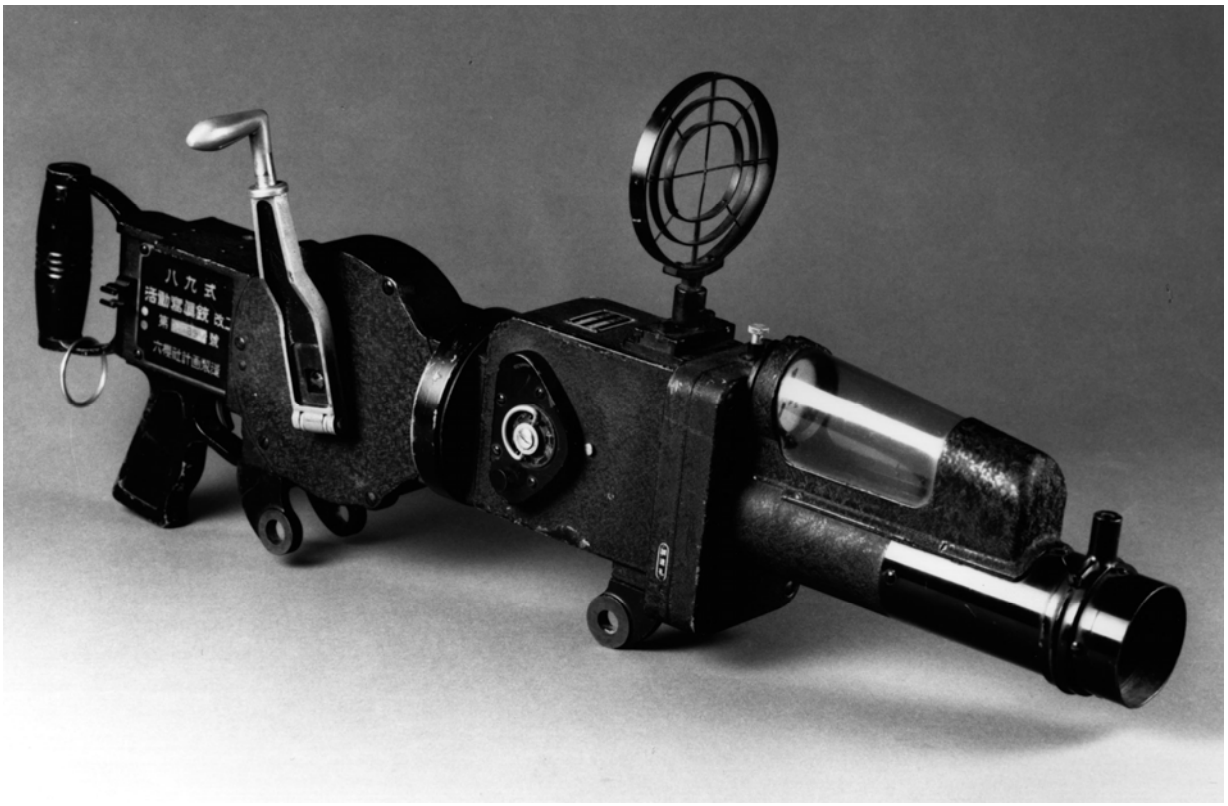
Stéphane Zagdanski

LA MORT DANS L'ŒIL

Critique du cinéma comme vision, domination, falsification, éradication, fascination, manipulation, dévastation, usurpation



Caméra mitraillette japonaise Konica, II[nde] Guerre mondiale

QUATRIÈME DE COUVERTURE

LA MORT DANS L'ŒIL

Critique du cinéma comme vision, domination, falsification, éradication, fascination, manipulation, dévastation, usurpation

Le Cinématographe, cette trouvaille de foire, ne s'est pas métamorphosé en une industrie gigantesque et omnipotente par hasard. L'idée du cinéma précéda son invention. Dans cet ombilic intellectuel, devaient se parachever les pires fantasmes d'asservissement radical. Si on le dit mort, désormais, c'est afin de ne pas s'avouer qu'il est la Mort se survivant sous la forme d'un zoo humain à l'échelle planétaire.

Le monde mécanique de la vision est une invasion manipulatrice du monde. Le cinéma obéit à une *Weltanschauung* machinale. Il relève d'une métaphysique du regard qui régit l'Occident depuis Platon et agite aujourd'hui ses tentacules numérisées dans le plus banal reportage auto extasié de CNN. Cette *vidéologie* – venin idéologique qui coule désormais dans les moindres veinules du globe – imprégna chaque molécule celluloïdée du cinéma dès son apparition.

Qu'on ne se méprenne. Je n'écris pas *contre* le cinéma. La camelote est moins méprisable que l'extasié corrompu qui vous la vend. L'idole est un bout de bois, l'abruti c'est l'idolâtre. Ce livre risque de déranger bien des routines d'exaltation réflexe. Certes, on a le droit d'aduler ce qui vous manipule, mais qu'on n'espère pas être appelé d'un autre nom que celui d'*esclave*.

Jusqu'à ce jour, nul n'avait pensé le Veau d'or en forme de caméra-mitraillette : les rêves qu'il suscite, les cauchemars qu'il engendre, sa genèse daguerréotypée et sa mue multimédiatique, ni l'étonnant néant qui relie les deux extrémités.

Le mal est réparé.

S. Z.

À Antonin Artaud

SOMMAIRE

PROLOGUE

I/ VISION :
La question
Face à face enflammé
Indécision
Imparable Baudelaire
Erreur baladeuse
L'œil berné
L'Image, l'Écrit
Faire-part bâtard

II/ DOMINATION
Socrate au ciné
Molosses philosophes
La rigueur molle
Thriller et suspens
Train-train
L'arrière-salle sociale
Real TV
Duper, Dominer
Intuitions de Bergson
Économie du celluloïd
Plein la vue
Le parti du temps

III / FALSIFICATION
Cité-kolkhose
Hasard en éprouvettes
Freaks au rebut
Silence, cécité, secret
Fantaisie et solution finales
Désaveu du Dire
Impuissance et pensée
Esprit de choc
Du noos *au Nous*
Esclave ordinaire
Dramatique dialectique
Video ergo non cogito
Qu'appelle-t-on le génie ?
L'année cinéphilique
Le liant
L'autopromotion du mensonge

IV / ÉRADICATION
Substance scopique
Tuer le Temps
Amnésie
L'effacement de l'effacement
Trou noir et hors-champ
La question du son
Le creux
Neutralité illustrée
Vichy à l'oeil
Photogénie du Diable
Cercle du vice
Le Bien, le Mal, la Vie, la Mort
Souvenir écran

V/ FASCINATION
Menace en suspens
Hollywood engloutit
Mauvais mimétismes
Élie Faure faux prophète
Temple et Cathédrale
Baudelaire en enfer, Picasso métèque
L'imagination contre la Science
Vidéo morts
Bâillonner le verbe
La bouche cousue du parlant
Epstein à mort
Le temps n'existe pas
Pédagogie
Pseudo-Satan
Charlatanisme prosélyte

VI/ MANIPULATION
Métaphore biologique
Macro-corps, micro-cité
Le foie cinéphile
Éros révolutionnaire
Fin du désir
Réalité télévisée
L'Ève philosophale
Procréation publicitairement assistée
Sperme socratique

Jouir sous entraves
Panoptique prophétique
Montage du monde
Tourniquets

VII/ DÉVASTATION
Minauderies mouvementeuses
Simagrées cinéphiliques
Bébé bouboule
La bombe du temps
Aphasie philosophale
Mimétismes de la Mort
Le swing du sens
Mots chosifiés
Tombeau du Dire
Le Même, la Mort
La membrane
Garderie de l'Univers
Sus aux sens
Dévalation vers la mort

VIII/ USURPATION
Toi chameau !
Nanook et l'art nègre
Littérature inadaptée ?
Le fond qui flanche
La preuve par Rouch
Incompétences
Godard le faux
Faux airs d'art
Gadgetosophie

IX/ CONTRE-OFFENSIVE
La guérilla des génies
Nabokov contre les cartoons
Hemingway et le silence de l'Afrique
Faulkner à cheval
Cinématomique
Jouvence du verbe

ÉPILOGUE

PROLOGUE

« Ne fait l'objet d'une bénédiction que ce qui est à l'abri du regard. »
Talmud de Babylone, traité *Baba Mets'ia*, 42a

Nul ne peut nier la divagation qui l'emporte, parfois, le soir – sous le coup de la fatigue, des soucis, de ses pensées simplement –, au point que la page du livre qu'il médite s'enfonce comme un bloc brumeux dans une flaque de lignes floues. Pendant plusieurs dizaines de secondes les mots ont bien défilé un à un devant vos yeux, pourtant votre mémoire n'y a pris qu'une part opaque. Vous n'avez pas détourné le regard, vous vous souvenez avoir *vu* les mots, cerné les fragments de phrases, mais quelque chose s'est dilaté entre vos yeux et votre cerveau ; au plus fort de leur dissociation, votre hébétude n'a assisté qu'à un fondu enchaîné de syntagmes, un fourmillement d'insectes noirs sur du sable blanc.

Il faut alors vous ébrouer la vision et, si vous êtes consciencieux et que le texte le mérite, reprendre votre lecture depuis le début.

Imaginez une technologie capable de capter cette divagation ; un sonar assez sophistiqué pour enregistrer le moindre signe de déconcentration et déclencher à même la page une réaction quelconque, un *effet spécial* destiné à secouer le lecteur au moment où son attention faiblit. En s'immisçant dans votre rêverie, cette invention permettrait de palier ces étranges moments de distraction incontrôlable.

Ce pourrait être, confinée dans le rebord intérieur de la couverture, une minuscule caméra – comparable à celles que les journalistes et les espions dissimulent dans les branches de leurs lunettes factices –, pointée en permanence sur le regard oscillatoire du lecteur, sensible aux variations de ses pupilles et couplée à un grelot électronique qui réagirait telle l'aiguille d'un infinitésimal sismographe au moindre prodrome d'inattention.

On peut concevoir aussi une électrode captant les impulsions cérébrales de l'assoupissement, sur le modèle de celles destinées à éviter l'endormissement au volant. Là, c'est la *tête-ailleurs* qu'il s'agirait de prévenir, et de rectifier en une nanoseconde par une brusque variation de la couleur de l'encre ou un ébranlement de la typographie, comme dans cette courte nouvelle sans titre où Kafka décrit l'hallucination autonome d'un étudiant en train de lire un livre dont les lettres imprimées prennent vie, conscience, et soudain se meuvent.

Imaginez maintenant que ce phénomène d'attraction du cerveau, d'oblitération de la déconcentration, de rétractation de la distraction, prenne le pas sur le sens des mots et des phrases du livre, et que l'attention du lecteur soit enchaînée à l'œuvre par une kyrielle d'effets visuels et sonores, de sorte que la plus infime possibilité de distanciation soit parfaitement abolie.

Eh bien cette *glue hypnotique*, conçue pour captiver toute potentialité de pensée et de méditation, existe. Elle se promeut, se vend et s'achète planétairement ; elle a cours en Bourse ; elle intègre tout ce qui croit vivre, enregistre tout ce qui a vécu ; elle agit, réagit, augmente chaque jour un peu plus l'amplitude de sa souveraineté fondée sur la passivité réflexe qu'elle-même conçoit, produit, organise, distribue et inocule.

En un mot comme en mille – mille mots sont aussi dérisoires qu'un seul à l'aune de ses titanesques capacités de stockage – elle *règne*.

Elle porte même un nom devenu commun : le *multimédia*. Soit, mot à mot dans une langue qu'on dit morte : PAR-TOUS-LES-MOYENS.

Le multimédia est l'aboutissant logique de l'industrie cinématographique, comme la photographie en était le tenant embryonnaire. Compressé entre ces deux techniques spectrales – l'une qui l'interpelle, l'autre qui le dépasse –, le cinéma était condamné non pas à mourir, mais à ne pas exister. Fondée sur le procédé rétinien de l'illusion d'optique, cette imposture allait se résorber entièrement dans le néant dont elle est né. Ainsi s'évanouit-elle désormais lentement mais irréversiblement sous les bénéfices colossaux de l'industrie du jeu vidéo d'ores et déjà supérieurs aux siens pourtant considérables.

C’est de cette *inexistence* illusoirement acclamée par la cinéphilie universelle que je veux traiter.

Elle aura duré à peine plus d’un siècle. Il est temps de faire le bilan.

I

VISION

> « Je suis un de ces êtres chez qui prime la vue. Or le cinéma perturbe la vision. La rapidité des mouvements et la succession précipitée des images vous condamnent à une vision superficielle de façon continue. Ce n'est pas le regard qui saisit les images, ce sont elles qui saisissent le regard. Elles submergent la conscience. Le cinéma contraint l'œil à endosser un uniforme, alors que jusqu'ici il était nu.
> - C'est une affirmation terrible. L'œil est la fenêtre de l'âme, dit un proverbe tchèque.
> - Les films sont des volets de fer. »
> Kafka, *Conversations avec Janouch*

La question

Que se passe-t-il entre l'œil et le cerveau ?

Posée dès la plus haute antiquité, la question sera minutieusement reprise depuis le *Timée* jusqu'à *La Société du Spectacle* en passant par le *De natura rerum*, la *Dioptrique*, la *Lettre sur les aveugles* et une myriade de traités philosophico-physiologiques de tous les acabits. À sa manière – *foncièrement faussée puisque assujettie à l'optimisme intrinsèque du divertissement* –, le cinéma lui-même n'a pas manqué de s'y pencher, et pour cause, dans un film récent au titre évocateur : *Matrix*.

La question n'est pas de pure anatomie. Il suffit de la reformuler autrement pour en capter l'incandescente acuité. « Que se passe-t-il entre l'œil et le cerveau ? », autrement dit :

EST-CE QUE LA VISION PENSE ?

Face à face enflammé

Alcméon de Crotone, disciple de Pythagore, est réputé le premier dissecteur de l'œil. La vision, explique-t-il au sixième siècle avant Jésus-Christ, est un phénomène réciproque, un écho lumineux, un reflet en réponse. Un « échange de lumière », commente Hippocrate, entre l'éclat intérieur de l'œil et la lueur propre émise par l'objet vu. Cette lumière oculaire s'apparente à celle d'un flambeau (l'œil est une lanterne expliquera carrément Empédocle), la vision à un contact distant, virtuel, entre deux flamboiements.

Ici, nulle métaphore. Pour les Antiques c'est bien du feu qui brûle dans l'œil, au sein de l'eau transparente destinée à assurer la pureté du parcours visuel. L'eau de l'œil va de soi – c'est l'humeur vitrée. Quant au feu autonome du globe oculaire, Alcméon propose pour en démontrer l'existence d'exercer un léger choc sur l'œil fermé. Les « étincelles » (les phosphènes) qui se manifestent *sui generis* sous la paupière close ne peuvent provenir que de cet embrasement interne.

Voulant signifier ce face à face enflammé de la vision, Théophraste, qui résume la doctrine d'Alcméon dans son ouvrage *Des sens*, emploie le mot ambigu *antifainô*, « reproduire », « réfléchir une image », littéralement : « briller en face ».

Le terme n'est pas anodin.

Indécision

Anti exprime les idées de vis-à-vis, de réciprocité, de ressemblance, d'échange, d'égalité, de comparaison ; *mais aussi* d'adversité, de contrariété, de contradiction, de riposte, de substitution, d'opposition. Ainsi *antitheos* peut signifier « semblable à un dieu » *mais aussi* « dieu ennemi » ; *antiblépô* c'est « regarder en face » *mais aussi* « faire face à, résister » ; *antifiléô*, c'est « aimer en retour », tandis que *antilégô* c'est « contredire ».

Quant à *fainô*, il correspond classiquement à « faire briller », « rendre visible », « dévoiler ». On y entend le « phéno-mène », la manifestation, l'indication, l'annonce, le présage, la révélation, l'explication, *mais aussi* la dénonciation, l'apparence, le semblant...

Entreprenant de décortiquer la vision, la langue grecque laisse ainsi apparaître d'emblée une caractéristique primordiale de l'Image en tant qu'elle *réfléchit* la réalité: *son refus de prendre parti*.

L'Image est la substance même de la non-contradiction. L'immobilisme est sa marque de fabrique. Ce qu'elle capte, elle l'englue, l'amollit, le fait fondre – comme un feu en effet ; elle ne s'approprie la réalité qu'en la contaminant de son *indécise* vacuité.

Erreur baladeuse

Selon les Antiques, la vue d'un objet est donc le résultat d'une contribution *active* entre deux luminosités qui s'apparient l'une à l'autre, deux flammes qui s'affrontent, deux éclats qui se comparent, deux feux qui rivalisent. « Pour qu'il y ait vision », écrit Théophraste, « il faut quelque chose de brillant et, face à lui, quelque chose de transparent – l'œil – qui émette soi-même de la lumière. »

Or, étrangement, ce qui peut contrarier ce duel lumineux n'est pas tant l'opacité de la « lanterne » organique que la *mobilité* du voyeur. « Quand le sujet bouge ou se déplace », il provoque des « altérations de la perception ». Lors d'un déplacement les conduits lumineux se compriment dans le cerveau de l'homme qui se meut, le parcours de la flamme s'engorge, la vision s'altère.

Et ce qui est vrai de la vision – l'immobilité du sujet en garantit la qualité – l'est aussi de la pensée. « L'homme ne peut penser que tant que son cerveau est immobile », commente Hippocrate dans son traité sur l'épilepsie. Cette immobilité se dit en grec *atrémês*, « sans tremblement », au sens d'une tranquillité, d'un apaisement, presque d'une ataraxie de l'encéphale.

L'âme, en revanche, considère Alcméon (et Platon à sa suite), n'est immortelle qu'autant qu'elle se meut elle-même éternellement et continûment, à l'image des dieux, c'est-à-dire des astres. Platon ira jusqu'à qualifier les astres de « dieux visibles ». Si pour le prince des philosophes ils sont « sujets à la naissance », donc au devenir, pour Alcméon ils sont immortels. Mais le dissecteur de Crotone et le patron de l'Académie s'accordent sur l'évidence que la régularité de leurs circonvolutions, affectées selon Platon du mouvement circulaire propre à l'intelligence et à la réflexion, est bien la *caractéristique visible* de leur divinité.

Autrement dit, dans la *contemplation statufiée* des luminaires mobiles des cieux, une immortalité, celle des astres divins, se communique à une autre, celle de l'âme, par le truchement privilégié d'un impassible flambeau – si différent de la lanterne itinérante de Diogène : *l'œil humain*.

Cicéron et Clément d'Alexandrie ont rectifié l'erreur d'Alcméon qui confondit les dieux et les astres. Mais une certaine *passivité* essentielle de l'homme qui regarde était posée :

Voir et penser, c'est être figé devant une erreur mouvementée taxée d'immortelle.

Toute la vidéologie à venir (l'idéologie occidentale du regard, dont le cinéma n'est qu'un jalon) découle de cet *a priori* métaphysique, si patent qu'Aristote ouvre le premier chapitre du livre *A* de sa *Métaphysique* par la passivité essentielle de la vue: « Ce n'est pas seulement pour agir, mais aussi quand nous n'avons nullement l'intention d'agir, que nous préférons, pour ainsi dire, la vue à tout le reste. »

Vingt-cinq siècles plus tard, ce germe métaphysique viendra s'engouffrer avec une avidité non dissimulée dans la petite invention de foire des Lumière.

L'Idée a enfin trouvé sa Chose.

L'œil berné

L'Idée a également trouvé son organe.

