films

« Dans la fascination qui descend d'un gros plan et pèse sur mille visages noués dans le même saisissement, sur mille âmes aimantées par la même émotion ; [...] dans des images que l'œil ne sait former ni si grandes, ni si précises, ni si durables, ni si fugaces, on découvre l'essence du mystère cinématographique, le secret de la machine à hypnose : une nouvelle connaissance, un nouvel amour, une nouvelle possession du monde par les yeux. »

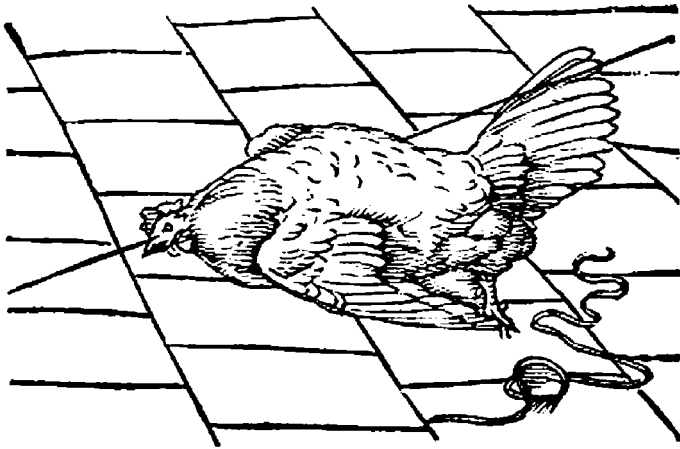
Jean Epstein

« Entre la culture et la croyance en une vérité, il faut choisir. »

Paul Veyne

« Le dépli seul est important. Le reste n'est qu'épiphénomène. »

Henri Michaux



Experimentum mirabile. De imaginatione gallinae, Athanasius Kircher

PROLOGUE

On imagine trois entrées au cinéma, plutôt que deux comme dans *Smoking/No Smoking* d'Alain Resnais : l'hypnose, l'émotion, l'animal. Elles n'en font aussi bien qu'une, à proportion des inflexions selon lesquelles chacun de ces trois mots augure une nébuleuse et s'infléchit dans une histoire. C'est ce qu'on aimerait suggérer, pour mieux fixer cette ombre si prégnante : le corps du cinéma.

Un homme semble le héros emblématique d'une telle histoire : le père jésuite Athanasius Kircher. Le premier apparemment, en 1646, à Rome, il imagine d'attacher les pattes d'une poule afin de la coucher sur une planche, de côté ou sur le ventre. Sitôt que la poule a cessé de s'agiter, on trace à la craie sur la planche un trait partant du bec. On peut alors lui détacher les pattes, elle reste immobile, frappée d'une stupeur que Kircher interprète comme une soumission de l'animal à la volonté extérieure dont le trait de craie est le signe. Le beau titre donné à l'expérience, « *Experimentum mirabile. De imaginatione gallinae* », traduit la dimension somme toute psychique qui la fera tenir, lorsque le mot hypnose existera, comme un lien obligé entre l'hypnose animale et l'hypnose humaine.

Kircher passe aussi, de façon controversée, pour avoir été l'inventeur de la lanterne magique. Il s'agit là de la première projection réalisée sur un écran grâce à une véritable machine. Si l'ombre projetée de Dibutade incarne chez Plin l'origine de la peinture, il suffit qu'une machine y supplée pour qu'au fil d'une généalogie interminable le cinéma se profile. Le grand livre parmi tant d'autres que Kircher conçut, *Ars Magna Lucis et Umbrae* (1646, 1671, où figure l'image de la « poule »),

semble ainsi un appel multiple vers un monde second d'ombres et de lumières destinées à se fixer un jour en spectacle – comme quelques années plus tard Leibniz imagina, dans un texte-programme étourdissant, « Drôle de pensée touchant une nouvelle sorte de représentations » (1675), un condensé vertigineux de possibilités visuelles entre lesquelles, rétroactivement, le cinéma semble être déjà devenu ce qu'il est aujourd'hui : une image particulière quoique mélangée à tant d'autres dans la grande maison baroque des images.