Ce n'est pas un hasard si l'impérialisme spectaculaire a triomphé là où la simple presse et la radio n'avaient obtenu, en matière de propagande, que de vagues et éphémères résultats toujours à assaisonner d'un puissant despotisme asservissant. Debord l'exprime clairement au début de *La Société du Spectacle :* des cinq sens, l'organe de la vision est le plus aisément manipulable.

> **« Le spectacle, comme tendance à *faire voir* par différentes médiations spécialisées le monde qui n'est plus directement saisissable, trouve normalement dans la vue le sens humain privilégié qui fut à d'autres époques le toucher ; le sens le plus abstrait, et le plus mystifiable, correspond à l'abstraction généralisée de la société actuelle. »**

Il n'est pas certain pourtant que l'aptitude à la mystification de la vue dépende seulement de son abstraction. C'est plutôt de par son anatomie même que l'œil est si facilement la dupe du mensonge.

La rétine en effet a ceci de particulier qu'elle constitue une excroissance de l'encéphale, le résultat d'une émigration neuronale, un périscope que le cerveau a hissé jusqu'à l'œil. Pour le formuler comme l'Encyclopédie: « La rétine, embryologiquement et physiologiquement, fait partie intégrante du cerveau. » Et si dans ce bathyscaphe de l'âme qu'est le cerveau la fulgurance de la pensée reste incalculable, si la vitesse foudroyante de l'esprit ridiculise la tardigrade ondulation du son et fait pâlir en comparaison la trainarde célérité de la lumière, le périscope rétinien de ce sous-marin merveilleux est, lui, littéralement défectueux.

Non seulement l'œil est un boulet pour le cerveau mais nul n'ignore que le cinéma est né de cette défectuosité même, de ce retard intrinsèque de la vue sur l'esprit – couramment nommé *persistance rétinienne*. L'invention du « mouvement », qui constitue la fierté du Cinématographe, son illusoire supériorité sur la photographie, est en réalité la marque de sa soumission à l'infirmité ophtalmique de l'œil humain.

Le cinéma est spirituellement un art infirme, un art qui a prospéré sur la tromperie – l'illusion d'optique comme on l'intitule – tirant parti de cette infirmité oculaire pour bâtir son empire de mensonge.

Au XIX^{ème} siècle, à force de disséquer et d'ausculter des lapins, les savants découvrirent le pigment rougeâtre de la rétine, sa décoloration et sa décomposition sous l'effet de la lumière. Ce pigment, le physiologiste Boll l'appelle le « rouge visuel » en 1876 ; il est renommé ensuite « pourpre visuel » puis « rhodopsine » par Kuhne. La rhodopsine est une molécule photosensible dont l'un des composants, le rétinène, s'isomérise au contact d'un photon, se déployant pour se replier ensuite et reprendre son état de repos. Cette banale réaction de la rétine à la lumière est strictement pondérable : elle dure un douzième de seconde.

Tel est, tatoué à même l'organe, le chiffre de son indépassable lenteur.

Durant ce douzième de seconde, la vue se lézarde, l'œil subit un clignement électrochimique. Durant une fraction de seconde, une brèche se fait dans la vision : la chimère cinématographique va s'y engouffrer. Que des images immobiles se succèdent à un rythme supérieur à ce douzième de seconde, et l'inanimé s'ébroue comme un zombie s'extirpe par saccades de sa tombe : le *faux mouvement* semble alors prendre vie.

Tout le prodige technique se recroqueville dans cette minuscule distraction du regard.

L'Image, l'Écrit

Une précision. Lorsque j'écris *Image*, je n'entends pas le phénomène de n'importe quel reflet venant s'incruster sur n'importe quelle rétine. La réalité en son entier, en tant qu'elle se donne à voir, serait alors une « image ». C'est ce fantasme, celui précisément de l'ophtalmologie antique, que le cinéma a intégralement repris à son compte. Car *le monde de la vision est toujours aussi une vision du monde*.

Un tableau, sous le double prétexte qu'il désigne en le distordant – en l'interprétant – quelque chose que le peintre a eu *sous les yeux* comme modèle (une femme nue, un citron, une cathédrale…), et parce qu'on le *regarde* accroché au musée, n'est pas pour autant une image. Il entretient avec le temps une substantielle complicité que l'Image n'obtiendra jamais. La photo du même tableau en carte postale, en revanche, n'est qu'une image, c'est-à-dire une re-production, *un retard*.

La page d'un livre, sous prétexte qu'on la parcourt avec les yeux, n'est pas non plus une image. Elle s'est tracée avant de pouvoir être lue, organisme vivant lentement élaboré sous les pressions atmosphériques combinées de raisonnements, de souvenirs, de sentiments, de sensations. Une image au contraire s'offre instantanément au regard qui la crée et la capte – très simplement, en appuyant sur un bouton. La page imprimée n'est que la version publique de la page écrite, elle n'ajoute ni ne retranche rien au texte, contrairement à la carte postale du tableau. Une page imprimée n'est pas l'œuvre elle-même mais une porte ouverte par l'artiste qui accorde au lecteur une visite momentanée de son atelier mental.

Cette différence essentielle entre l'écriture (qui est de la pensée en direct) et le livre (qui est de la pensée en différé) fait dire avec raison à Baudelaire, dans *Les paradis artificiels*, lorsqu'il imagine un génie jetant son manuscrit au feu:

> « Qu'importe ? ce qui était important, c'était que ces choses fussent *créées* ; elles ont été créées, donc elles *sont*. »

Faire-part bâtard

J'appelle donc IMAGE le déploiement protéiforme d'un procédé technique précis, concret, historiquement datable. D'ailleurs français.

C'est en 1822 que l'Image s'engendre, dans les entrailles d'une maison de Saône-et-Loire, sur l'établi de Nicéphore Niepce. L'embryon congelé à la forme d'une nature *morte* (une table, une nappe, des fruits) sur plaque de verre ; il se nomme alors *héliographie*,

« écriture par le soleil ». L'écriture-par-les-écrivains, comme par hasard, sera toujours son pire cauchemar. Ce fœtus de l'Image en train de dégeler prudemment contient d'emblée dans ses gènes les rêveries soldatesques de celui dont le prénom signifie « qui remporte la victoire ». Surtout, sa destinée est tatouée tel un invisible code-barres sous la forme d'un fantasme que le Cinématographe viendra lui réaliser sur un plateau : *le mouvement*. Niepce en effet a inventé auparavant le Pyréolophore, sorte de moteur à explosion grâce auquel il est parvenu à faire se mouvoir un bateau. Son frère et collaborateur Claude, pour sa part, mourra dément, persuadé d'avoir enfin découvert… le *perpetuum mobile* !

La date de naissance officielle de l'Image est le 14 décembre 1827, lorsque sa maman Nicéphore et son papa putatif Daguerre signent un contrat d'association.

Le père est une crapule, il va bientôt kidnapper l'enfant pour l'élever seul. La communion de la petite bâtarde a lieu très exactement le 19 août 1839. Ce jour-là Daguerre vend son procédé au gouvernement de Louis-Philippe, roi notoirement médiocre qui s'enthousiasme spontanément pour l'invention. La belle description que Tocqueville a laissée du souverain qui inonda les cours d'Europe de ses daguerréotypes se passe de commentaires. « Humain sans être sensible, cupide et doux… Éclairé, fin, souple et tenace, tourné seulement vers l'utile et rempli d'un mépris si profond pour la vérité et d'une si grande incrédulité dans la vertu que ses lumières en étaient obscurcies. »

On connaît la suite et la fortune de l'Image.

Imparable Baudelaire

Heureusement, le plus génial penseur du XIX^{ème} siècle, ayant assisté à la prospérité jaillissante de l'invention, a formulé une fois pour toutes le discrédit radical dans lequel l'Art la tient.

« Chercher à étonner par des moyens d'étonnement étrangers à l'art en question est la grande ressource des gens qui ne sont pas naturellement

peintres… Cette race, en effet, artistes et public, a si peu foi dans la peinture, qu'elle cherche sans cesse à la déguiser et à l'envelopper comme une médecine désagréable dans des capsules de sucre ; et quel sucre, grand Dieu !... Si l'artiste abêtit le public, celui-ci le lui rend bien… Notre public veut être étonné par des moyens étrangers à l'art, et ses artistes obéissants se conforment à son goût ; ils veulent le frapper, le surprendre, le stupéfier par des stratagèmes indignes, parce qu'ils le savent incapable de s'extasier devant la tactique naturelle de l'art véritable... Un Dieu vengeur a exaucé les vœux de cette multitude. Daguerre fut son messie. Et alors elle se dit: "Puisque la photographie nous donne toutes les garanties désirables d'exactitude (ils croient cela, les insensés !), l'art, c'est la photographie."… À partir de ce moment, la société immonde se rua, comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur le métal. Une folie, un fanatisme extraordinaire s'empara de tous ces nouveaux adorateurs du soleil… Peu de temps après, des milliers d'yeux avides se penchaient sur les trous du stéréoscope comme sur les lucarnes de l'infini… Comme l'industrie photographique était le refuge de tous les peintres manqués, trop mal doués ou trop paresseux pour achever leurs études, cet universel engouement portait non seulement le caractère de l'aveuglement et de l'imbécillité, mais avait aussi la couleur d'une vengeance… La Fatuité moderne aura beau rugir, éructer tous les borborygmes de sa ronde personnalité, vomir tous les sophismes indigestes dont une philosophie récente l'a bourrée à gueule-que-veux-tu, cela tombe sous le sens que l'industrie, faisant irruption dans l'art, en devient la plus mortelle ennemie, et que la confusion des fonctions empêche qu'aucune soit bien remplie… La poésie et le progrès sont deux ambitieux qui se haïssent d'une haine instinctive, et, quand ils se rencontrent dans le même chemin, il faut

que l'un des deux serve l'autre. S'il est permis à la photographie de suppléer l'art dans quelques-unes de ses fonctions, elle l'aura bientôt supplanté ou corrompu tout à fait, grâce à l'alliance naturelle qu'elle trouvera dans la sottise de la multitude. »

Écœuré par le daguerréotype, Baudelaire perçoit d'emblée dans l'enthousiasme hystérique qu'il suscite un crachat de la Paresse contre le Beau et l'Art.

Inutile de préciser que chacune de ses phrases vaut pour le cinéma.

II

DOMINATION

> « Le cinéma, l'auto, la radio, en même temps qu'ils ont abruti la jeunesse, lui ont ôté le goût de l'effort, des idées et des images précises, du raisonnement, des phrases qui se suivent. Ce qui importe, c'est le *train* que le cinéma alimente avec des phantasmes trop rapides pour que l'esprit ait le temps de s'y arrêter. Il s'agit d'agacer superficiellement la sensibilité, d'y entretenir une espèce de mouvement agréable et confus, qui exclue l'attention et l'insistance. »
>
> Claudel, *Journal*, 11 août 1942

Socrate au ciné

Si le cinéma emprunte à l'Antiquité à la fois son nom et son concept, ce n'est pas seulement en tant que machine visuelle mais aussi comme instrument politique, comme outil de domination.

Quelques jalons analytiques sont mis en place par Alcméon, Empédocle ou les Atomistes avec leurs théories des simulacres. Mais c'est Platon qui élabore une métaphysique de *l'asservissement par le regard* qu'il ne restera au cinématographe qu'à concrétiser, au cinéma à déployer et au multimédia contemporain à parachever.

Dans un article daté de 1946, intitulé *Le mythe du cinéma total*, André Bazin ne nie pas que le cinéma soit « un phénomène idéaliste ». Il existait avant de naître « comme au Ciel platonicien » dans le cerveau de divers doux dingues qui échouèrent là où Niepce, Daguerre, Edison, Lumière et quelques autres réussirent enfin.

Il faut aller plus loin. La comparaison approximative de Bazin ne suffit pas davantage que la thèse rapide de petits malins des *Cahiers* ressassant que le mythe de la Caverne préfigure le Cinématographe. Il faut creuser sous la Caverne, remonter à la source même du fantasme, à l'*Idée* de cet « idéalisme »: un dessein, un projet, une millénaire vision du monde que le cinéma est parvenu à manufacturer, après tant d'expérimentations tâtonnantes depuis le Phénakistiscope de Joseph Plateau, et dont l'impérialisme inné poursuit sa marche jusqu'aux lunettes multimédiatiques contemporaines.

La République, où Platon expose le mythe de la Caverne, décrit une abominable société qui ressemble par bien des points au monde *C.N.N.isé* dans lequel clapote l'hominien contemporain. Ségrégation, Secret, Surveillance, Manipulation constituent les rouages acérés de cette minutieuse horlogerie philosophique. L'incessante mise au point du bon déroulement social impliquant une surveillance perpétuelle, la République participe substantiellement du panoptique.

Or, si dans *La République* s'ébauche et se pense ce despotisme idéal, c'est dans le *Timée* – un des derniers dialogues de Platon, censé avoir lieu le lendemain de celui consacré à la République – que le fantasme cinématographique d'un pouvoir total s'explicite de la manière la plus claire, la plus nette.

Après avoir récapitulé avec Timée les quelques éléments essentiels de la Cité idéale dialoguée la veille, Socrate énonce soudain la trame de son désir: voir sa Cité projetée au cinéma. Cela semble une boutade et pourtant le fantasme associé au mot *kinêma* (sous la forme *kinouména*, « se mettre en mouvement »), y est parfaitement explicite.

Socrate exprime très concrètement l'envie de contempler ce parfait régime que lui et ses disciples viennent de tracer en paroles, *s'animer sous ses yeux*.

> **« Veuillez écouter maintenant, pour faire suite à la constitution que nous avons décrite, quel est à son égard le sentiment que j'éprouve. Il ressemble, il m'en fait l'effet, à l'impression de celui qui, devant de beaux animaux** (*zôa*, « êtres vivants » selon Chambry, « *creatures* » selon Harold North Fowler)

contemplés soit en peinture, soit même réellement vivants, mais à l'état de repos, aurait soudain l'envie de les contempler en mouvement (*kinoumena*)**, et, dans quelqu'un des exercices qui semblent convenir à leurs corps, de les voir rivaliser au combat. C'est la même impression, oui, que je ressens à l'égard de la Cité que nous avons décrite. »**

Cela n'a pas de quoi surprendre quand on a saisi que le cinéma n'est pas un art mais, au sens propre et si peu publicitaire du terme, un *concept*. Il naît chez Platon du rêve d'un gouvernement du regard, fantasme idéologique de panoptique réciproque, conception selon laquelle tous les membres d'une même communauté, gardant les yeux rivés sur un même cortège de simulacres, demeurent génétiquement manipulables à merci.

Entrons dans les détails.

Molosses philosophes

Le *Timée*, donc, commence où *La République* finit.

Son sous-titre, « De la Nature », indique qu'il entend désigner et expliquer rétroactivement les lois universelles qui ont servi de modèle à l'élaboration du gouvernement idéal. Platon pratique un travelling arrière, justifiant par une cosmogonie et une anatomophysiologie cohérentes quelques-unes des démonstrations essentielles de son célèbre système politico-métaphysique.

Le *Timée* débute concrètement par un résumé de *La République*. L'accent est d'abord posé sur la répartition des métiers et des rôles dans la Cité en fonction des aptitudes naturelles. Cette répartition est en réalité une *ségrégation*, une stricte hiérarchie des pouvoirs, ici justifiée par la référence à la *phusis*: « comme le veut la nature... »

Et c'est aussi « par nature » que les « subordonnés », rappelle Socrate (Platon substantive le verbe « commander » à la voix passive ; *archoménoïs*: « ceux qui sont

commandés »), sont « amis » de leurs gardiens et juges, ces magistrats-philosophes qui les gouvernent.

En quoi consiste la philosophie « au suprême degré » de ces amis splendides, si conforme à la « nature caractéristique de leur âme » ? À se montrer magnanime ou sévère, « doux ou intraitable », selon qu'ils ont affaire aux amis ou aux ennemis – extérieurs et intérieurs – de la Cité.

Les deux mots, *praos* (« doux ») et *khalépos* (« intraitable »), reviennent deux fois en ce début du dialogue, à quelques lignes d'intervalle. Les traducteurs choisissent de les opposer: douceur aux amis, dureté et rigueur aux ennemis. Or cette dichotomie pratiquée dans toutes les traductions est incompatible avec l'âme suprêmement philosophique des Gardiens, laquelle ne saurait, en vertu de son adhésion substantifique aux invariables lois du Même, souffler *successivement* le chaud et le froid, la douceur et la rigueur.

Il faut au contraire tenter de penser *ensemble* les deux termes, pour saisir la nature du projet platonicien, en quoi ce gardiennage philosophal n'est au fond rien d'autre qu'un projet de sécurité totale, et en quoi d'autre part cet idéal totalitaire est proprement celui du cinéma.

La douceur philosophale des Gardiens, explique Socrate, doit aller de pair avec leur fougue, leur courage, leur ardeur, voire leur irascibilité – toutes qualités désignées par l'adjectif *thumoeidês*.

Il faut noter que la douceur et la fougue, dispensatrices d'amitié et d'inimitié, sont présentes « à la fois » dans l'âme de Gardiens (*ama mén... ama dé*: « en même temps »).

Dans le fragment de *La République* que Socrate résume ici dans le *Timée*, cette déconcertante association de contraires est d'ailleurs sujet à débat, jusqu'à ce que Socrate résolve le problème en comparant l'âme des Gardiens à des « chiens de bonne race », affectueux envers ceux qu'ils connaissent et féroces à l'égard des inconnus... Je signale au passage que Thymos (*Thumon*) est précisément le nom d'un chien chez Xénophon.

Le caractère « courageux », donc, traduit assez bien *thumoeidês*, puisque, dans l'étymologie du français comme dans le grec, c'est de « cœur » qu'il est question. *Thumos*, le

« souffle », désigne à la fois l'âme et le cœur, principes de la vie, de la volonté, de l'intelligence, des sentiments et des passions. Le désir, le vouloir, l'intelligence, la colère, sont ainsi nommés par *thumos*.

Mais le terme *eidês*, qui associé à *thumos* donne le mot « courageux », est autrement plus prolifique en significations et conséquences philologiques. *Thumo-eidês* signifie littéralement « de l'espèce du cœur ». Or *eidos* (qui a donné l'Eidoloscope des Latham) est intimement associé à la vision ; c'est ce qui est donné à voir (*idein*), l'aspect extérieur (*eidos*), la forme, l'air, l'image (*idéa*) mais aussi l'idée, le savoir (*oïda*), le résultat de la vision, le déjà-vu de la conscience.

La fougue, donc, est aussi *une idée de fougue*, une irascibilité virtuelle, une colère contenue, une vigueur disponible, autant dire une ardeur *offerte à la vue*, exhibée comme telle.

La rigueur molle

L'adjectif *praos* renvoie à la douceur, la bonté, la facilité de caractère des Gardiens de la République. Dans *Le Banquet, praothês*, de même famille que *praos*, est traduit par Robin par « sociabilité », et opposé dans la même phrase à l'« insociabilité », *agritohês*, qui désigne une nature sauvage, non cultivée, bestiale, un caractère farouche, la sauvagerie, la cruauté.

Le mot apparaît dans *La République* à plusieurs endroits cruciaux: bien entendu dans le passage que Socrate reprend ici dans le *Timée*, et où Joseph Moreau le traduit par « mansuétude », mais surtout dans le livre VIII, au cœur de la critique du régime démocratique, lequel, par la trop grande soif de liberté de ses citoyens et la trop grande « gentillesse » (*praoï*) de ses dirigeants, finit par basculer dans la tyrannie.

Quant à son symétrique *khalépos*, dont les Gardiens doivent faire également preuve, il signifie au sens premier « difficile, malaisé, pénible ». *Ta khalépa*, c'est les difficultés, les

maux, les dangers, les soucis. Sous la forme *khalépothês*, le terme désigne la personnalité ombrageuse, le caractère difficile, l'humeur chagrine, voire la malveillance et l'hostilité...

Au livre VI de *La République*, l'adjectif *khalépos*, « terrible » s'applique à un grand et gros animal – la masse domestiquée, manipulée, apprivoisée par les Sophistes –, qui peut devenir en certaines occasions « gentil » ou bien « terrible ».

Bien entendu, dans ce passage de *La République*, Platon révoque cette pseudo-science dont trafiquent les Sophistes, qui consiste à connaître les réactions de l'animal-masse et à le manipuler en flattant ses bas instincts. Pourtant, c'est également une espèce de *dressage* qu'inaugure la Cité, où l'on renvoie aux animaux humains – les *zôa kala*, les « belles créatures » que Socrate rêve de voir s'animer et se battre au début du *Timée* – l'image mobile de leur dysharmonie afin de les réjouir tout en les subjuguant, les maîtriser en les fascinant, les apprivoiser en les purgeant de leur désordres...

Dans le *Cratyle*, *khalépos* correspond selon le Bailly à la « difficulté » d'expliquer un certain mot homonyme d'*Apollon*, et selon Robin à la « peine » provoquée par le mot en question, sa « terrible » signification selon Benjamin Jowett ; ce mot affreux, sous-entendu mais non prononcé, si épouvantable qu'il n'est accessible que par le ricochet de *khalépos*, c'est le verbe *apollumi*: « perdre, faire périr », homonyme d'Apollon lorsqu'il se décline au futur: « qui fera périr ».

L'adjectif *khalépos* convoque ainsi en suspens, dans une sorte d'écho virtuel, d'occurrence annexe inaudible et atroce, la possibilité pour le dieu de la Raison et de la Lumière de se métamorphoser en pure dévastation. Mais il en subit aussi comme la réverbération, chez Homère par exemple où *khalépos* est employé pour désigner l'effroi que suscitent les épiphanies divines: « Les dieux dans leur éclat sont terribles à voir ».

Le sillage philologique de la double attitude des Gardiens de la Cité, mansuétude et sévérité, douceur et terreur, n'est pas indifférent. Si on prend la peine de récapituler toutes les ramifications possibles de ce concept duel *praos-khalépos*, qui est comme l'avers et l'envers

de l'âme des Gardiens, et qu'on l'associe à la « fougue » (« l'espèce du cœur »), on aboutit proprement à la notion de *Menace*.

La « bonté » excessive d'une part menace la démocratie qui peut sombrer dans la tyrannie. La « peine » quant à elle annonce une insupportable vision et, pire encore que l'épouvante, sa *possibilité* en surplomb, une menace au carré, l'ombre de la désolation et les affres de l'anéantissement dissimulées derrière le pur ensoleillement apollinien de la raison.

Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si Critias amorce dans le *Timée* le récit de l'engloutissement de l'Atlantide, qu'il développera et achèvera juste après dans son dialogue éponyme.

Ce que Platon annonce ici, dès ces premières lignes récapitulatives du *Timée*, c'est l'idéal de la Domination, la *rigueur molle*, une sorte de sévérité délicatement administrée, quelque chose comme la « venimeuse douceur » de César qui « sucra la servitude » écrit génialement La Boétie. C'est bien une servitude acidulée que Socrate explicite en la résumant, et que Platon décortique et justifie dans le *Timée* en la rapportant, à quelques endroits clés du dialogue, à un mode qu'on ne peut qualifier autrement que de *cinématographique*.

Thriller et suspens

« Philosophe au suprême degré », le gardiennage des magistrats de la République platonicienne se doit d'être autosuffisant – conformément au mouvement éternel et circulaire de l'âme –, ne jamais s'essouffler, ne jamais user sa substance. La douce rigueur est son mode ultime, c'est une éradication annoncée en fanfare pour ne pas avoir à se perpétrer, une virulence inoffensive au sens propre, une violence *in petto* (« de l'espèce du cœur », *thumoeidês*). Elle menace sans offenser, elle est intrinsèquement spectaculaire.

Si les gardiens philosophaux sont amis « selon la nature » de leur chiourme antique, cela signifie que la nature même du pouvoir est de faire passer la pilule, de régner en *dissimulant la dissimulation* de son règne, de masquer ses avances, de rendre le désordre –

ennemi-né de tout pouvoir – sinon impossible du moins impensable, en déployant une *inoffensive terreur*.

Les tyrannies ensanglantées, les despotismes barbares, les totalitarismes sauvages ne sont que des déviations avariées de la Cité selon Socrate, des dérogations perverses à cet idéal du pouvoir suprême qui consiste à prévenir pour ne pas avoir à sévir.

La nature profonde du pouvoir est dissuasive, au sens où il ne devrait jamais, idéalement, avoir à faire la démonstration de sa force.

Pourquoi ?

Parce que *sitôt qu'il s'incarne, il s'abrase*.

Il faudra attendre le Cinématographe Lumière pour voir appliqué massivement ce pouvoir platonicien idéal dont la substance est la Menace.

Avec la projection de *L'arrivée du train en gare de La Ciotat*, naquit une inépuisable et divertissante frayeur qui ne provoque aucun dégât. On sait que les spectateurs de ce premier film « à sensations » firent un bon en arrière tant le spectacle leur semblait réaliste. Dans leur pusillanimité, ces ancêtres de nos contemporains éberlués et friands de sensations factices n'avaient pas daigné remarquer que la réalité, dans la vraie vie, n'est pas en grisaille ni écrasée en deux dimensions, que les machines et les gens ne se déplacent pas de façon saccadée en s'accompagnant d'une invraisemblable sauce sonore, mais qu'elle se déploie au sein sanguin du temps en volumes, couleurs, sons, odeurs et *pensées* diverses, non synthétisables en une blafarde étendue rectangulaire.

Le saut de frayeur des premiers spectateurs de l'histoire du cinéma annonçait le succès extraordinaire du scénario-catastrophe. Le cinéma renouait dès l'origine avec la Menace platonicienne, révélant sa *volonté terrorisante*, accapareuse, captatrice et fascinatrice, promesse terrifiante d'éradication – telle que l'hollywoodien *Armageddon* la décline – afin de mieux manipuler et assujettir le bétail hébété des humains.

C'est ainsi que le *thriller* est foncièrement platonicien, et qu'on ne doit pas le confondre avec le plus classique *suspens*.

Le *suspens* est un faux libre-arbitre de l'intrigue. Il constitue un ordre supérieur (Hitchcock : « *Evil is complete disorder*. »), un fatalisme dont le *deus ex machina* tire le ressort le plus loin possible afin d'augmenter violemment chez le spectateur l'exigence de retour à la norme morale, c'est-à-dire la victoire du Bien sur le Mal – laquelle n'est jamais la norme sociale.

Le *suspens* n'est donc pas absolument spectaculaire puisqu'il dépend encore de ses spectateurs, étant impensable sans un public qui consente à sa manipulation. Hitchcock préférait ainsi à la direction d'acteur ce qu'il nommait « direction de spectateur ». Le *suspens* présuppose un pacte purement psychologique, selon lequel l'auteur comme le spectateur connaissent implicitement la fin *rassurante* du récit, le spectateur afin de la désirer, l'auteur afin de la lui soustraire le plus longtemps possible – dans les limites consenties par cette cause finale si impérieuse qu'elle s'est longtemps désignée elle-même, au cas où on aurait négligé de la reconnaître: *The End*.

Le *suspens* n'est jamais insoutenable au sens strict. Concrètement insoutenable, il forcerait à quitter la salle, le ressort serait aussitôt rompu et le *suspens* volatilisé. De même que le gardiennage des Magistrats de la Cité partage « par nature » sa douceur avec leurs administrés, le *suspens* a besoin de la participation aussi exclusive que parfaitement passive de son spectateur et admirateur. Le *suspens* réclame d'être seul avec le suspendu, raison pour laquelle il perd de sa puissance sur un poste de télévision dans une pièce éclairée. Un « *suspens* insoutenable » est une figure de style qui révèle précisément que le spectateur est appelé à y prendre part, à *soutenir* la tension de l'intrigue pour satisfaire le sadisme amical du cinéaste, comme on soutient une thèse devant un jury. Le spectateur est pour l'auteur un élève à prendre en défaut pour la pure forme ; il obtiendra nécessairement son diplôme de fin d'hébétude, puisqu'en l'occurrence l'examen se confond avec le diplôme.

Si les cris d'effroi des spectateurs alimentent le *suspens*, mettant de l'huile dans les rouages de l'angoisse, son pire ennemi serait un bavard impénitent, un incrédule qui

parasiterait la frayeur collective et empêcherait, en faisant preuve d'autonomie intellectuelle, les tables du *suspens* de tourner.

Qu'un seul rompe le pacte et tous en pâtissent.

Voilà pourquoi les films américains contemporains sont objectivement bien plus efficaces, question *suspens*, que le meilleur Hitchcock. *Clifhanger* de Stallone surpasse largement *La mort aux trousses.* Démonstration au passage que le cinéma n'est pas un art puisqu'il connaît le progrès. Depuis Hitchcock la technique visuelle narrative s'est largement améliorée, l'hypnose a gagné en intensité.

Le *thriller* est supérieur au *suspens* car, susbtituant le sursaut au rebondissement, il est parvenu à se passer du consentement tacite du spectateur. *To thrill*, c'est transmettre un frisson, électriser.

Le *suspens*, qui posait un pacte, s'adressait encore un peu à la volonté. Le *suspens* était une incarcération revendiquée, comme lorsqu'on décide de subir une cure de désintoxication ou qu'on s'égare dans le labyrinthe de verre d'une fête foraine. On s'offrait explicitement aux nœuds coulants de l'intrigue, et on renouvelait en permanence son adhésion qui collait ainsi à la peur comme son ombre.

Le *thriller*, lui, s'attaque carrément aux tripes. Il n'a pas davantage besoin du consentement du spectateur que les montagnes russes ne vous demandent votre avis à chaque virage. L'extrême célérité des séquences, la fréquence des gros plans, l'hyper-réalisme des décors, des maquillages, des costumes (les flics, les militaires, les terroristes, les blessures, les cadavres, les explosions… sont *plus vrais que nature*), les déflagrations du son numérique forment autant de moyens d'ôter toute possibilité de distanciation. L'action va trop vite pour que vous puissiez non seulement palper votre passivité mais même simplement songer à votre propre présence.

L'intrigue se charge de la réflexion en vous imbibant de la vélocité de son reflet. Il faut frissonner, cela n'est pas volontaire, vous êtes embarqué, pour parler comme Pascal.

Train-train

Spontanément, le Cinématographe saisit que l'embarquement, la déportation des spectateurs sur place, était son meilleur atout. Il s'agissait de leur restituer un ersatz de sensation de ce mouvement dont on était parvenu à les persuader qu'il s'était exilé sur l'écran, afin qu'ils ne s'en sentent pas trop dépossédés. Les films d'entrée en gare ont ainsi été immédiatement un must des projections, succédant à l'immense succès en sursaut de celui des Lumière.

Inhumaine machinerie de mouvement et de menace, le train est cinématographique par essence. Son association originelle avec le cinéma n'a rien de fortuit. *The Great Train Robbery*, le premier western de l'histoire n'exhibe ni des troupeaux de buffles ni des Indiens mais un train qu'une bande de malfrats attaque et pille, tuant tout ce qui bouge avant de s'enfuir sur leurs chevaux pour finir encerclés par leurs poursuivants et massacrés à leur tour.

Nous sommes en 1903. *La Recherche* mûrit lentement dans le crâne de Proust, qui y évoquera magnifiquement le train en l'associant à un voyage *immobile* à travers une liste de *noms*. Écrire n'est décidément pas filmer.

L'année suivante le cinématographe et le train fusionnent en copulant, donnant naissance au train-cinéma, de Georges C. Hale, à Saint-Louis. Les spectateurs sont assis dans un wagon dont l'avant est un écran. Un appareil placé sous le plancher reproduit les secousses et les sons d'un train véritable. Le succès de ces *Hale's Tours* dont le faux mouvement est promené à travers tous les États-Unis est incomparable, et ses deux promoteurs font fortune.

Ils se nomment Warner et Zukor.

Autant dire que des entrailles du train-cinéma, l'industrie Hollywood est fin prête à surgir.

L'arrière-salle sociale

Dans *La nuit américaine*, Truffaut explique que les films sont des trains élancés dans la nuit. Il ne croit pas si bien dire, et Lanzmann le confirme dans le plan le plus célèbre de *Shoah :* les rails qui conduisaient à Auschwitz assurèrent le travelling d'une superproduction où, dissimulée derrière le portail du Mensonge (« Le travail rend libre. »), la Mort jouait le rôle vedette.

Menace + *Motion* = *Money*. L'équation préside encore aujourd'hui à tous les films d'action, même si le train est désormais souvent remplacé par un avion où une navette spatiale. Du *suspens* hitchcockien au *thriller* contemporain il s'agit, je le redis, d'un progrès en soi, *comme du train à l'avion*, pas d'une simple sophistication des procédés.

Chaque avancée du cinéma est, comme en science, imbriquée dans les fibres de la société. Si personne ne pouvait décemment adhérer à la réalité d'un homme poursuivi dans un champ par un avion venu de nulle part**,** *tout le monde a vu*, depuis, un homme debout devant un char d'assaut qu'il essayait de faire reculer. Même si hors-champ il n'y a que le char et le carnage qui gagnent. Si personne n'ignorait que le cadavre flottant d'Ophélie était un truquage de Laurence Olivier, *tout le monde a vu*, depuis, l'inexorable et lente noyade d'une petite fille aspirée dans une coulée de boue. Si personne ne pouvait croire une seconde, dans *Matrix*, au crash d'un hélicoptère au cœur d'un building, *tout le monde a vu* ce que produit un avion qui s'enfonce dans une tour new- yorkaise.

Tout le monde est pris désormais dans ce reflet de lui-même où le monde s'est englué.

La violence menaçante de l'Image est votre destin *plausible*. L'*entertainment* s'est métamorphosé en probabilité *statistique*. De « vrais » terroristes font s'écrouler de « vraies » tours comme celles dans lesquelles vous travaillez, vivez, consommez dans votre « vraie » vie.

On doit se rappeler que la logique formelle est contemporaine des premiers balbutiements du Cinématographe. Le *Begriffschrift* de Gottlob Frege, qui fonde la logique mathématique, date de 1879. Les *Principles of Mathematics* de Bertrand Russel, qui révèle Frege, paraissent en 1903.

Imaginée par le Cinéma, la tuerie du *serial killer* est ainsi purement *logique*. D'ailleurs « série » est un terme commun aux mathématiques et à la télévision, comme le mot « chaîne » l'est à celle-ci et à l'esclavage. La Mort n'a désormais pas plus de « *Warum ?* » (pour citer la réponse si *philosophique* du soldat nazi à Primo Levi : le *warum,* c'est justement qu'il n'y en a pas) qu'une équation. Personne n'irait se demander *pourquoi* $(a+b)^2 = a^2 + b^2 + 2ab$. Pour se demander « pourquoi ? », il faut être en mesure de se demander pourquoi il n'en serait pas autrement. Or au cinéma seul subsiste le *Kein Warum !* qui intime d'adhérer à toute illusion.

Invention logique du Cinéma, le *serial killer* s'est logiquement propagé dans son arrière-salle qu'est la société. Un homme invita récemment son amant dragué sur Internet à déguster *ensemble* son pénis, puis l'hôte, *hannibalisé*, décidé à ne pas en rester là, acheva d'engloutir son touriste sexuel. À l'arrestation du mortel gourmet, on a trouvé les rogatons de plusieurs cadavres dans son congélateur.

Quand on aime le cinéma, on consomme de la mort.

La société n'a pas eu d'autres choix que de suivre tous ses échappés de l'écran pour leur faire réintégrer leur reflet – de la même manière qu'on gomma les deux tours du *World Trade Center* dans le film *Spiderman*, après le 11 septembre –, sans pour autant annuler leurs présences réelles, pour parler en théologien.

En toute logique, les *serial killers* sont appelés à proliférer. C'est même le propre de ce qu'on nomme la loi des séries. L'histoire n'est désormais plus un cauchemar dont on pourrait s'éveiller, mais un interminable film projeté sur l'écran du mauvais infini : toute possibilité d'émancipation est anéantie puisque réinjectée – comme dans *Matrix* ou *The Truman Show* – au sein même du scénario.

Real TV

La voracité de dévastation de l'industrie cinématographique entrait en gare avec l'écœurante loco des Lumière. Après tout, la première projection de l'histoire aurait aussi bien

pu montrer l'éclosion d'un poussin, la nage d'un athlète, la métamorphose d'un contorsionniste ou la chorégraphie d'une danseuse. Tout cela viendra bien vite, en vrac, aimanté par le désir de thésauriser le maximum de reflets de la réalité. Mais que les premiers films soient la marche en avant d'une locomotive et la sortie d'une usine n'est pas anodin.

Faussement libérateur, le cinéma est l'associé mensonger du travail. Leurs deux aliénations sont complémentaires.

La peinture et la littérature exigent une mobilité des sens digne des irrépressibles roulements d'yeux malicieux d'Hermès dans l'*Hymne* qu'Homère lui consacre. Cette mobilité, ce mouvement des yeux qui lisent ou qui contemplent activement un tableau, cette *émotion* au sens littéral – un impondérable mouvement de l'âme dans le temps – est indissociable d'une pensée stricte de ce que les yeux décryptent. Bien sûr, on peut regarder bêtement un tableau ou lire vainement un livre. Mais on ne peut penser sans livres ni tableaux.

Digne héritier de Polyphème, le Cinématographe constitue un spectacle qui, loin de susciter la pensée, la fige en réquisitionnant toute l'attention pour sa supercherie pyrotechnique. Louis Lumière bavait en songeant à un cinéma absolu. Il passa sa vie à réfléchir aux moyens d'augmenter la taille de l'écran, de rajouter du son, de la couleur, du relief… Inlassablement mégalomaniaque, Lumière promeut lors de l'Exposition Universelle de 1900 son Cinématographe géant. Installé dans l'ancienne galerie des machines de l'Exposition de 1889, l'écran de 21 mètres de large et 18 de haut peut être contemplé par 15 000 spectateurs en même temps. Quand l'Expo s'achève, un million et demi d'êtres humains auront assisté au spectacle d'une demi-heure.

Le Cinématographe préfigure aussi la *Real TV*. Pas seulement au sens où, comme Bazin le rapporte, Zavattini imaginait un film néo-néo-réaliste qui aurait été l'ancêtre du Loft : « Ai-je déjà dit que le rêve de Zavattini est de faire un film continu avec quatre-vingt-dix minutes de la vie d'un homme à qui il n'arriverait rien ? » Mais parce que comme la *Real TV* le Cinématographe est industrieux. Comme elle il filme en boucle des licenciements déguisés en enjouées sorties d'usine.

Qu'appelle-t-on *Real TV* ? Un show où voyeurisme et exhibitionnisme s'associent à la *menace* sadique d'une *expulsion* en suspens. L'idée est de rendre *désirable* la dévotion à l'Économie, c'est-à-dire à l'immonde monde du Travail. La *Real TV* se doit de terroriser le spectateur par procuration, de manière ludique et démocratique. C'est donc lui, le spectateur, qui est chargé de voter les exclusions : on n'est jamais aussi bien asservi que par soi-même. Désignant quel perdant viendra le rejoindre du côté des éperdus, le spectateur rend de la sorte un peu plus incontournables sa propre évacuation par le chômage et, à terme, *l'absence d'abri*.