Il arrive que le dessein d'un livre se précise au regard des tribulations qui l'ont vu naître. Au moment où nous préparions, avec Thierry Kuntzel et Christian Metz, un ensemble alors nouveau, *Psychanalyse et cinéma* (1975), j'étais déjà plongé dans l'analyse interminable du roman en quatre titres et treize volumes consacré par Alexandre Dumas à la période prérévolutionnaire et révolutionnaire (*Joseph Balsamo, Le Collier de la reine, Ange Pitou, La Comtesse de Charny*) – d'où naquit mon intérêt pour l'hypnose. Dans le livre, longtemps différé, consacré à ce corps de récits (*Mademoiselle Guillotine. Dumas, Cagliostro, Œdipe et la Révolution Française*, 1990), je tentai une mise en perspective historique de la psychanalyse, et par là une relativisation culturelle de ses effets de vérité et de terreur. Ce projet s'accordait à deux idées entrecroisées, deux hantises, dont j'eus pour notre numéro une tentation volatile, en regard d'analyses de films vouées à la grande machinerie symbolique du cinéma américain (dont je donnai alors un exemple développé, sur *North by Northwest* d'Alfred Hitchcock).

La première de ces hantises concernait la conjonction historique, semi-banalisée depuis mais qui reste troublante, entre psychanalyse et cinéma. Elle a sa date de légende, qui voit la même année 1895 la projection du premier film Lumière et la publication des *Études sur l'hystérie* (aussi bien que la conception sitôt abandonnée de l'*Esquisse d'une psychologie scientifique*). Comment ne pas s'émerveiller de la coïncidence entre la mise au point de la machine permettant d'offrir enfin au spectateur une reproduction de la réalité dite extérieure, et celle d'un dispositif, à la fois relationnel et savant, qui en appelle alors chez ce même sujet à un élargissement du « champ de la mémoire », grâce à la conception renouvelée d'une logique interne de formation et de projection des images ? C'eût été, aussi bien, essayer de mieux comprendre la raison qui portait et porterait tout un pan des études sur le cinéma (et ce numéro même que nous concevions) à une dépendance excessive envers la psychanalyse freudienne et lacanienne.

La seconde hantise, étroitement liée à la première (comme la pratique de Freud restait à ses débuts indexée sur l'hypnose), en appelait à une mise en relation directe entre hypnose et cinéma. Comme si ce rapport, présumé par les auteurs les plus divers depuis les premiers temps du cinéma, mais jamais vraiment éclairé,

pouvait seul permettre à la fois d'englober et de déplacer, y compris historiquement, le face à face qui commençait à se construire et n'a cessé depuis lors de s'élaborer, jusqu'à l'épuisement, entre psychanalyse et cinéma.

Je me suis longtemps demandé pourquoi je n'avais pu, dès lors, donner une suite organisée à ce projet sur le cinéma et l'hypnose, auquel je suis cependant revenu sans cesse, surtout sous forme orale, ou à l'occasion d'analyses de films. C'est simplement qu'il fallait pouvoir prendre de l'hypnose une vue différente de celle qu'en donnait la psychanalyse (Freud principalement, dans *Psychologie des foules et analyse du moi*). Cela supposait, d'abord, que la pratique et le savoir propres de l'hypnose se réautonomisent afin d'échapper au cercle vicieux d'une dépendance, empirique et conceptuelle, envers la psychanalyse. C'est là ce qui a eu lieu progressivement, en France surtout, depuis environ trente ans.

Une autre raison tient au glissement qui s'est produit dans l'univers des études sur le cinéma, en particulier dans l'approche des films. Là encore, c'est un étau qui s'est peu à peu desserré par rapport à des apparences de normativité venues de la psychanalyse comme de la sémiologie. Là où l'une et l'autre favorisaient, avec leurs concepts propres, plus ou moins précis ou flottants, l'idée de « texte filmique », c'est plutôt la vision d'un corps du film, du film comme corps, qui est venue peu à peu au premier plan, avec ses sensations, ses émotions et ses figures (encore que l'écart, d'une vision à l'autre, soit aussi moins vif qu'on ne croit, ou que surtout on n'a voulu le faire croire). Inévitablement portées par des orthodoxies nouvelles, ces reformulations savantes de la cinéphilie se sont souvent effectuées aussi bien de façon plutôt fragmentaire, par poussées et prélèvements, au gré de beaucoup de suspens, de manière à favoriser un rapport très ouvert au film qui a toujours été le plus précieux, même si je ne le savais qu'à demi, dans le mouvement qui m'a poussé autrefois vers l'analyse des films. Maintenir ce rapport m'a été essentiel, comme pour le garder de toute emprise, le laisser se suffire de sa propre énergie, en quête d'un corps inconnu.