À sa misérable manière, donc, laquelle n'est qu'une misère maniérée, le Loft fait référence aux sans-abri que la société sécrète sans cesse. Regarder le Loft, c'est jouir de s'en sentir exclu. Voter pour telle marionnette du Loft, c'est participer à sa propre manipulation tarifée sous la forme d'un geste de consommation puéril de plus (« tapez 1, tapez 2… ») déguisé en choix, enthousiasme, décision, dilemme, *liberté*.

En s'amusant à perroquetter « Dehors, c'est que du bonheur ! », le présentateur du Loft se révélait inspiré à son insu par les slogans des comédies musicales soviétiques des années 30. « La vie est devenu meilleure, plus joyeuse » s'applique tel un électrochoc aux expulsés. « Chacun de nous devient un héros quand le pays l'ordonne » s'applique comme un knout aux vainqueurs.

Le mot *oïkonomia*, qui a donné « économie », ne signifie-t-il pas « l'administration de la maison » ? Soit : la Loi du Loft.

Le raisonnement vaut à l'échelle planétaire. Il suffit de considérer ce qu'on appelait autrefois le Tiers-monde, qui mérite de s'appeler désormais le Tout-Monde. Ces populations à l'agonie sont les sans-abri de l'espace occidental, sciemment ravagées et sacrifiées par l'Économie qui ne les en abreuve pas moins, elles aussi, des images vantardes de leur non-participation à l'immense Loft de l'Ouest.

Le summum du cynisme économique fut ainsi atteint par cette publicité pour une carte de crédit où un fastueux couple de nomades arabes devenait grossièrement aveugle à la

splendeur de leur désert pour mieux contempler, par lunettes multimédiatiques interposées, les fadaises hollywoodiennes de *Singin' in the Rain*. Mais cette arrogance fut encore dépassée par une publicité pour une marque de café, où une série de saynètes stupidement correctes était censée manifester la diversité humaine à la surface du globe. Parmi les séquences unanimement mièvres, l'une était un peu plus infâme que les autres : un homme et une femme, manifestement démunis, semblaient très heureux de s'allonger par terre dans une pièce vide afin de contempler ensemble un poste de télé posé à même le sol.

La Loi du Loft…

Duper, Dominer

L'Image n'est qu'une idée, la conséquence d'un concept engendré et déployé en Grèce vingt-cinq siècles avant de s'objectiver en France puis d'infecter le reste du globe. Le cinéma relève par conséquent d'un *système idéologiquement orienté* dont il semble que nul n'ait perçu les tenants antiques ni, par conséquent, les aboutissants contemporains.

À travers ses deux héros fondateurs (Moïse, Ulysse) la littérature s'allia spontanément à la vérité (pulvériser les idoles, résister à l'hypnose) et à l'émancipation (échapper à l'esclavage, retourner régner en son foyer). Encore embryonnaire, le cinéma s'alimenta au contraire de tromperie et rêva d'enfermement. Car d'emblée la manipulation optique est allée de pair avec un fantasme de domination.

En 1823, le découvreur de la persistance rétinienne est un médecin anglais, le docteur Paris. Il fabrique alors un jouet qu'il baptise le *thaumatrope*, « prodige tournant », vénéré par tous les historiens du cinéma comme son ancêtre. C'est un disque en carton relié à deux fils. Sur une face, un oiseau est peint. Sur l'autre, les barreaux d'une cage. En faisant tournoyer rapidement l'infâme « prodige », l'oiseau se retrouve emprisonné dans la cage.

Soixante ans plus tard, au cas où il prendrait à l'oiseau la mauvaise idée de s'enfuir à l'air libre, le physiologiste Étienne Marey met au point son « fusil photographique ». On ne saurait imaginer annonce plus explicite de la lourde artillerie à venir.

Qu'une bobine en vidéo soit usuellement qualifiée d'« esclave » et l'autre de « maître » montre à quel point le fantasme affleure. Ce gène de la domination n'a jamais quitté le pseudo-art, surgissant symboliquement comme un lapsus à divers détours anecdotiques de son histoire.

Lorsqu'il bâtit le premier studio au monde, une construction entièrement noire et d'une forme rappelant un véhicule familier aux fans de cinéma muet américain, Dickson, collaborateur d'Edison, le nomme *Black Maria*. Il rêvait probablement d'y emprisonner l'univers, puisque ce n'était autre que le surnom des fourgons cellulaires.

Antoine Lumière, cherchant un nom pour l'invention de ses fils, propose le latin *Domitor, «* celui qui dompte », « le vainqueur , celui qui triomphe », bref, *celui qui domine*. Le grec *Cinématographe* lui sera préféré, qui insiste davantage sur le mouvement divertissant *(kinêma*, « mouvement de danse ou de pantomime »). Mais le fantasme a montré le bout de sa schlague.

Aux États-Unis, l'appareil permettant de projeter les films enregistrés par le Kinétoscope d'Edison est baptisé en 1894 *Panoptikon*. On sait que le nom s'applique à une prison de structure circulaire où un seul gardien, placé au centre, surveille tout à lui seul.

Au *Panoptikon* succède l'*Eidoloscope*, du grec *eidôlon*, mot qui désigne le simulacre, le fantôme, le portrait, l'image réfléchie dans l'eau, mais aussi l'image conçue en esprit. Le mot est employé par Platon dans le *Théétète* pour signifier une illusion enfantée par l'esprit, opposée à « quelque chose de viable et vrai ».

En somme le cinéma s'est remémoré Platon bien avant de le citer sur les affiches d'un insipide cartoon des studios Disney. Juste retour à l'envoyeur puisque Platon inaugura la promotion de l'Image comme Duperie et Domination.

Intuitions de Bergson

Le premier à proposer une corrélation métaphysique entre les Antiques et le Cinématographe, c'est Bergson. *L'Évolution Créatrice* date de 1907. Bergson en intitule le dernier chapitre « Le mécanisme cinématographique de la pensée et l'illusion mécanistique ».

Inventé douze ans plus tôt, le Cinématographe commence sérieusement à proliférer sur la planète. Trois cent vingt-neuf films sont répertoriés cette année-là, de *L'Affaire Dreyfus* de Lucien Nonguet à *L'éclipse du soleil en pleine lune* de Méliès en passant par *La partie d'échecs de Napoléon* de Victorin Jasset, *Othello* de Franz Porten ou *Idée d'apache* de Max Linder. Le spectateur mexicain se régale grâce à *14 vistas tomadas en la via del ferrocarril de Tehuantepec* de Enrique Echaniz. En Espagne, c'est *La liquefacción de los cuerpos* de Segundo de Chomón qui galvanise les foules. Aux États-Unis, *Love Microbes* fait un tabac. En Suède, c'est *Konung Oscar II's likbegängelse. Angelo, Tyran fra Padua* au Danemark. *Iljanne* en Finlande. *Le bain troublé* en Belgique. *Le cochon danseur* à Paris. *Diabolo Nightmare* à Londres. *Marcus Lycinius* de Arturo Ambrosio à Rome. *Mister Wiskey* de Eugene Py en Argentine, *O rapto de uma actriz* au Portugal…

« Tout et n'importe quoi ! » est déjà la devise d'une industrie naissante qui peut bien faire feu de tout bois puisqu'elle s'est fait du faux une loi.

Cette nouvelle machine à coudre des photos pour leur inoculer un semblant de trépidation est une parfaite démonstration réifiée des célèbres thèses de Bergson sur le faux temps spatialisé, sur les « vues instantanées et, par là même, immobiles » que l'intelligence et les sens, mais aussi toute la philosophie et toute la métaphysique depuis Platon, Aristote, Plotin, captent de la réalité en « perpétuel devenir ».

> **« Tel est l'artifice du cinématographe. Et tel est aussi celui de notre connaissance. Au lieu de nous attacher au devenir intérieur des choses, nous nous plaçons en dehors d'elles pour recomposer leur devenir artificiellement. Nous prenons des vues quasi instantanées sur la réalité qui passe, il nous suffit de les enfiler le long d'un devenir abstrait, uniforme,**

invisible, situé au fond de l'appareil de la connaissance, pour imiter ce qu'il y a de caractéristique dans ce devenir lui-même. Perception, intellection, langage procèdent en général ainsi. Qu'il s'agisse de penser le devenir, ou de l'exprimer, ou même de le percevoir, nous ne faisons guère autre chose qu'actionner une espèce de cinématographe intérieur. »

Le cinématographe n'est cependant pour Bergson qu'une métaphore de son analyse de la métaphysique occidentale depuis Platon. Il n'y voit pas un objet idéologique intense, juste une invention de plus soumise au temps en trompe-l'œil des humains, à l'instar des autres utiles trouvailles de la science. Mais en décortiquant clairement ce que l'Idée doit à l'Image, toutes deux encloses dans le concept d'*eidos*, la Forme ou l'Essence (que Bergson propose de retraduire en « vue » ou en « moment »), il permet de comprendre, du coup, en quoi le cinéma participe d'un mensonge primordial. Celui qui consiste à s'intercaler, tel l'*eidos*-écran, « entre notre pensée et la vérité ».

Pour les Grecs, dit Bergson, « le physique est du logique gâté ». Pour les Lumière, la réalité est un immense film à faire, un réservoir d'images embryonnaires. Les Lumière rêvaient de concurrencer le monde en le plagiant. Leurs émissaires partirent traquer des images aux quatre coins de la planète. Tout capter, tout filmer, tout capturer, tout éponger, tel était le vœu ténébreux des Lumière. Mille quatre cent vingt-quatre films sont enregistrés entre 1895 et 1907. 367 scènes de genre ; 247 voyages à l'étranger ; 175 voyages en France ; 181 fêtes officielles ; 125 vues militaires françaises ; 97 films comiques ; 63 panoramas ; 61 scènes maritimes ; 55 vues militaires étrangères ; 46 danses ; 37 fêtes populaires...

Avec l'avènement du numérique, le logique est enfin en mesure de prendre sa revanche sur le physique, l'Image peut avaler la Matière dans son immense *mémoire morte*.

Ainsi non seulement l'image numérique imite la matière à la perfection, la rendant reproductible à l'infini sans déperdition, mais elle la dépasse en possibilités. Un homme en costume d'araignée peut aisément bondir entre des buildings. Des machines aux capacités de calcul plus puissantes que mille cerveaux agglutinés décomposent le complexe mouvement

des molécules de l'eau puis en tirent une équation qui permet sur l'écran de faire obéir le liquide aux moindres caprices du réalisateur avec plus d'aisance que Moïse scindant la Mer rouge. Un licencié de verre, comme dans la nouvelle de Cervantès, est désormais regardable sous les traits de l'Homme Invisible. Dans la version moderne, « numérique », celui-ci est certes un savant mais surtout un criminel, un monstre mental qu'il faut anéantir pour se conformer à l'apophtegme cinématographique : rien de ce qui échappe à la vue ne saurait être bon.

Le numérique est un mirage de miracle. Il n'interrompt pas le cours de la nature par une intervention du verbe, il se juxtapose carrément à elle en lui imposant ses lois rationnelles et pourtant irréelles. « Ce qui distingue notre science », avait bien compris Bergson, « ce n'est pas qu'elle expérimente, mais qu'elle n'expérimente et plus généralement ne travaille qu'en vue de mesurer . » Il n'imaginait pas jusqu'où irait la volonté délirante de la science d'emprisonner le devenir. Le décryptage du génome humain (lequel n'est qu'un calcul complexe), la modification de l'ADN et le clonage à tout va sont ainsi des applications sur le vivant des lois affolées du numérique.

Maître, possesseur, désormais falsificateur et duplicateur de la nature humaine asservie à l'Économie, l'homme n'a fait que suivre le sentier tracé par la centenaire boîte à images.

Économie du celluloïd

Les métaphores qu'emploie Bergson sont d'excellents indices pour comprendre le destin planétaire du cinéma. Ainsi compare-t-il l'éternité selon Platon à une pièce d'or, tandis que le temps, son « image mobile » et dégradée, en est l'équivalent en menue monnaie qui nous condamne à une dette infinie. C'est très bien vu. L'une des opérations principales du cinéma reste la mise en dette des spectateurs vis-à-vis de la réalité. Ils doivent littéralement *payer pour voir*.

Cela au sens banal où le cinéma est une industrie, qu'il se doit d'être fructueux au centuple. Il va donc falloir débourser pour contempler en grisaille ce qu'on pourrait observer gratuitement dans la nature. De ce point de vue, la *Sortie de l'usine Lumière* est tout un programme. C'est seulement après avoir acheté leurs places et s'être laissés enfermer dans un sous-sol pour faire fructifier ce nouveau commerce que les clients purent assister à cette *fausse sortie* – comme on dit au théâtre –, émancipation aussi illusoire qu'éphémère puisque non seulement les ouvrières retournèrent le lendemain à l'usine, mais c'est en tant que cette sortie était sempiternellement ressassée sur l'écran, *donc indéfiniment ajournée,* qu'elle pouvait s'offrir à la pupille pâmée des spectateurs.

Et puis, comme au poker, le cinéma fait *payer pour voir*, au sens où la spontanéité de la réalité lui est insupportable. Il lui faut l'occulter au maximum, multiplier les illusions d'optique et les effets d'esbroufe à la Méliès pour *dévaloriser* la gratuité de la nature. N'importe qui peut admirer la lune sans rien devoir à personne ? C'est inadmissible. On va donc vous vendre le droit de regarder le voyage qui y mène et les grotesques habitants qui la peuplent en sorte que vous vous sentiez comme floués lorsque vos yeux se poseront, fadement désormais, sur la vraie lune multimillénaire.

Pièce d'or et menue monnaie, mise en dette éternelle : Bergson a découvert sans le savoir la loi économique du celluloïd. La réalité n'est rentable qu'une fois le film fait, et le film total – celui qui doublerait absolument la réalité – n'est jamais fini.

Voilà pourquoi on perçoit une incessante fuite en avant dans l'histoire du cinéma, qui n'est *pas seulement* due à la progression de la technique : du muet au parlant, du noir et blanc au Technicolor, du flash-back au film artificiellement invaginé comme *Irréversible*, du suspense délicat à la boucherie insoutenablement réaliste des derniers films de guerre.

Indéfectiblement en retard sur la réalité, le cinéma entend le lui faire payer. Il lui est nécessairement redevable, mais il n'a de cesse de la contaminer de la dette *qu'il est* en soi. Écrire un roman ne demande pas plus de fonds à un auteur aujourd'hui qu'à Diderot ou Poe. Ce qu'on nomme production, en revanche, n'est que la gestion de la dette – de plus en plus

conséquente étant donné les débauches de moyens de plus en plus considérables – que n'importe quel film creuse dès lors qu'il se met à exister ailleurs que dans le cerveau de son auteur.

L'idée de Godard d'exhiber en gros plan, au générique de *Tout va bien*, des chèques des différents postes du devis, n'était pas dénuée d'intérêt. Hélas pour lui cette infra-subversion n'était qu'un clin d'œil de plus qui ne l'empêcha pas de tourner quelques années plus tard des publicités à peine déguisées pour une maison de couture ou un magazine féminin. Et si le patron de Darty renia le film qu'il avait commandé à Godard, c'est par simple ignorance qu'après tout, il n'y a encore et toujours que le Cinéma – autrement dit l'argent de la mort – qui gagne.

Le PDG de Benetton avec ses publicités d'actualités tape-à-l'œil, où Mel Brooks truquant la devise de la MGM (*Ars gratia artis*) en *Ars est pecunia,* ne furent pas si candides.

Tout film est un déficit fiduciaire qu'il s'agit d'inverser en gros gains. Et plus le cinéma rapporte d'argent, plus il se sent forcé d'en produire, c'est-à-dire de s'endetter à nouveau pour pouvoir inoculer de l'endettement à ses ouailles. Aussi Méliès associa-t-il très tôt le cinématographe et la publicité *offerte gratuitement* aux marques dont il avait tourné la réclame. Ainsi, au-dessus de la porte d'entrée du théâtre Robert-Houdin, des films pour la moutarde Bornibus, le bock Obec, l'apéritif Picon, les chapeaux Delion, le chocolat Menier, le cirage de la Veuve Brunot, le whisky John Dewar… incitaient le badaud à consommer de la pellicule comme il consommait déjà n'importe quel produit courant, *et vice–versa*.

Dès les années trente, Hollywood servait la consomation des cosmétiques sous la forme de *merchandising* des films glamour diffusés planétairement et en boucle. Né de l'industrie, le cinéma lui obéit toujours fidèlement.

« Quand on aime la vie on va au cinéma » se vantait l'Industrie dans les années soixante-dix, à quoi Debord rétorqua dans le seul film *génial* jamais tourné :

> « Mais cette vie et ce cinéma sont également peu de chose ; et c'est par là qu'ils sont effectivement échangeables avec indifférence. »

Quand on aime la pub, on va au cinéma.

Plein la vue

Voilà pourquoi, film d'auteur ou *blockbuster* hollywoodien, le cinéma ne peut faire autrement qu'en mettre *plein la vue.* Il faut passer la dette en relais à son client-spectateur, il faut qu'il en ait toujours beaucoup plus que pour son argent. Les baisers hollywoodiens qui rivalisent de longueur ; le premier plan-séquence démesuré de *La soif du mal* de Welles ; les raccords invisibles qui coupent *La corde* de Hitchcock ; l'inversion complète de *Irréversible* de Noé… témoignent qu'il ne s'agit pas seulement d'une question de moyens techniques. Cela est si vrai que la plus infinitésimale innovation visuelle est applaudie par les cinéphiles comme un signe de génie. Serge Daney osa écrire que si William Wyler avait osé filmer ses personnages de dos, « s'il avait eu ce culot (dans le cadre hollywoodien), il aurait été plus qu'un styliste, il aurait été un inventeur ».

Où va se nicher la subversion …

En mettre *plein la vue* est la fatalité de l'Image. C'est la cause finale vers laquelle le cinéma engouffre la réalité comme dans un trou noir où tout ce qui n'est pas lui est appelé à périr.

Un film entièrement en images de synthèse comme *Final Fantasy*, si réaliste (et ce n'est qu'un début) qu'on doit d'abord plisser les yeux pour discerner la plastification des visages, correspond au stade *politique* avancé du dessin animé, ce que le destin de Disney laissait aisément repérer :

D'abord banal petit entrepreneur sans aucun talent propre (ses croquis sont nuls), il s'entoure très vite d'une équipe de dessinateurs qu'il mène à la fois en despote sympa (« Je ne veux pas de "Monsieur Disney". Je t'appelle "Marc", tu m'appelles "Walt" ») et en gourou familial. Au fil des ans et des succès il devient le patron d'une immense entreprise de mièvrerie, maire et shérif d'une ville-studio où les employés sont traités en prolétaires au

point de mener une grève très dure qui le met hors de lui. Il multiplie les adaptations de contes de fées, continue en mêlant humains et personnages animés sur l'écran avant de se nommer créateur de pays factice (Disneyland) et d'entreprendre, en urbaniste mégalomaniaque, la mise en place de royaumes futuristes et commerciaux (Epcot) de plus en plus vastes où le consommateur humain est traité en strict personnage.

> « Ciné-Ville », écrivait prophétiquement Ramón Gómez de la Serna en 1928 « semble être la ville-jouet de l'Infante la plus puissante de la terre, la première Infante qui ait joué avec une fausse ville, uniquement destinée à l'amusement et à la supplantation. »

Et ce vaste dessein d'anémier n'est rien en comparaison de ce que nous prépare la cybernétique, « la nouvelle science de base » (Heidegger), laquelle désigne étymologiquement « l'art de *gouverner* ».