Mais la question finit toujours par se poser : à qui rendre ce corps du film, si on ne peut directement tout offrir à l'histoire, et pas plus à celle du cinéma qu'à l'histoire plus grande dont elle participe ? Plutôt qu'à l'histoire et à la théorie de l'art, par laquelle celle du cinéma pourrait chercher à s'ennoblir comme à se restreindre, ou plutôt qu'à une esthétique trop assurée de son autonomie, il semble que le corps du cinéma puisse être, sans rien céder de lui-même, accordé à une vision corporelle-psychique, pour ne pas dire psychosomatique (il manque encore un mot pour unir ce qu'une longue tradition a disjoint), qui serait une forme modeste de philosophie. D'où ce mot d'émotion, et tout ce qu'il implique, qu'il faut articuler avec une vision inspirée par l'idée d'hypnose. Au sens où l'émotion de cinéma semble n'être rien d'autre qu'une forme d'hypnose.

Quant au troisième terme apposé en sous-titre, il a lui aussi connu ses détours. En 1981, je donnai aux États-Unis une première conférence sur « L'animal comme symbole », exclusivement consacrée au cinéma américain. J'y suis depuis souvent revenu, dans des cours. Arrivé là en suivant la pente de mes analyses qui portaient presque toutes, alors, sur des films classiques américains, je voyais se former à travers cet éventail unique d'animaux de cinéma plutôt un sujet d'anthropologie culturelle, bien que par force inséparable de maints effets de dispositifs. C'était compter sans la force singulière du cinéma américain pour toute saisie du cinéma comme tel et, au-delà, sans la force pure de l'idée d'animal et du corps qu'elle incarne. C'est la part animale du corps d'émotion comme du corps d'hypnose qu'il a fallu ainsi finir par désigner, pour prétendre toucher le corps du cinéma.

Il y a deux corps du cinéma, sans cesse ployant l'un sous l'autre pour mieux sembler n'en faire qu'un. Le corps des films, de tous les films qui un par un, plan par plan, le composent et le décomposent. Le corps du spectateur, que sa vision de chaque film affecte, comme l'indice d'un théâtre de mémoire aux proportions immodérées, à travers chaque film et en miroir de tous les films. Le corps du cinéma est le lieu virtuel de leur conjonction.

Un mot encore. S'arrêtant en juillet 1988 dans son journal (*L'exercice a été profitable, Monsieur*) à l'émotion de cinéma, Serge Daney y voyait la conscience d'une singularité par laquelle il se sentait pleinement qualifié. Il l'opposait au sentiment, à des « états moyens » que le public normal lui semblait plutôt rechercher, au travers et en deçà des émotions qui l'accompagnent. Il opposait également la capacité d'émotions à la quête de sensations, fatalement « liées à ce qui, dans le cinéma, continue à fonctionner comme lanterne magique ». Il disait aussi, plus tard, février 1990, à Jean-Claude Biette dont il notait l'acquiescement, à quel point le cinéma de « l'image-temps » était *leur* cinéma. Un cinéma arrivé avec le parlant, avec le son. Il écrivait : « Remplir le temps, c'est supposer un spectateur capable de mémoriser le film comme une somme d'informations, donc un spectateur populaire de haut niveau. » Il soulignait que ce cinéma était aujourd'hui devenu minoritaire, que le spectateur actuel n'attendait plus vraiment l'expérience.

Vingt ans ont passé depuis que Daney écrivait ces lignes, près de trente depuis la publication de *L'Homme ordinaire du cinéma* de Jean Louis Schefer, qui a été le livre d'une génération. La mort tant annoncée du cinéma est entrée dans l'éternité d'une belle mort dont on ne sait si elle finira par arriver ou si elle a déjà eu lieu. Mais le spectateur populaire est devenu moins populaire, et la pureté simple de son expérience est devenue plus rare, et surtout moins unique. Le film ne le fuit plus pour demeurer en lui comme le souvenir vivant d'une rencontre inaliénable, dont chaque projection était la chance et le seul témoin. Si bien que l'homme ordi-