Le parti du temps

Bergson est précieux en ce qu'il définit le rapport entre les vues de l'esprit et le temps véritable non seulement comme une distorsion mais presque comme un combat, une polémique. Il prend d'ailleurs d'emblée le parti du temps, « le cours des choses », contre la représentation qu'on s'en fait, « l'instinct cinématographique de notre pensée ». « À qui s'installe dans le devenir, la durée apparaît comme la vie même des choses, comme la réalité fondamentale. » Les Grecs, au contraire, « plutôt que de donner tort à l'attitude que prennent, devant le cours des choses, la pensée et le langage, aimèrent mieux donner tort au cours des choses. »

Bien entendu, ce « langage » et cette « pensée »-là ne sont pas ceux de l'art et des génies. Ils sont le plus petit commun dénominateur de l'*homo sapiens*. La vraie pensée, celle qui échappe au calcul – comme le sable selon Pindare –, est pure invention – comme le temps selon Bergson : « Le temps est invention ou il n'est rien du tout . »

Bergson laisse ainsi entendre que les Beaux Arts sont la seule pratique qui permette de « s'installer dans le devenir ». Si le cinéma n'est pas un art, ce n'est pas que les cinéastes n'aient aucune vertu esthétique mais que leur « instrument » n'en est pas un : c'est une machine-outil.

De Méliès à Godard, le même mécanisme produit les mêmes chimères. Il participe de la négation puisqu'il annule ce qu'il représente. Lorsque Tati apparaît fumant sa pipe, l'image nous déclare, *toujours à son insu*, « ceci n'est pas une pipe ». Ou plus exactement l'image veut nous dissimuler qu'elle masque la vraie pipe. L'Image tient la réalité cachée derrière son dos. Elle est une négation de la négation *qu'elle est*.

En cela, et comme l'explique Bergson, l'image, comme la négation, est « d'essence pédagogique et sociale ». Méliès était prestidigitateur de formation, Godard sera un militant sur le fond.

Or, qu'on se le dise une bonne fois, *l'art ne milite jamais.* Il est tel le temps qui afflue sans avoir à convaincre. Le cinématographe, lui, est une vieille trouvaille qui cherche toujours sans jamais trouver. On sait qu'une *découverte*, en langage cinématographique, désigne un paysage obtenu à partir de l'agrandissement d'une photo vue à travers une fenêtre ou une porte. Eh bien, telles ses « découvertes » vitrifiées, le cinéma est ce rien-du-tout auquel le temps tourne le dos.

Bergson prend l'exemple magnifique d'une frise du Parthénon. Marey avait cru capturer l'envol d'un oiseau avec son immonde fusil photographique ? Il n'emprisonna pas plus le mouvement que s'il avait dégommé le volatile avec une carabine à plombs.

> **« Du galop d'un cheval notre œil perçoit surtout une attitude caractéristique, essentielle ou plutôt schématique, une forme qui paraît rayonner sur toute une période et remplir ainsi un temps de galop: c'est cette attitude que la sculpture a fixée sur les frises du Parthénon. Mais la photographie instantanée isole n'importe quel moment ; elle les met tous au même rang, et c'est ainsi que le galop d'un cheval s'éparpille pour elle**

en un nombre aussi grand qu'on voudra d'attitudes successives, au lieu de se ramasser en une attitude unique, qui brillerait en un instant privilégié et éclairerait toute une période. »

En ces quelques lignes, Bergson ruine toute comparaison possible entre le montage et la création artistique.

L'image est le péché originel du cinéma, le montage son illusoire rédemption. Car le temps y est nécessairement un temps mort. L'inspiration la plus vive doit pactiser avec le chronomètre, ne serait-ce que pour caler la bande-son sur le film. Qu'on prétende faire correspondre à la microseconde près un mouvement de lèvres avec la profération de paroles enregistrées, ou qu'on décide le décalage ironique à la Godard – lequel n'est qu'une inversion du problème, pas sa subversion – le chronomètre continue de dicter ses lois.

Cela n'est jamais le cas en peinture ni en littérature où nulle loi physique, mathématique, ni même humaine autre que celles qu'on s'impose à soi-même, n'a gain de cause.

L'art n'est fait que de temps vrai.

« Pour l'artiste qui crée une image en la tirant du fond de son âme, le temps n'est plus un accessoire. Ce n'est pas un intervalle qu'on puisse allonger ou raccourcir sans en modifier le contenu. La durée de son travail fait partie intégrante de son travail. La contracter ou la dilater serait modifier à la fois l'évolution psychologique qui la remplit et l'invention qui en est le terme. Le temps d'invention ne fait qu'un ici avec l'invention même. »

La généalogie de l'erreur, que déploie Bergson depuis l'*eidos* de Platon jusqu'au Cinématographe des Lumière, n'est pourtant pas encore assez complète. Il a beau comparer l'œuvre d'art gravée à même la carrière du temps avec celles de la nature, il est trop en admiration (avec juste raison) devant la merveilleuse esthétique des Grecs, « artistes à jamais

admirables », pour s'attarder sur le fait que la conception platonicienne de l'Univers est aussi, et peut-être d'abord, un programme politique du Monde.

Ce programme s'accomplit souverainement aujourd'hui, sans plus aucune résistance hormis celle, quantitativement infinitésimale mais symboliquement surpuissante, de la vraie pensée.

Qui entend combattre le programme doit d'abord l'examiner.

III

FALSFICATION

> « Tous vos systèmes dictaphones, jabotophones, microsillants, valent pas tripette ! toute cette mécanique tue la vie ! m'entendez-vous ? "anti-vie" ! amusettes pour Morgues !... vous me comprenez, colonel ?... la machine à écrire, itou !... kif, le Cinéma !... kif, votre Télévice !... autant de branlettes mécaniques !... »
>
> Céline, *Entretiens avec le Professeur Y*

Cité-kolkhose

L'excellence de la République idéale est à l'imitation poétique ce que le montage cinématographique est à la photographie. Elle atteint le vrai – s'imagine Platon et toute la métaphysique occidentale après lui – en nouant des vérités qui ne sont en rien des chimères.

Ces « vérités » ne sont pas des abstractions. Ce sont des êtres vivants, hommes, femmes, enfants, le cheptel de cet État total. Et les manipulations génétiques que fomente le philosophe ne sont pas des vues de l'esprit mais les truquages de la copulation afin de dominer la procréation, de pallier les malencontreux hasards de la concupiscence naturelle livrée à elle-même.

Autant dire que la Cité-kolkhose de Platon nous est contemporaine. Elle correspond au règne implacable de la biologie amputée de tout désir autonome par la science et sa propagande.

Dans *Humain trop humain*, Nietzsche voyait déjà en Platon un « vieux socialiste type » aimanté par le despotisme. Longtemps avant la naissance de l'URSS, le fulgurant moustachu prophétise :

> **« Le socialisme désire la puissance étatique à ce degré de plénitude que seul le despotisme a jamais possédé, il surenchérit même sur le passé en visant à l'anéantissement pur et simple de l'individu : lequel lui apparaît comme un luxe injustifié de la nature qu'il se croit appelé à corriger pour en faire un *organe utile de la communauté.* «**
>
> Tel est très exactement le programme platonicien.

Hasard en éprouvettes

Après avoir rappelé les qualités propres à l'âme des Gardiens, philosophes et juges, Socrate résume les modalités de leur règne.

La Cité se caractérise par la communauté universelle des mariages et des enfants. Il s'agit à la lettre de *fabriquer* les citoyens idéaux de cette République cauchemardesque. Par une simple inversion entre la cause et l'effet, le couple est constitué en prévision de sa progéniture, l'union s'affilie à la procréation, la production tire les ficelles et les contremaîtres veillent à la pureté de la chaîne philosophale, puisqu'une éducation ségrégative doit permettre de maintenir en permanence l'ivraie séparée du bon grain.

Ce qui suppose, on l'aura compris, une *sempiternelle surveillance*.

Le *Timée,* qui traite je le rappelle « de la nature », s'ouvre sur un dénombrement (« Un, deux, trois ; mais le quatrième, cher Timée, où est-il… » sont les premiers mots de Socrate) et se clôt sur la description d'un meilleur des mondes de l'Image, « ce ciel *engendré* seul de son espèce » (selon la traduction d'Émile Chambry):

> « Vivant visible où ceux qui sont visibles sont enveloppés, image de celui qui est intelligible, Dieu accessible aux sens ; le plus grand, le plus excellent, le plus beau et le plus parfait, il est unique , le Ciel où nous sommes, unique en son genre qu'il est. »

Le projet politique platonicien exhibe ainsi le noyau de son ambition biologisante: la décision de *recalculer* sa propre conformité à la nature selon ce qu'on nomme désormais couramment des *manipulations génétiques*.

Socrate évoque en effet la sélection eugéniste des hommes et des femmes à marier par les Magistrats, lesquels prendraient « secrètement » des mesures pour apparier les couples dans « une sorte de tirage au sort ». Le passage correspondant de *La République*, que le *Timée* résume ici, est encore plus net sur le caractère faussement démocratique de la manipulation:

> « Des tirages au sort subtils (*klêroï kompsoï*) devront donc être mis en œuvre, de façon que l'homme de qualité médiocre (*faulon*), à chaque union, accuse (*aïtiastaï*) le sort (*tukên*) et non les dirigeants. »

Klêros désigne chez Homère le tirage au sort, au chant VII de l'*Iliade*, afin de décider quel guerrier grec ira se battre contre Hector. Chacun trace une marque distinctive sur un fragment de bois (le « sort » proprement dit), les sorts sont ensuite mélangés par le vieux Nestor dans le casque d'Agamemnon jusqu'à ce qu'un seul en jaillisse, pointant le redoutable Ajax auquel revient la joie et l'honneur d'aller combattre le héros des Troyens.

Cependant le sort chez Homère ne partage aucunement la rigueur manipulatrice de celui imaginé par Socrate. Il n'est qu'un grain de sel de la destinée, l'invisible impulsion conférée par quelques grammes de symbole à un duel qui demeure, dans les pages qui suivent le rituel du tirage, ouvert et indécidable.

Le sort dans l'*Iliade* est ainsi lié à la lumière et au dévoilement (qui est *vérité* en grec, *aléthéia*). Se préparant au combat, Ajax réclame des Grecs qu'ils prient Zeus pour lui, en silence dit-il d'abord puis, se ravisant, *à voix haute*, « puisque nous ne craignons personne ». Ensuite le combat entre Hector et Ajax est précisément interrompu par un héraut au nom étrangement platonicien, Idée, au moment où Ajax allait l'emporter, car la nuit, l'obscurité les enveloppe, et qu'il ne sied de se battre qu'au soleil.

Le sort imaginé par Socrate est au contraire dévoré d'ombre, de manipulation, de mutisme et de dissimulation. C'est un sort clos, un destin décidé d'avance, la part d'héritage

(qui se dit aussi *klêros*) que les Magistrats réservent aux sous-hommes afin qu'ils ne souillent pas la généalogie de la Domination.

Le sort chez Homère est une brèche qui s'ouvre dans la trame du Temps. C'est un soupirail qui se referme chez Platon, une mise au secret de la descendance, une confiscation de la libre fécondité sous les oripeaux démocratiques d'un hasard de pure façade.

La « sorte de tirage au sort » qu'évoque rapidement Socrate dans le *Timée*, supercherie exhibée déguisant des accouplements secrètement arrangés, se raffine dans *La République* en *klêroï kompsoï*, « de subtils tirages au sort » traduisent Léon Robin comme Pierre Pachet, « *some ingenious kind of lots* » écrit Benjamin Jowett...

Mais le mot grec, *kompsoï*, est plus subtil que le simple « subtil ». Le sens premier évoque en effet la parure, la joliesse, l'élégance. Être *kompsos*, c'est être paré avec soin. Être fin, délicat, aimable, subtil, spirituel, habile, adroit, ingénieux. Bref, être *kompsos*, c'est être social. Cette ingéniosité est aussi, y compris ailleurs chez Platon, l'affectation du petit malin, le raffinement du roublard, les sophismes du sophiste autrement dit, le « beau parleur » tel que Socrate le désigne ironiquement dans le *Lysis* par exemple.

D'ailleurs Platon associe dans la même phrase le *klêros* à la *tukê*, soit l'adversité, le *mauvais sort*, qui est aussi, dans les *Lois*, la fatalité (*anagkaïa tukaï*). *Tukê* est ici employé pour son ambivalence: mixte de hasard et de nécessité, de faveur et de vicissitude, le mot renvoie facticement à la déesse Fortune (*Tukê*), seule responsable apparente du succès ou de l'échec.

Freaks au rebut

La hiérarchie explicite qui régit la Cité idéale exige une justification qui ne soit pas purement symbolique, comme l'était par exemple le nom pour l'aristocratie d'Ancien Régime. L'efficacité de cette justification réside dans sa conformité à la nature, comme la

Cité qui en procède. Mais pour durer la hiérarchie politique doit se doubler d'un classement – ou plus exactement d'un *déclassement* moral.

Aussi l'*anaperos* de *La République*, l'estropié, l'infirme, le mutilé, se métamorphose-t-il sournoisement en *faulos* dans le miroir du *Timée*. *Faulos* porte en soi l'idée de blâme. Ce qui est laid est également vil. La déficience du sous-homme, manipulé par les grandioses Philosophes, est à la fois morale et physique: *faulos* correspond à tout ce qui est de qualité inférieure, laid, méchant, malveillant.

Le *Faulos* de Platon est le *freak* de Tod Browning, le *monstre*, celui que la Cité dissimule mais que le cinéma peut montrer (l'étymologie de « monstre » est purement visuelle) avec d'autant plus de gourmandise que la science contemporaine tente en parallèle d'en guérir la société en numérisant le génome humain.

Et comme dans *Freaks*, puis comme dans tant de films où le héros est un monstre moral (*Mabuse* etc.), dans un fragment de Sophocle cette défectuosité se renverse en gloire négative: *taï faula nikan*, « vaincre dans la mal », être un scélérat achevé... L'infirmité ne saurait être le prétexte d'aucune compassion, elle porte en elle le germe du danger antisocial. Si le cinéma glorifie les monstres (*Frankenstein*) et les débiles (*Forrest Gump*), c'est uniquement parce qu'il est une immense geôle. Comme la cage de King Kong, le cinéma désamorce toute nocivité en l'exhibant. Mais les pauvres d'esprit ne sont nullement bienheureux au royaume platonicien, et les infirmes ne bénéficient d'autre charité que d'être mis au cachot.

> « Quant aux rejetons des hommes de peu de valeur **(***tôn kheironôn*), et chaque fois que chez les hommes de valeur naîtra quelque rejeton disgracié (*anapêron*), ils les dissimuleront dans un lieu qu'il ne faut ni nommer ni voir, comme il convient (*én aporrêtô té adêlô katakrupsousin ôs prépei*). »

Silence, cécité, secret

Pour le redire simplement, la Cité platonicienne est la première construction intellectuelle à l'origine du fantasme cinématographique défini comme un regard avide car aveugle, une vision figée que répugne sa propre obscurité originelle . Le cinéma est l'œil cyclopéen troué par le pieu d'Ulysse. Ulysse, lui, est son antithèse, soit la littérature, prodige de vivacité verbale et d'intelligence en mouvement.

Le reflet bifide qui jaillit entre *La République* et l'introduction du *Timée* draine d'une part le vocabulaire du regard (*skopéô*, *prépô*, *aïtiaomaï*), d'autre part celui du secret (*lathrê*, *adêlos*, *aporrêtos*), les deux concepts étant aimantés par un mot étrange qui n'apparaît qu'à ce seul endroit chez Platon: *katakruptô*, et qui désigne, lui, le déguisement.

Katakruptô, littéralement « déposer en cachant », indique justement dans l'*Odyssée* la manière dont Ulysse dissimule sous le fumier, dans la caverne de Polyphème, le pieu qui lui servira à aveugler le Cyclope. Dans *kata* se laisse entendre le mouvement qui va du haut vers le bas, le dessous, le fond, et par extension, comme en français, l'« à fond », le « tout à fait ».

C'est qu'on touche en effet, avec cette dissimulation du dessous, le socle de la société socratique.

Le mot *katakruptô* (voiler, obscurcir, cacher, se déguiser pour se faire prendre pour un autre) est d'autant plus crucial qu'il n'apparaît qu'ici chez Platon. Dans l'*Odyssée* en revanche, le mot réapparaît, lorsque Alkinoos, roi des Phéaciens dont le nom signifie « esprit puissant », présente Ulysse à son peuple comme un dieu probable. Car dit-il, les dieux, eux, « ne se dissimulent point ».

> « Quand nous faisons pour eux nos fêtes d'hécatombes, ils viennent au festin s'asseoir à nos côtés, aux mêmes bancs que nous ; sur le chemin désert, s'ils croisent l'un des nôtres, ils ne se cachent point (*outi katakruptoussin*): nous sommes de leur sang, tout comme les Cyclopes ou comme les tribus sauvages des Géants. »

La Phéacie est l'anti-République. C'est le royaume du Verbe où l'Esprit Puissant accueille l'étranger Ulysse, qui détrompe aussitôt Alkinoos en précisant qu'il n'est pas, lui, un

Immortel. La Phéacie est le royaume de toutes les révélations: Ulysse y dévoile son vrai nom, et il y tient le long et extraordinaire récit de ses aventures. Cette longueur est d'ailleurs devenue proverbiale dans l'expression « un récit chez Alkinoos ».

La République s'achève elle aussi par un récit fabuleux, l'histoire d'Er le Pamphylien, juste après la condamnation officielle de la poésie. Ce récit d'une vision post-mortem est explicitement opposé à celui d'Ulysse:

> « Ce que je vais te raconter n'est pas un "récit chez Alkinoos", mais le récit d'un homme vaillant (*alkimou*, jeu de mots sur le nom d'Alkinoos). »

La légende d'Er consacre la métempsychose, soit une immortalité frelatée et morbide, non pas celle lumineuse des dieux mais une condamnation et une dégradation du haut vers le bas.

Le jugement des âmes mortes échappe à toute verbalité, puisque c'est le mugissement d'une « bouche », d'une béance dans la terre, qui déclenche le châtiment des méchants tel le tyran Ardiaïos. Quant à la rétribution des justes, c'est le *silence* de la bouche qui le signifie.

Les récits que se font les âmes les unes aux autres sont virtuels. Comme à chaque fois que la poésie a l'opportunité de se déployer dans le dialogue, Platon l'interrompt par un artifice rhétorique: « Celles qui venaient du ciel racontaient les bonheurs qu'elles avaient connus, et leurs visions d'une inimaginable beauté. L'ensemble de ces récits, Glaucon, il faudrait beaucoup de temps pour le raconter. »

Le seul enseignement que la philosophie tire de ces récits, c'est la sévérité du châtiment, dix fois plus intense que la faute commise: à nouveau se profile la Menace.

Le récit d'Er reprend en condensé l'introduction du *Timée*: on y retrouve la cosmogonie circulaire de la Nécessité, le tirage au sort qui décide quelle âme choisit sa nouvelle vie en premier, et quelle âme ensuite. Il est à remarquer que les âmes les plus poétiques – le musicien Orphée, l'aède Thamyras –, et les plus légendaires – Ajax, Agamemnon –, choisissent de se réincarner en animaux, soit en êtres sans voix, ou plus exactement *sans verbe*.

Enfin le récit non poétique consacrant l'immortalité de l'âme se clôt par une formule étrange: « C'est ainsi, Glaucon, que l'histoire a été préservée et n'a pas péri. » Cette formule inverse celle, traditionnelle (« L'histoire a péri. ») qui indique le caractère poétique, c'est-à-dire fictif d'un récit.

Dans le récit d'Er, le sort des enfants morts en bas âge est lui aussi soumis au diktat du silence: « Quant à ceux qui étaient morts aussitôt nés, ou qui n'avaient vécu que peu de temps, il rapportait à leur sujet d'autres choses qui ne méritent pas d'être mentionnées. »

Ce diktat s'applique à tout le fragment bifide consacré, dans *La République* et le *Timée*, à l'éducation des enfants. Ce passage, je l'ai dit, est noyauté par des termes qui associent le regard et le secret.

Prépô, traduit par Robin en un usuel et discret « comme il convient », désigne au sens premier une impression sensitive intimement liée au regard**.** *Prépô*, c'est certes « convenir », « avoir quelque rapport », mais c'est aussi et surtout se faire remarquer, se distinguer, être apparent, visible, sensible ; « éclater » en parlant d'une lumière, d'un objet brillant, et par analogie d'un cri ou d'une odeur âcre et pénétrante.

Aïtiaomaï, la mise en accusation portée par les sous-hommes envers le sort apparent plutôt que leurs dirigeants eugénistes, n'est pas non plus complètement dissocié de la question du regard. *Aïtia*, c'est la cause, le motif, l'imputation, l'accusation, le grief, le blâme, la réputation ; *aïtiaomaï*, cela signifie « regarder comme cause », « désigner comme l'auteur », et par extension, rendre responsable, accuser.

L'accusation est une supercherie visuelle, une illusion d'optique, un *trick* de prestidigitateur, on pointe le doigt vers celui qui doit attirer tous les regards (le sort), afin que les vrais responsables (les Magistrats) demeurent inaperçus.

Lathrê, « secrètement », est utilisé à deux reprises à quelques lignes d'intervalles dans *La République*: « Prendre secrètement des mesures » pour arranger les mariages ; « distribuer secrètement » les enfants des méchants dans la classe inférieure. Le mot désigne ce qui se fait

en cachette, par surprise, traîtreusement, insensiblement, peu à peu, furtivement. Aphrodite, qui préside aux copulations clandestines, est appelée *ê lathriê*, « celle qui se cache »...

Adêlos, « qui ne se montre pas », est employé à propos du « lieu qu'il ne faut ni nommer ni *voir* », où doivent être parqués les ratés, les mauvaises graines des hommes de valeur. *Adêlos* est le secret, l'incertain ; *adêlotês*, l'obscurité et l'incertitude.

Ce diktat d'obscurité ne doit pas empêcher de remarquer que le mutisme s'ajoute ici à l'invisibilité (« ni nommer ni voir »), alors que les poètes sont au contraire réquisitionnés quelques lignes plus haut pour assurer la propagande nuptiale**.** Or « ce qu'il ne faut nommer » se dit *aporrêtos*: le sens de ce mot est très fort **;** *ta aporrêta*, ce sont les Mystères, les secrets d'État. Dans les *Lois*, le mot désigne l'innommable, au sens péjoratif, un crime trop abominable pour être décemment énoncé, en l'occurrence une injustice faite à l'encontre des Dieux, de la Cité ou... de ses père et mère !

Le projet eugéniste de Platon allie donc le voir au secret *afin d'en finir avec le Dire*.

Le voir consiste en un regard creux dénué de mémoire: le mythe d'Er s'achève dans la plaine de l'Oubli, au bord du fleuve Négligence, dont aucun récipient ne peut retenir l'eau. Le secret se décline en mutisme et mise au cachot.

Or en grec, le dire poétique est aussi un faire (*poiéô*), c'est en cela qu'il est apte au « dévoilement » du vrai (*aléthéia*). Si Platon insiste autant, dans *La République*, pour révoquer la poésie et la peinture, « fantômes de vérité » selon lui, c'est parce qu'il sait que le Dire associé au faire (la peinture n'est pas une image mais un langage, un langage fait de *gestes gravés à même la paroi du temps*) est l'ennemi intime du Mensonge qui soumet la Cité.

La vérité est bien l'enjeu crucial qui oppose Philosophie-Politique d'une part et Poésie-Peinture de l'autre.

Mais pas au sens où Platon l'exprime.

Fantaisie et solution finales

Platon sait que son eugénisme doit demeurer secret, dissimulé sous des oripeaux démocratiques (le tirage au sort caractérise dans *La République* le régime démocratique) pour plus d'efficacité et de longévité. Le grossier eugénisme fanfaron des nazis était autrement moins pensé, donc moins viable, en comparaison, que celui des feints tirages aux sorts dans la Cité idéale. Le nouvel eugénisme que nous promeuvent les marchands de clonage et de réfection chromosomique, en revanche, dont les délires de domination se déguisent sous les habits de la compassion humaniste, sont bien plus proches de l'idéal de la philosophie naissante.

L'âme philosophique des Magistrats en impose à la stochastique et au libre-arbitre des passions et des copulations. C'est une liberté parfaitement factice que prévoit d'organiser le célèbre concepteur de la République. Telle est la raison pour laquelle Socrate réquisitionne les poètes, prévoyant de leur faire composer des hymnes nuptiaux afin de mieux faire avaler la pilule de l'eugénisme et ainsi couvrir les manipulations de ces terriblement modernes dirigeants.

Quant au *Timée*, il évoque explicitement ces « mesures secrètes » puis la « surveillance incessante » (*skopountas*) des enfants nés de cette présélection eugéniste, afin que chacun soit bien à sa place sur l'échelle hiérarchique, et de rectifier le tir en cas d'erreur, de déchéance, de dégradation ou d'amélioration individuelle...

L'Image est eugéniste. Elle n'a de cesse d'améliorer la réalité, sa rivale, et au premier chef l'espèce humaine. Imagine-t-on aujourd'hui une émission de télévision sans maquillage, une photo publicitaire sans retouches à la palette graphique ?

L'Image est hygiéniste. L'amélioration suprême consiste à se débarrasser de ce qui peut souiller la pureté idéale à laquelle elle aspire. Sans doute marqué par les sels d'argent fixateurs de son frère Louis, et impressionné par le sentiment visuel de *pouvoir* transmis par l'imparable projecteur des rayons X (découverts la même année que la machine familiale), Auguste Lumière, immunologue, projetait de soigner la tuberculose avec des *sels d'or*.

L'Image est nazie. Le parachèvement de son dessein correspond à une solution définitive de la question du temps, c'est-à-dire l'annihilation de la réalité considérée comme un immense et insupportable *rush* d'elle-même.

Il est donc normal que le film le plus idéologiquement platonicien de l'histoire du Cinéma soit – plutôt que la version Disney de l'Atlantide – un film où des images engendrent des images grâce au calcul, débarrassées une fois pour toutes de ce rebut jusqu'ici irrécupérable qu'est l'acteur en chair et en os.

Le film déjà évoqué s'intitule *Final Fantasy,* son sous-titre français est *Les créatures de l'esprit (The spirits within)*, double allusion aux fantômes extra-terrestres du scénario et au film lui-même, totalement réalisé en images de synthèses d'un « réalisme » jusqu'ici inégalé.

Les textures des épidermes, les gestes des mains, les mouvements des corps, les plus infinitésimaux tressaillements des faciès sont *criants de vérité*, même si ce cri est un pur silence calqué sur la pseudo-réalité des films de science-fiction moderne à la *Alien.*

La Menace ouvre la marche : la Terre a été heurtée par une astéroïde bourrée d'extra-terrestres qui y ont ravagé la vie, annihilant presque entièrement l'espèce humaine. Les survivants se sont réfugiés dans des villes-boucliers. Un scientifique, le docteur Seed (« graine ») a mis au point une forme d'énergie capable de protéger des aliens. C'est un gourou ésotérique qui croit en une existence de l'esprit de la Terre, Gaïa, entité vivante à laquelle toutes les âmes retourneraient après la mort comme en un universel giron de lémures. Les autres dirigeants de ce sous-monde le considèrent comme un idéaliste maniaque et attendent avec scepticisme qu'il apporte la preuve de l'existence de cette Gaïa. L'héroïne, l'assistante du docteur Seed, a été accidentellement contaminée par un alien dont elle porte la larve comme un fœtus fatal, mais un champ d'énergie intestin mis au point par le docteur Seed la protège momentanément. Politiquement opposé à Seed, le général qui dirige les armées préconise, pour éradiquer l'astéroïde, l'emploi d'un laser surpuissant nommé « Zeus »...

Etc. etc.

Scénario de science-fiction relativement usuel, mélange d'*Alien*, d'*Armageddon*, du *5ème élément,* avec les habituelles fantasmatiques frontières floues entre envahisseurs et envahis, un vaste délire matriciel comme dans *Alien 3* et *4*, et un nihilisme diffus comme à peu près partout. On comprend à la fin que les extra-terrestres ne sont pas des ennemis venus envahir la Terre mais des fantômes d'aliens décédés, affolés de douleur et ne cherchant qu'à réintégrer leur propre Gaïa, leur source spirituelle.

Le film n'aurait à peu près aucun intérêt s'il ne manipulait des fantasmes strictement platoniciens qui sont opératoires aujourd'hui d'un coin à l'autre du monde occidental.

Ainsi le docteur « Graine », dont le nom est tout un programme, existe. Richard G. Seed est en effet un de ces récents maniaques dégénérés de la procréation artificielle et du clonage qui ensemencent depuis plusieurs années des éprouvettes à tout va. Et le vrai docteur Seed proclame : « Moi je suis méthodiste, je crois en Dieu. Dieu a voulu que nous fassions cela. Dieu ne voulait pas que nous mourrions. Dieu a un projet pour nous, il veut que nous soyons immortels. Et nous allons devenir immortels, et nous allons nous associer à Dieu dans l'immortalité, et nous asseoir à sa droite. »

Gaïa désigne la Terre chez Hésiode, elle succède au Chaos et précède Éros.

Qu'est-ce qui la caractérise ?

L'autonomie procréative : elle engendre seule Ouranos et Pontos ; l'inceste: elle s'unit à Ouranos, plus tard à Pontos, enfantant dieux et déesses ; enfin la haine du rapport sexuel: elle crée le métal puis la faucille avec laquelle Cronos, son enfant, castre violemment Ouranos tandis qu'il s'approche de Gaïa pour s'unir à elle. Le sang jaillissant des bourses arrachées féconde Gaïa qui enfantera les Érinyes, les Géants et les Nymphes.

Loin de ce petit monde endogame où le sang se substitue au sexe par le biais de l'outillage (en langage d'aujourd'hui, les chromosomes se substituent au hasard des passions par l'intermédiaire du calcul), les testicules du Ciel jetés à la mer engendrent la déesse de l'amour et des rires, Aphrodite.

Mais la Gaïa de ce film – lui-même entièrement engendré par la violente morbidité fécondatrice des simulacres –, est aussi le nom d'une théorie scientifique moderne qui assimile la Terre à un être vivant au pouvoir régénérateur infaillible, « un super-être vivant capable d'ajuster spontanément l'état d'équilibre dynamique de l'écosphère », dit l'Encyclopédie.

Désaveu du Dire

Le fragment de la *Théogonie* d'Hésiode où Gaïa paraît est curieusement évoqué par Platon *expurgé de toute allusion sanguinaire et sexuelle*, dans le *Timée* précisément, lorsqu'il s'agit d'expliquer, après la mise en place de l'Univers et la création par le Démiurge des astres (« dieux visibles »), la genèse des mortels.

Timée commence par ironiser sur les poètes qui se disent « descendants des Dieux » et rapportent par conséquent des « affaires de famille ». Comme dans *La République* où ils sont accusés non seulement de mentir mais de faire l'éloge de la corruption en associant justice et récompense, les poètes sont ici ceux qui « parlent » en l'air, « sans démonstrations ni vraisemblables ni contraignantes ».

Les termes qu'emploie ici Platon pour désavouer le Dire poétique sont très forts :

Apodeixis, la démonstration, la preuve, signifie d'abord l'action d'exhiber, de faire voir au-dehors ; le mot désigne également l'accomplissement, l'achèvement, une fin de recevoir, en quelque sorte, accordée par la *vue*.

Eikotôn, c'est le vraisemblable et le raisonnable à la fois. On y entend *eikô*, le semblable, autrement dit ce dont la conformité se vérifie également par la *vue ;* « il me semble que » en grec se traduit en latin par *videor.*

Ce qui est rationnel est réel et ce qui est visible est valable.

Le mot *anagkaïôn*, que Robin traduit par « contraignantes » et que Chambry atténue en « certaines », contient la nécessité, *anangké.* C'est le terme le plus intéressant de la

formulation de Timée, car il draine avec lui la servitude ; *to anagkaïon*, c'est la maison de force, la prison ; quant à *anagkaïstès*, de la même famille, il désigne… « les liens du sang », *necessitudo* en latin.

Inutile je suppose de faire un dessin. Les amants du Dire ne se soumettent pas au jugement de la vision ni aux lois de l'asservissement. Il y a de quoi, en effet, ironiser sur leur compte.

Juste après l'exposition de son désir de voir sa Cité au cinéma, dès le début du *Timée*, Socrate lance sa première violente attaque contre le Verbe, que Timée ne fera que développer ensuite. Les seuls aptes à assurer la propagande de la Cité, rappelle Socrate, sont ceux qui la dominent, les magistrats-philosophes, Timée, Critias et Hermocrate...

Que se passe-t-il ?

Platon met en rivalité deux sortes de *logoï,* deux modalités adverses du verbe et de la pensée.

D'une part, les dires d'Hésiode et d'Homère, issus de cette parole dont Heidegger a énoncé *l'invisibilité* fondamentale.

> **« Le propre de la parole, déterminé depuis l'appropriement, se laisse encore moins savoir que la particularité de la langue, si savoir veut dire: avoir vu quelque chose en l'entièreté de son déploiement en cernant ce dernier du regard. »**

D'autre part, le *logos* que Platon agrée, le discours de la vision. À même de formuler les mouvements des astres, leurs circonvolutions charmantes, leurs escamotages et leurs réapparitions, leurs tours de passe-passe semant l'effroi auprès des inaptes au calcul, leurs paraboles distinguées, leurs sursauts circulaires, ce *logos*-là n'est autre qu'une *séance de cinéma*:

> « Or, décrire les chœurs dansés par ces planètes… voilà ce qu'on ne saurait faire sans *mettre sous les yeux une représentation mécanique de ces mouvements*. »

Soumis au doux dissolvant d'une herméneutique libre, le *Timée* dévoile de fond en comble le socle proprement idéologique de ce qu'on appela un jour d'un étrange mot grec : « écriture du mouvement », *cinématographe*.

Le cinéma n'est pas une invention parmi tant d'autres comme la montgolfière, la locomotive, l'ampoule électrique, le téléphone ou la fermeture éclair. C'est un sas entre deux visions du monde, celle de sa romantique aïeule, la photographie, et celle de sa progéniture philosophico-politique passablement dégénérée, le numérique – qu'il serait plus juste d'étendre à la cybernétique dont l'imagerie numérique n'est qu'une province.

Comme toute idéologie, sa substance lui est extérieure. Par conséquent, si on peut sans mal en tracer l'histoire, des Lumière à Godard, il est beaucoup plus passionnant d'en interroger la généalogie.

L'acte de naissance du cinéma a lieu, on l'aura compris, au IV^{ème} siècle avant notre ère, à l'Académie d'Athènes. On retrouve chez Platon, *archéologiquement*, les ingrédients qui aboutiront vingt-trois siècles plus tard à l'invention des Lumière. Mais l'élément à la fois le plus constant – il scintille dans le nom même de la trouvaille –, et le plus inaperçu, est la volonté de rivalité avec le verbe et le vœu de sa ferme et définitive éviction de la société.

Le verbe (*davar* en hébreu), qui est en somme la dimension juive de ce que Héraclite nommait déjà *Logos*, s'y oppose formellement à partir de la métamorphose que lui fait subir Platon.

Chez Héraclite, comme Heidegger l'a montré dans sa conférence *Logos* prononcée à Brême en 1951, l'être du Logos, qu'il rend par « Pose recueillante », consiste à abriter les choses dans leur propre présence afin de les rendre disponibles au *legein*, au dire humain. « Dire », écrit Heidegger, « c'est l'acte recueilli qui rassemble et qui laisse les choses étendues les unes près des autres. » Le Logos participe par conséquent du dévoilement, lequel se formule en grec *a-léthéia*, non-caché, plus usuellement – et banalement – traduit par « vérité ». Or, et c'est là que le *davar* juif et le Logos grec se font *invisiblement* signe, le

dévoilement n'est sérieusement envisageable que par une complicité essentielle avec l'occultation.

> « Tout dévoilement enlève la chose présente à l'occultation. Le dévoilement a besoin de l'occultation. L'*A-lêthéia* repose dans la *Lêthê*, puise en elle, met en avant ce qui par elle est maintenu en retrait. Le *Logos* est *en lui-même à la fois* dévoilement et voilement. Il est l'*Alêthéia*. »

Avec Platon, le Logos se métamorphose, il devient une contemplation circulaire sans paroles du Beau et du Bon idéaux, tout en prenant une signification éminemment *politique*, s'inscrivant au fronton de la *Polis*, de la Cité, comme la « liberté » au-dessus du portail d'Auschwitz.

Difficile dès lors de concevoir une société plus opposée à la Cité philosophale que la nomade théocratie (le mot en réalité correspond très mal à la chose, et pour cause) extraordinairement démocratique (*idem*) instaurée par Moïse au Sinaï, toute déployée entre les échos d'un Dieu qui parle et agit *sans jamais être vu*.

Le profond swing du *logos* héraclitéen entre voilement et occultation est complètement aplati par Platon ; il est, plus exactement, *numérisé*. Quels sont les trois premiers mots du *Timée* ? « Un, deux, trois. » Le *logos* platonicien se définit par sa logique sérielle et circulaire, autrement dit par son adéquation avec lui-même.

Voici quelques conséquences imparables de cette mutation logique du *logos* chez Platon.

Socrate, une fois abstraitement élaboré son système politique voué au Même et à la Vision, ne peut pas ne pas désirer admirer sa Cité *de visu et en mouvement*... À cette occasion, le philosophe emploie le terme de « sentiment ». Le mot grec, mis par Platon sous la forme *peponthôs*, est *paskhô* qui signifie « éprouver une affection, une sensation ou un sentiment ». L'idée principale est celle de la passivité, du pathos même, de même racine que *paskhô* et que Socrate emploie quelques mots après.

Si on suit le déroulement de ce court passage, qui est comme le coup de semonce archétypique du dialogue puisque le long récit de Timée vient assouvir le désir ici formulé par Socrate, on constate qu'aussitôt après avoir donné un ordre, le philosophe se place en position d'être expurgé de sa pensée, passivement remué par un spectacle en mouvement offert à sa contemplation.

Revoici ce passage crucial qui intervient au début du *Timée*, dans la traduction d'Émile Chambry:

> **« Écoutez maintenant, à propos de l'État que j'ai décrit, quelle sorte de sentiment j'éprouve à son égard. Mon sentiment est à peu près celui d'un homme qui, ayant vu de beaux êtres vivants, soit représentés en peinture, soit réellement en vie, mais au repos, se prendrait à désirer de les voir entrer en mouvement et se livrer aux exercices qui paraissent convenir à leurs corps. Voilà précisément ce que j'éprouve à l'égard de l'État que j'ai dépeint. »**

Où ce fantasme du Maître contemplant pour sa distraction les gesticulations de ses créatures se réalisera-t-il mieux qu'au cinéma ?