naire est devenu moins ordinaire et que son expérience est devenue moins extraordinaire. Daney disait encore à Biette, pour éclairer leur position de témoins de l'image-temps : « [...] le mouvement était déjà derrière nous et le cerveau devant. » Tant de cerveaux pour tenir lieu, comme des substituts trop réels de mémoire, de la mémoire unique faite de ses plongées rituelles dans l'oubli et la remémoration. Mais il n'empêche. Même environnée, même si dépendante désormais des prothèses qui la détournent en multipliant ses capacités supposées de mémoire, l'expérience du spectateur de cinéma, si variable soit-elle, demeure aussi ce qu'elle a si longtemps été, tant qu'il y aura des films comme des salles – celle d'un homme parmi d'autres plongé le temps d'une séance dans le noir et vivant la vision de sa mémoire intime dans celle que le film lui propose. Tout juste faut-il accepter que ce ne seront plus les mêmes films ni la même façon unique de les voir qui auront, de ces mots de Schefer qui avaient tant impressionné Daney, « regardé notre enfance ». En ce sens, nous devenons tous, au fur et à mesure, des spectateurs datés, attachés à ce qui est sans doute en train de disparaître, peut-être a déjà disparu. Mais si l'art est une chose du passé, comme le voulait Hegel, il est aussi, répondent Malraux et Deleuze, la seule chose qui reste. C'est en ce sens qu'un spectateur daté, ici, prend date. Au nom d'une cinéphilie datée, mais renaissant aussi chaque jour d'elle-même, entracte renouvelé d'un moment. Entre un amour ancien du cinéma aussitôt mis à mal par la passion excessive de l'analyse des films et la volatilisation de l'analyse dans l'utopie sans fin des nouvelles mémoires, il y a cet espace toujours énigmatique où se maintient, intact, le désir, face aux films, de les écrire.

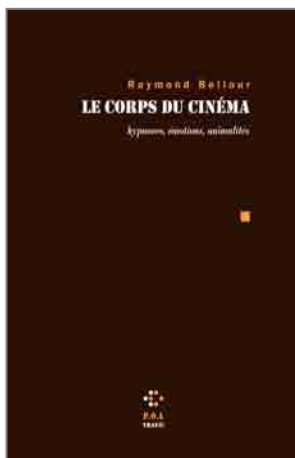
Un dernier mot, enfin. Le choix de si nombreux exemples de films et de plans n'a obéi le plus souvent, sitôt qu'il s'agit surtout d'émotions, à aucun ordre de raison. Il est dû au hasard autant qu'au souvenir. À des visions inscrites, semble-t-il, de tout temps, comme à des rencontres nouvelles, acceptées presque jusqu'au dernier instant. Pour avoir autrefois tant écrit sur des films classiques américains, j'ai eu tendance à m'en écarter un peu au fil des deux premières parties du parcours, quitte à devoir les retrouver pleinement dans la troisième. Sinon, bien d'autres auraient pu ici être appelés (ne serait-ce que les films d'Eisenstein, tous oubliés, ou ceux de Welles, ou ceux de Buñuel autrefois tant aimé, ou ceux de Víctor Erice qui aujourd'hui me touchent tant, ou *Höhenfeuer* de Fredi M. Murer qui m'émeut plus que tout, ou les films de Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi qui dessinent sans fin de pures émotions de photogrammes, ou *Von heute auf morgen* de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, qui m'enchante, ou *L'Étoile cachée* de Ritwik Ghatak, par qui tout ce travail sur l'émotion a un peu commencé, ou encore..., ou encore...). J'aime aussi penser qu'à chaque film qui m'a touché, et retenu, chacun pourra substituer ceux qui lui sont singulièrement proches. Pas plus qu'il n'y a de vraie science du cinéma (au moins au sens où trop souvent on commence à l'entendre), il n'y a

d'impartialité dans l'amour des films. Seulement, pour y répondre, une précision possible, qui devient le garant d'un ordre de raisons, et l'induction d'une pensée. Mais celles-ci ne sont vraiment réelles que sous condition de la surprise et du choc premier dont elles portent témoignage. Voilà ce qu'entendait Serge Daney quand il énonçait la règle fondamentale, pour le spectateur comme pour le critique ou le théoricien : rester fidèle à la mémoire de ce qui nous a, un jour, transi.

I. HYPNOSES

Achévé d'imprimer en janvier 2009
dans les ateliers de Normandie Roto Impression s.a.s.
à Lonrai (Orne)
N° d'éditeur : 2078
N° d'édition : 161282
N° d'imprimeur : 09XXXXX
Dépôt légal : février 2009

Imprimé en France



Raymond Bellour Le Corps du cinéma

Cette édition électronique du livre
Le Corps du cinéma de RAYMOND BELLOUR
a été réalisée le 6 janvier 2011 par les Éditions P.O.L.
Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage,
achevé d'imprimer en janvier 2009
par Normandie Roto Impression s.a.s.
(ISBN : 9782846822794)
Code Sodis : N47130 - ISBN : 9782818012604
Numéro d'édition : 161282