Impuissance et pensée

Dans *L'image-temps*, Gilles Deleuze consacre un chapitre aux rapports entre la pensée et le cinéma. Deleuze part de l'hypothèse *foncièrement fausse* que l'image cinématographique « fait » le mouvement – lui-même met le mot entre guillemets –, et que ce *faire* (Deleuze ne peut pas ne pas penser à *poiéô*, « fabriquer », « créer », « agir », « produire » et « composer un poème ») correspond en acte à ce que les autres arts exigent ou profèrent *seulement*, sans le réaliser.

Voilà pourquoi selon Deleuze non seulement le cinéma en amont « recueille l'essentiel des autres arts », mais devient en aval et rétroactivement leur « mode d'emploi ».

L'idée motrice, à la fois réflexe et consciente, de Deleuze, est celle de la réciprocité dynamique – ce que le cinématographe imagina très tôt sous la forme de l'arroseur arrosé. Parce qu'Eisenstein conçoit les tableaux de Vinci et du Greco comme du cinéma, le cinéma, par un machinal retour du pendule, devient une sorte de peinture *mais en mieux :* elle s'anime, aux deux sens du mot : elle se meut et elle prend vie.

« L'image cinématographique », écrit Deleuze, « fait ce que les autres arts se contentent d'exiger (ou de dire). ».

Cette réciprocité dynamique est si caractéristique de la démarche de Deleuze qu'il éprouve le besoin de jalonner son raisonnement par des citations et des remarques qui le contredisent, le diminuent et pour tout dire l'annulent, avant de continuer plus avant sans tenir compte de leur véracité. Comme si leur puissance de vérité n'était qu'un combustible pour alimenter sa propre puissance de fausseté.

Cette manière finement dialectique qu'a Deleuze d'avaler ce qui fait obstacle pour faire obstacle à l'obstacle est bien entendu elle-même proprement cinématographique.

Élie Faure, délirant défenseur de la « mystique du cinéma », dont Deleuze s'inspire et qu'il cite, pratique la même méthode, lorsqu'il écrit : « Des amis sincères du cinéma n'ont vu en lui qu'un admirable "instrument de propagande". Soit. Les pharisiens de la politique, de l'art, des lettres, des sciences même, trouveront dans le cinéma le plus fidèle des serviteurs jusqu'au jour où, par une interversion mécanique des rôles, il les asservira à son tour. »

Chez Faure, cet « asservissement » désigne la victoire glorieuse de la communion cinématographique sur les cruelles trivialités individualisées de l'histoire. La différence entre Faure et Deleuze, c'est que la cécité tétanisée du premier date de 1934 tandis que la ruse circulaire du second s'inscrit dans le stade le plus avancé du *spectaculaire intégré*.

Autre illustration de ce détournement de l'eau de ses adversaires pour faire tourner le moulin de son propre encéphale, Deleuze prend note de la rupture d'Artaud avec le cinéma en 1933. Il le cite même avant de revenir sur les *scénarii* d'Artaud et sa « croyance » au cinéma antérieure à cette géniale prise de conscience. « Croyance » est un terme grossier,

foncièrement erroné concernant la haute subtilité d'Artaud, probablement suggéré à Deleuze par les comparaisons de Faure entre le cinéma et le temple.

Deleuze ne tient ainsi aucun compte des fulgurantes intuitions d'Artaud avant et après sa rupture avec le cinéma, où les notions de *société* (« cette sempiternelle anonyme machine appelée société »), de *spectacle* (« ce soi-disant principe de virtualité, de non-réalité, de spectacle enfin, indéfectiblement attaché à tout ce qui se produit et que l'on montre »), d'*envoûtement* (« Les envoûtements existent parce que j'en ai vu et je dis même que dans l'état actuel des choses, c'est l'envoûtement qui existe plus que la société. »), jouent un rôle majeur.

> « L'impuissance à penser, Artaud ne l'a jamais saisie comme une simple infériorité qui nous frapperait par rapport à la pensée. Elle appartient à la pensée, si bien que nous devons en faire notre manière de penser, sans prétendre restaurer une pensée toute-puissante. »
>
> On a bien lu Deleuze, *il faut faire de l'impuissance à penser notre manière de penser*.
>
> C'est en effet le mot d'ordre du cinéma.

Le 7 janvier 1894, Edison dépose officiellement le premier copyright de l'histoire du cinématographe. Le film s'intitule *Record of a Sneeze*, le kinétoscope ayant enregistré un homme qui éternue, autrement dit un homme en train de *ne pas penser*, car « l'éternuement absorbe toutes les fonctions de l'âme ».

Qui a écrit ça ?

Blaise Pascal, qui savait ce que penser veut dire.

Esprit de choc

À l'instar du frère fou de Nicéphore Niepce, et au fond comme tout cinéphile, Deleuze désire le mouvement perpétuel. Il croit en une communion universelle de mouvement entre les images et leurs spectateurs. « C'est seulement quand le mouvement devient automatique

que l'essence artiste de l'image s'effectue : *produire un choc sur la pensée, communiquer au cortex des vibrations, toucher directement le système nerveux et cérébral*. »

Cette commotion psycho-scopique qu'Artaud, quarante ans auparavant, a diagnostiquée avec autrement plus de lucidité comme *sorcellerie* (« cette griserie physique que communique directement au cerveau la rotation des images »), Deleuze la nomme un « noochoc », conçu comme un ébranlement dynamique réciproque et interactif causé par le mouvement perpétuel de l'Image : « Le *mouvement automatique* fait lever en nous un *automate spirituel*, qui réagit à son tour sur lui. »

Le terme de « noochoc » n'est évidemment pas choisi au hasard.

Le *noos* se distingue de la *psukhê* (principe de vie) et du *pneuma* (souffle vital) en ce qu'il a partie liée avec le regard et, chez Anaxagore, avec le mouvement. Le *noos* n'est pas l'intelligence en acte, la pensée émise, mais d'abord la *faculté* – dont dispose à peu près équitablement l'ensemble des hommes – de penser. C'est ensuite la pensée en tant que *faisceau*, l'attention qu'on dirige comme un phare sur tel ou tel pan de la réalité.

Sophocle dans les *Trachiniennes* lie explicitement le *noos* (« la pensée » selon Grosjean) à la vue. « Comme Iphitos venait sur la pente de Tirynthe chercher à la trace ses chevaux errants et avait l'œil ailleurs et ailleurs la pensée, Héraclès le poussa du haut du terre-plein. » À l'article *noos*, le Bailly, bizarrement, se contente de traduire le fragment de Sophocle par « avoir les yeux et l'esprit dirigés d'un autre côté ». Ce qui ne se voit pas ne se conçoit donc pas. Ce que confirme Déjanire : « Un acte honteux ne fait pas honte dans l'ombre. » Pourtant le vers de Sophocle est plus subtil que la mollasse traduction du Bailly, puisqu'il désigne un *moment* que saisit Héraclès où Iphitos a le regard dans une direction et *l'esprit dans une autre* – « l'œil d'un côté, l'esprit d'un autre » traduit Mazon – pour le tuer. Le héros choisit l'éclair d'un instant où l'œil et le *noos* se *dissocient* l'un de l'autre pour lancer son attaque.

Chez Anaxagore, bien sûr, le *Noos*, l'Intellect, est la cause choquante en soi, l'être qui donna la première impulsion à la matière, celui qui initia le mouvement primordial, enclenchant ainsi l'incommensurable horlogerie de l'univers.

Enfin on ne négligera pas de remarquer qu'à l'heure où j'écris ces lignes, « Noos » est une marque déposée, le nom d'une gigantesque entreprise de communication multimédiatique française.

Comme quoi un mot révèle tout sur des millions d'images.

Le « noochoc » deleuzien – de même que le fantasme *éminemment social* d'un mouvement perpétuel : plus d'à-coups, plus de scissions, plus de dissensions, plus de rythmique, plus de langage – participe d'une conception kolkhozienne de la pensée. « Tout se passe », prétend Deleuze, « comme si le cinéma nous disait : avec l'image-mouvement, vous ne pouvez pas échapper au choc qui éveille le penseur en vous. Un automate subjectif et collectif pour un mouvement automatique : l'art des "masses". »

Le noochoc ne saurait être individuel. Il appelle une collaboration active entre l'artiste (le cinéaste), ou plus exactement l'image cinématographique, et le spectateur *en vue de qui* (à la lettre) elle a été créée.

Pourtant, contrairement à une farouche idée reçue sous tous les régimes fascistes et staliniens ainsi que dans les mass-médias et à l'université, *ce n'est jamais le cas en art*. Pour un artiste, le véritable choc de l'esprit ne vient pas de l'extérieur. Les sensations – qui ne dépendent pas exclusivement ni totalitairement de l'œil –, sont aussi entremêlées de sentiments complexes et de pensées fulgurantes prêtes à surgir l'arme au poing telle Athéna du crâne de Zeus. Les sons qui jaillissent de la trompette et du gosier d'Armstrong ne sont pas le fruit d'un *choc* quelconque qui alimenterait je ne sais quel *automate spirituel*. Ils sont en lui depuis son enfance, ils n'attendent que son *bon* vouloir, il les libère à volonté.

Voici trois phrases écrites par trois génies qui, *pensées ensemble*, formulent l'essentiel de la question :

« Le génie n'est que l'*enfance retrouvée* à volonté, l'enfance douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils et de l'esprit analytique qui lui permet d'ordonner la somme de matériaux involontairement amassée. »

« Cette machine subtile et travaillant à haute pression qu'on appelle génie. »

« Je fabrique moi-même mon électricité. »

Tel est le véritable choc de l'esprit : c'est une combinaison interne et autonome entre des sensations géniales – car *une phrase est aussi une sensation* – où le public n'a aucune part.

Si Picasso déclara qu'après une promenade en forêt de Fontainebleau il avait « vomi » du vert sur tous ses tableaux, c'est bien parce que le rapport entre la vue et la création n'est pas de l'ordre du choc dû à un mouvement, mais un bond de la part de l'artiste hors de la physiologie habituelle des autres hommes. Et quand il dit que s'il n'a pas de vert, il met du rouge, c'est bien aussi pour démontrer que c'est *sa pensée*, indissociable de *son corps à lui*, qui décide de tout avec une parfaite liberté, sans aucune intervention automatique ni spirituelle de l'extérieur.

Conclusion : « Personne ne sait combien il faut penser un trait. »

Du noos *au Nous*

Défini comme « la puissance commune de ce qui force à penser et de ce qui pense sous le choc », le *noochoc* est d'essence collective. La réciprocité dynamique qui circule entre l'image mobile et le spectateur n'est concevable que si les ondes de cette interaction se propagent aussi, en même temps, perpendiculairement à l'axe du regard, organisant une communion collatérale entre tous les « automates spirituels » tétanisés.

Ce qui signifie que Deleuze a pour ambition revendiquée de métamorphoser le *noos* en *nous*.

Il détourne ainsi une phrase de Heidegger tirée de *Que veut dire "penser" ?*: « L'homme sait penser en tant qu'il en a la possibilité, mais ce possible ne garantit pas encore que nous en soyons capable », insistant sur le « nous » pour conclure que le cinéma comble la question heidegérienne au sens où « l'art des "masses"« offrirait au « nous » la capacité d'enfin penser.

De qui se moque Deleuze ! D'une part, le « nous » de Heidegger est de pure courtoisie. Le poète Hölderlin, le penseur Nietzsche, le penseur Heidegger lui-même échappent à cette incapacité collective supposée. « Tout ce qui est essentiel doit affronter la solitude » écrit

Heidegger en 1938. D'autre part, c'est le « pas encore » qui est crucial dans la démonstration de Heidegger, c'est-à-dire ce qui relie « le Point le plus critique » (traduction par Préau de *das Bedenklichste*, « ce qui donne le plus à penser ») et la présence du présent. « Nous ne pensons pas encore », dit ailleurs Heidegger, « parce que Ce qu'il faut penser se *dé*tourne de l'homme, et nullement pour l'unique raison que l'homme ne se tourne pas suffisamment *vers* Ce qu'il faut penser. »

Mais Deleuze, qui n'est pas philosophe pour rien, n'en démord pas: « Chacun sait que, si un art imposait nécessairement le choc ou la vibration, le monde aurait depuis longtemps changé, et les hommes penseraient depuis longtemps. » L'antique rêve socratique de Cité totale, c'est-à-dire d'une communauté philosophique enfin réalisée, est donc plausible, grâce au cinéma.

Nous y voilà.

Si Deleuze s'inspire d'Eisenstein, qui annonce lui-même la délectable psychiatrie soviétique (Deleuze le cite: « Le cinéma soviétique doit fendre les crânes. »), il est proprement stupéfiant de songer qu'il a écrit de telles phrases dans les années quatre-vingts, quand il n'était plus possible d'ignorer que le « noochoc » est massivement et quotidiennement pratiqué avec le plus grand succès par la publicité planétaire sous toutes ses formes : sociale, économique, culturelle et politique. Deleuze sait bien que sa conception collectiviste de la « pensée », qui n'a jamais été celle de l'art contrairement à ce qu'il affirme (là encore, le kolkhozisme d'Eisenstein l'égare), a déplorablement déchu en propagande. Comment l'explique-t-il ? C'est que « le peuple manque encore, la pensée est encore à venir ». On croit rêver ! Le peuple ne correspond pas à la définition idéale du sublime selon Deleuze ? Qu'on change de peuple !

Cette conception d'un « art des masses » provient de la psychologie soviétique la plus abjecte. Les « réflexes à distance » et les « réflexe signaux » de Pavlov annoncent le noochoc de Deleuze. D'ailleurs, influence notable du stalinisme, l'art est soumis à un jugement où l'auteur et le spectateur ont un nombre égal de voix : « La composition n'exprime pas seulement la manière dont le personnage s'éprouve, elle exprime aussi la

manière dont l'auteur et le spectateur le jugent, elle intègre la pensée dans l'image : ce qu'Eisenstein appelait "la nouvelle sphère de la rhétorique filmique, la possibilité de porter un jugement social abstrait."«

Deleuze a tort, le cinéma n'est pas mort « de sa médiocrité quantitative ». Il a simplement mué, tel un reptile, abandonnant cette peau morte si précisément qualifiée par le mot anglais *film*. Et ce en quoi le serpent celluloïdé a mué, conformément à sa nature platonicienne, c'est le multimédia.

« L'art de masse, le traitement des masses, qui ne devait pas se séparer d'une accession des masses au titre de véritable sujet, est tombé dans la propagande et la manipulation d'État, dans une sorte de fascisme qui unissait Hitler à Hollywood, Hollywood à Hitler. L'automate spirituel est devenu l'homme fasciste. »

C'était un tantinet prévisible ! En réalité le cinéma n'est « tombé » nulle part: la propagande et la manipulation étaient inscrites dans ses gènes.

Là encore, l'automate dialectique désigne d'abord Deleuze lui-même. Ne pouvant pas ne pas constater l'évidence, il la présente comme l'aboutissement de sa démonstration. Mais il dévoile ses batteries quand il assimile « l'art des masses » à un « traitement des masses ». L'art n'est pas davantage un « traitement » qu'un « traitement de texte » n'est une Illumination de Rimbaud. Cette métaphore médicale en dit long sur ce que le noochoc doit à l'électrochoc psychiatrique.

Esclave ordinaire

« Automate subjectif et collectif pour un mouvement automatique » : la Publicité planétaire n'est faite que de ces noochocs conçus par l'Économie planétaire et diffusés par le Cinéma planétaire. Ils se reconnaissent entre mille à ce qu'ils font de l'impuissance à penser leur manière de penser. L'incohérence interne les caractérise, comme leur précurseur à tous, le premier noochoc publicitaire de l'histoire moderne : *Arbeit macht frei.*

Lorsque les jeunes de cent pays différents achètent « en masses » la même paire de baskets pour obéir à des slogans libertaires (contradiction dans les termes) tels que « N'écoute que toi ! » ou « N'imitez pas: innovez ! » (ruban de Möbius de l'impératif contradictoire : je t'ordonne de me désobéir), ils réagissent précisément à un noochoc. Or, mis à part eux–même, parfaits *automates spirituels*, « chacun sait » (chacun devrait savoir, en réalité, ce que tous ignorent) que ces jeunes-là pensent d'autant moins qu'ils consomment.

Deleuze pourtant n'en démord pas : « S'élabore un circuit qui comprend à la fois l'auteur, le film et le spectateur. Le circuit complet comprend donc le choc sensoriel qui nous élève des images à la pensée consciente, puis la pensée par figures qui nous ramène aux images et nous redonne un choc affectif. Faire coexister les deux, joindre le plus haut degré de conscience au niveau le plus profond d'inconscient: l'automate dialectique. »

Avec ses métaphores spatiales, mathématiques, électriques, dynamiques, physiques, électroniques (le « circuit ») de cette industrie qu'est le cinéma, Deleuze décrit ni plus ni moins que le multimédia de l'ère numérique. L'*automate dialectique* c'est l'esclave cybernétique, autrement dit l'ORDINATEUR contemporain.

L'automate dialectique *lit* un DVD, ce qui est logique puisque l'image a évincé le mot. L'automate dialectique *grave* un cd, reproductibilité indissociable d'un art de masse. Mais l'automate dialectique *traite* un texte – comme on soigne une maladie –, avec ce médicament dont le nom de code est *Word*, « mot » qui en vaut mille, donc, telle l'image selon Napoléon. À cette occasion, l'automate dialectique obéit littéralement à la voix de son maître par le biais des logiciels de reconnaissance vocale, parfaitement opératoires aujourd'hui. Enfin, tandis que le texte se traite, l'automate dialectique, qui surveille tout, souligne en rouge l'orthographe erronée des mots à l'instant où ils apparaissent sur l'écran. En vert, l'automate dialectique souligne en direct les fautes de grammaire. *Longtemps, je me suis couché de bonne heure* sera ainsi qualifié de » tournure lourde » par le programme de correction grammaticale. Surtout, grâce à son dictionnaire de synonymes, et conformément à

sa conception numérique du stockage mortuaire des mots, l'automate dialectique se charge efficacement du *style*.

Pour prendre un exemple au hasard, la liste des synonymes proposée par la machine pour *businessman* se réduit à : « terme conseillé (substantif) ». Autrement dit le programme vous déconseille d'utiliser un autre mot que celui-ci ! La littérature n'est pas censée faire joujou avec le business. D'ailleurs la littérature est le dernier souci de l'automate dialectique qui se voue par essence au business. Pour être plus précis, la littérature intéresse de près le business en tant qu'il s'imagine pouvoir avantageusement la phagocyter grâce à l'automate dialectique.

Vous n'aviez tout de même pas la naïveté de croire que le pouvoir était autre chose, lui aussi et même avant tout, qu'une affaire de langage.

Dramatique dialectique

Un nouveau logiciel langagier, nommé DraMachina, vient ainsi d'être mis au point pour servir à l'écriture des romans à venir élégamment rebaptisés pour l'occasion « fictions interactives » :

Le programme DraMachina a développé un outil d'écriture qui incorpore un éditeur de texte adapté (avec liens hypertextes), un éditeur de graphes pour la réalisation des dialogues et le traitement logique de l'architecture de la fiction, un module d'extraction de données (actions, lieux, objets, acteurs) à partir du langage naturel, ainsi que des fenêtres de saisie des différents éléments-clés d'une fiction interactive.

Le programme est si autonome qu'il semble avoir lui-même rédigé ce tract de propagande publicitaire, comme ces nouvelles caméras vidéos qui incorporent à même le granulé de leur silicium une démonstration de leurs prouesses technologiques destinée à passer en boucle dans les vitrines des boutiques d'électronique. Dans les deux cas, une même maxime : le maître n'est jamais aussi bien servi que par lui-même *en tant qu'il est son propre esclave*.

L'automate dialectique peut ainsi, à la demande, calculer une courbe, tracer un diagramme, résoudre une équation, remplir un tableau prévisionnel, achever les formules de politesse d'un courrier, voire *concevoir* et écrire lui-même le courrier. Mais il semble atteindre son maximum de jouissance noochoquesque en gérant admirablement ce « circuit » interactif entre un auteur, un spectateur et un film, qu'on nomme un *jeu vidéo.*

Video ergo non cogito

Le jeu vidéo en effet, qui influence aujourd'hui non seulement le cinéma mondial (c'est la moindre des choses), mais romanciers-cinéastes et philosophes-acteurs, parachève l'idéal deleuzien.

Il réclame à la fois « le plus haut degré de conscience » (la moindre faute d'inattention dans la conduite d'un bolide en 3d hyperréaliste, et l'on est *game-over*) et « le niveau le plus profond d'inconscient » : cette possession perpétuée qui fait de la vie un incessant jeu vidéo, autrement dit un *film interactif.*

Un enfant de neuf ans assassine *innocemment* au pistolet le membre d'un gang adverse avec la même passivité émotionnelle que quand il massacre à tour de bras, *hyperréalistement,* des personnages sur sa console.

Un lycéen de dix-sept ans tue une lycéenne de quinze ans à coups de couteau avec la même jouissance tétanisée que dans un film d'horreur culte consacré aux films d'horreur cultes (*Scream :* belle boucle dialectique). Un autre napalmise sans état d'âme son ex-petite

amie puis abandonne le cadavre carbonisé dans la poubelle de son immeuble. D'autres encore, gavés d'images de *gang bang* pornos, organisent des viols collectifs. L'« image-mouvement » associée à la « machine désirante », qu'est-ce d'autre que la bien-nommée *tournante* ?

Interrogés par la justice, ces adolescents *ne voient pas* où est le mal. À la lettre, ils se sont tellement identifiés aux spectacles qu'ils consomment quotidiennement, ce sont de tels *automates spirituels* englués dans ce que Deleuze nomme un « Savoir, à la manière hégélienne, qui réunit l'image et le concept comme deux mouvements dont chacun va vers l'autre », qu'ils n'ont même plus, tel saint Thomas, à ne croire *que* ce qu'ils voient : *ils sont devenus ce qu'ils voient.*

« J'y crois pas ! » est d'ailleurs une de leurs formules-types pour exprimer un désaccord, comme « c'est clair ! » exprime, tout aussi servilement, leur assentiment. Dans les deux cas une même dénégation, puisqu'ils sont en réalité d'une crédulité égale à leur cécité, autant dire absolue : ils gobent tout et tout leur est opaque.

Voir où est le mal leur est donc logiquement interdit. Cela signifierait une possibilité d'autonomie, d'extériorisation et de jugement par rapport au spectacle que l'on est, aptitudes dont ces jeunes, atteints de la « vieillesse précoce du cinéma » dénoncée par Artaud, sont strictement et à jamais dénués.

Qu'appelle-t-on le génie ?

Où Deleuze est-il allé tirer sa conception délirante du noochoc ?

De celle qu'il a du sublime. « Ce qui constitue le sublime, c'est que l'imagination subit un choc qui la pousse à la limite, et force la pensée à penser le tout comme totalité intellectuelle qui dépasse l'imagination. »

Et où est-il allé chercher sa notion du sublime ?

Chez le Pseudo-Longin, comme tout le monde.

Ce qui est intéressant ici, c'est que le *Péri Upsous* (« Du Sublime ») du Pseudo-Longin est d'abord un traité de rhétorique, et que la question du sublime, qui traverse toute la philosophie esthétique jusqu'à Hegel, est le pendant philosophique de la *cruciale affaire littéraire du génie.* Si les philosophes *questionnent* le sublime, les écrivains, les peintres et les musiciens *avèrent* le génie par l'exemple, comme Antisthène réfuta la longue démonstration de l'inexistence du mouvement que lui faisait Zénon en se levant et en s'en allant.

Le Pseudo-Longin lui-même confirme cette vision titanomachique en expliquant que le sublime chez Platon est une émulation née de sa volonté de rivaliser avec Homère. Il conclut néanmoins le match en faveur d'Homère, laissant entendre que Platon n'échappa point à une sorte de maladroite lourdeur, « comme s'il s'escrimait de la lance ».

Le Sublime rivalise donc avec le Génie comme Platon avec Homère, handicapé par un irrattrapable retard (celui du cinéma sur la littérature), et surtout une inévacuable vacuité, puisque quand le Sublime croit encore ferrailler avec le Génie, celui-ci non seulement lui a tourné le dos mais, tel Antisthène, il s'en est allé.

De sorte que la « flèche lente de la beauté » (Nietzsche), depuis longtemps décochée, a atteint le Sublime au front.

Pourtant, comme si de rien n'était, Deleuze ramasse la lance déposée par Hegel – qui s'est enfin aperçu, après tant de gesticulations de Kant, que l'adversaire n'est pas absent parce qu'il aurait déclaré forfait mais bien parce qu'il a remporté la victoire – et modernise la joute en la plaçant sous l'œil froncé, surplombant, terrible et rayonnant du cinéma.

Et c'est bien au génie et à sa muse portative, la « reine des facultés » encensée par Baudelaire, que Deleuze en a lorsqu'il pose que l'imagination, sous le *choc* du sublime, est *dépassée* par la pensée, laquelle , *forcée,* n'a pas son mot à dire.

Qu'est-ce que le génie ?

D'abord, comme l'explique superbement Nietzsche à propos des Grecs, un très littéral *savoir vivre.* Adonné au je-n'en-veux-rien-savoir professé par la mort, le cinéma ne peut en aucun cas atteindre au génie. C'est une vérité toute simple et qui permet de comprendre ce

que tout le monde admet sans pouvoir se l'expliquer : on ne fait de bons films qu'avec de mauvais livres. Ainsi ce que nul n'admet s'explique fort bien : le plan le plus sublime du plus parfait chef-d'œuvre du plus somptueux cinéaste n'est jamais arrivé à la cheville de n'importe quelle phrase de Proust ou tirade de Shakespeare. Welles *le savait*, qui a toujours professé que le cinéma était un art mineur.

Si l'art, dit Nietzsche, « flamme claire pour un ciel sans nuages », est une « superficialité par profondeur », une « croyance à la forme, aux sons, aux mots, à tout l'Olympe de l'apparence », le sublime est d'abord défini comme une sidération, un plaisir mêlé d'effroi tel qu'au spectacle de la foudre ou de la tempête, métaphores couramment employées depuis le Pseudo-Longin pour tenter de cerner le sublime, en même temps qu'une certaine *impotence verbale* qui lui est associée sous la forme, chez Boileau qui traduit et fait redécouvrir le *Péri Upsous*, du « je-ne-sais-quoi ». Boileau, qui est un génie, soutient bien sûr le « sublime » du style, celui de l'*Art poétique*, contre l'indicible « sublime de choses ». Les deux n'ont rien en commun. Puisque le style c'est l'homme, le sublime n'est pas tant son sujet que Longin lui-même, appelé « très sublime » par Boileau.

Le style est un art d'initiés, « un secret infaillible » écrit Boileau ; le sublime une contemplation du grandiose. Le sublime est spectaculaire en ce qu'il transit les sens (c'est le *thrill*) et *interdit le dire* – au sens où on « reste interdit ». Littré cite Rotrou : « L'effroi me saisit l'âme et m'interdit la voix . » Tandis que Furetière indique : « Se dit aussi de ceux qui se troublent, qui s'étonnent, et qui ne sauraient parler raisonnablement. » Et l'élégant Burke, attaqué par Kant et calomnié par Marx, invente pour circonscrire la notion de sublime celle de *delightfull horror*, qui correspond si bien au singulier plaisir ressenti devant un film d'horreur.

Le sublime découle naturellement de la Menace platonicienne. C'est le *Achtung !* policier, le « respect » (*die Achtung*), dit Kant, qui empêche nos facultés de s'égaler au sublime. Kant associe aussi le sublime à ce qu'on appelle couramment « l'interdit de représentation » biblique. On se doute que Kant, *philosophiquement antisémite* comme Hegel, ne peut pas comprendre que « l'interdit de représentation » juif est à la fois un bouclier contre

la fascination et un devoir d'interprétation, cette *distorsion divisante* à laquelle correspondent la pensée et l'art.

Nietzsche, on s'en doute, n'était pas, lui, *philosophiquement* philosémite par hasard.

Mais le sublime est aussi et surtout cinématographique en ce qu'il fédère. « Une chose est véritablement sublime qui plaît toujours à tous les hommes », dit le Pseudo-Longin. L'emphatique engoncé Gance s'en réjouit avec, comme on dit, une désarmante franchise : « Je peux vous prédire des enthousiasmes délirants tels que peut-être les auteurs tragiques grecs en connurent dans leurs stades devant 20 000 spectateurs haletants. Le cinéma, qu'on le veuille ou non, est en marche vers ces grands spectacles où l'esprit des peuples se forgera sur l'enclume d'un art collectif. »

Deleuze, partisan d'un « art des masses » et d'une « littérature mineure » (tiens donc !), à laquelle il entendait avec Guattari réduire Kafka, choisit par conséquent le camp du sublime en parfaite connaissance de cause.

C'est précisément sur ce point que se corse la joute avec le génie.

Baudelaire, puis Nietzsche, puis Artaud, le rappellent sans cesse: *le génie est antisocial*.

Le génie est l'ennemi de la société, pose Baudelaire :

« Ne dirait-on pas que le génie est un reproche et une insulte pour la foule ! ».

Le génie est l'ennemi de la société qui doit s'en protéger au moyen de chimères, complète Nietzsche :

> « Les petites communautés de ces génies dispersés dans tous les siècles et qui pourtant se donnent avec confiance la main sont menées par un *gouvernement* oligarchique d'une dureté impitoyable, contre lequel il n'y a pas de protection sinon le mirage temporaire produit par cette puissance d'illusion. Mais sans cette puissance d'illusion les esprits des mondes moyen et inférieur ne pourraient pas supporter l'existence : pour eux c'est un breuvage magique anesthésiant qu'ils boivent à grands traits pour vivre : si son pouvoir s'avérait brusquement sans force, ils tomberaient aussitôt de l'échelle le long de laquelle ils grimpent avec peine. »

Le génie est l'ennemi de la société qui doit s'en protéger par ces chimères que sont la science et le cinéma, conclut Artaud :

> « Et allez faire la preuve scientifique du génie de Gérard de Nerval ou de Baudelaire en leur demandant d'écrire un poème dans la caméra ou le micro. »

Le sublime cinématographique est un produit de synthèse subliminal. Il substitue, selon la formule de Huysmans, « le rêve de la réalité à la réalité même », tels ces « sublimés » que fabrique Des Esseintes pour offrir à ses sens une satisfaction synesthésique factice. Cette sublimation-là (dont celle de Freud n'est qu'une métaphore), notion de thermodynamique désignant le passage d'un corps de l'état solide à l'état gazeux sans passer par la phase liquide, rejoint désormais le royaume de l'Image puisque les cristaux synthétiques qu'elle permet d'obtenir garnissent, sous forme de minces *films*, les nouveaux écrans plats des appareils numériques.

Dans le merveilleux monde de l'idéologie cinématographique, rien ne se crée, rien ne se perd, tout se récupère et se transforme en suppôt de l'Image.

L'année cinéphilique

Si le noochoc, donc, est l'enfant deleuzien du sublime et de l'électrochoc, l'envoûtement tel qu'Artaud le conçoit en est sa meilleure critique. L'opinion de Deleuze qui tente, on l'a vu, d'avaler l'obstacle Artaud, se nourrit de celles d'Eisenstein et d'Élie Faure dans son *Introduction à la mystique du cinéma*.

Pour Faure, le cinéma succède à l'architecture religieuse comme art collectif ; il dépasse la peinture grâce à la science qui, en prolongeant les aptitudes visuelles de l'homme (avant le cinéma on n'avait jamais assisté à un ralenti, s'extasie Faure), lui permet de s'émanciper platoniquement de la matière, à la manière de la géométrie. Comme pour Deleuze, chez Faure le cinéma recueille, subsume, surpasse, gouverne tous les autres arts : « Il ne dépend d'aucun. Il les contient, les ordonne et les accorde tous en multipliant par la sienne

propre leur puissance. » Comme pour Deleuze, chez Faure le cinéma est un art de la rédemption collective, la découverte la plus importante depuis celle du feu écrit-il carrément.

Cet optimisme qui voit dans le cinéma un dispositif de résurrection et de « communion universelle », fait hésiter entre l'envie de pleurer et de ricaner. Il est surtout essentiel de noter que le texte délirant de Faure est écrit en 1933, l'année où Artaud consomme définitivement son dégoût du cinéma pour se mettre à le penser indépassablement comme manipulation majeure.

1933 est l'année cinématographique du XX^{ème} siècle, celle où la propagande de la mort prend le pouvoir. Artaud semble bien le seul à comprendre ce que signifie cette date fatale. En pleine Occupation, il subira de plein fouet la détermination eugéniste de la science – l'hôpital psychiatrique comme *camp de la mort lente* – et surtout ses tentatives d'éradication du génie par l'attaque frontale – les électrochocs « redresseurs de poésie » de Ferdière.

Artaud est le seul à penser le rapport entre ce qu'il appelle en 1933 « la vieillesse précoce » du cinéma, et ce qu'il dénoncera en 1947, après sa saison en enfer, en ouverture du magnifique *Pour en finir avec le jugement de dieu :* l'impérialisme militaire de la mort et les manipulations conséquentes du vivant, la fabrication d'une jeunesse artificielle substituée au temps et à la nature dans la seule vue d'une massive reproduction industrielle de chair à canon.

Artaud est d'ailleurs le seul à comprendre que l'Image vise toujours la manipulation et la domination. Ce qu'il nomme, lui, envoûtement et possession.

« La vie historique moderne est le prix d'un formidable et crapuleux envoûtement.

Le monde marche comme une horloge dont personne ici n'a la clef.
Tout est écrit dans la matière astrale,
et les livres disent: C'était écrit.
Nous vivons une vie déjà écrite,
dont nous sommes tous les pions poussés au hasard de la main de singe. »

Artaud sait ce que Platon promeut : il n'y a de caméra que de surveillance et d'image qu'amnésiante.

Le liant

L'Image aujourd'hui est comparable au Bourgeois du temps de Baudelaire et Flaubert : un ennemi tout puissant à décrire et décrier, à moquer et malmener, mais auquel on n'échappe qu'à la condition de le *penser*, tel qu'en lui-même enfin sa cécité le fige, sa surdité afflige.

La fuir ? Trop tard. La dédaigner ? Anachronique. L'ignorer à mort ? C'est tendre son cou au bourreau. Alors quoi ? Fustiger les photographes ? Invectiver sa télévision ? Assassiner les cinéphiles ? Dévaster des DVD ? C'est encore faire le jeu de l'Image puisque cela revient toujours à prendre du retard sur la pensée.

Pour commencer de penser l'Image, il faut explorer sa définition. Tous les cinéphiles amalgament n'importe quoi sous cette bien utile ombrelle (un tableau de Raphaël et une photo de Marilyn…), de même qu'ils confondent en permanence réel et réalité, écriture et montage, temps et mouvement, histoire et actualité filmée, littérature et cinéma… Les cinélâtres carburent au cliché, rien que de très logique. Cela ne signifie pas qu'ils ne profèrent parfois (rarement) des choses intéressantes, voire intelligentes ou même justes. Mais *ils ne pensent pas leur domaine.* Ils ne disent par conséquent des vérités que ponctuellement et sans faire exprès, et toujours en les engluant dans un discours globalement mensonger et foncièrement falsificateur.

Si Faure, Epstein, Bazin ne cessent de tout confondre, Godard, leur rejeton cinéphilique en chef, demeure le plus précieux d'eux tous, car le plus *significativement* confus. Il est aujourd'hui le principal représentant de l'imposture cinéphilique. N'importe laquelle de ses phrases proférées sur un ton de pythie putréfiée en témoigne. Ainsi, lorsque dans un récent livre d'entretiens il énonce une ineptie monumentale comme : « Par rapport à l'Histoire, le moindre baiser du cinéma ou le moindre coup de pistolet du cinéma est plus métaphorique que la littérature. Sa matière est métaphorique en elle-même… », un minimum d'objectivité suffit pour sentir qu'il pourrait soutenir une affirmation strictement contradictoire avec autant d'aplomb et le même succès hypnotique vis-à-vis de ses fans. La

preuve : « Pour moi l'Histoire est l'œuvre des œuvres, elle les englobe toutes, l'Histoire c'est le nom de la famille, il y a les parents et les enfants, il y a la littérature, la peinture, la philosophie..., l'Histoire, disons, c'est le tout ensemble. Alors l'œuvre d'art si elle est bien faite relève de l'Histoire, si elle se veut comme telle et qu'elle en est l'image artistique. »

Nouvelle vague ? Vaste nivelage !

Le faux en l'occurrence est un moment du faux, ce qui est la meilleure définition dialectique du *cliché*. Heidegger me semble évoquer à merveille les cinélâtres en énonçant :

> **« Ils évacuent leur mémoire dans l'image de production technique. Ils ne se doutent même pas, n'en ayant nulle idée, qu'ils renoncent à la fête de la pensée. »**

Le premier stéréotype à éviter consiste donc à rapporter l'Image *seulement* à une affaire d'optique. Il n'y a pas *image* où il y va de l'œil mais là où il y a du *liant*. Que Godard compare l'Histoire à une vaste famille, qu'il en fasse un chaudron dans lequel sa confusion congénitale souhaiterait noyer l'art et la littérature, cela n'est qu'une manifestation de ce liant inéluctable qui suinte de l'Image comme le positif du négatif.

Voilà pourquoi le mot *image* ne doit qualifier que ce qui est, *par essence* et non pas seulement après coup, techniquement reproductible. L'huître perlière n'est pas une image puisque l'animal concret précède sa manipulation. En revanche un parfum synthétique, qu'il soit de luxe ou serve à désodoriser des toilettes, en est une.

Le comble de la reproductibilité est ainsi atteint de nos jours par la synthèse numérique, comme elle le sera à court terme par le clonage *humain*. Ce rapprochement entre l'Image et la manipulation du vivant n'a rien d'anodin. Les deux concepts fusionnent dans celui du *clonage* – soit une réitération totale, sans reste ni rebut, occupant tout l'espace de la réalité que cette réitération est censée re-produire. L'Image et la manipulation génétique sont donc métaphysiquement liées, et ce *depuis Platon*. Il suffit, pour entrevoir ce statut métaphysique précédant toute objectivation optique, de savoir que l'Image est aussi une Idée, toutes deux désignées par le même mot en grec : *eidos*.

Au commencement était le Verbe. Cela implique qu'un livre ou un tableau ne peuvent ni logiquement ni métaphysiquement être qualifiés d'« images ». Ils se dissocient de la désincarnation et s'opposent, toujours sur un plan métaphysique, à la manipulation du vivant, laquelle ne se déploie de plus en plus massivement aujourd'hui qu'afin d'abolir la

Beauté, d'anéantir l'Art et d'oblitérer la Littérature qui d'éternité la devancent, la jaugent, la jugent. Je soutiens cette hypothèse dans *Les intérêts du temps,* hypothèse dont la généalogie s'enracine dans le génial texte fondateur de Baudelaire contre la photographie, se poursuit à travers Mallarmé – dont le *Coup de dés* « envoie coucher » le livre illustré comme Joyce, avec *Finnegans' Wake*, le fait du langage – et le Voyant Rimbaud aux voyelles colorifères, puis Proust et Céline jusqu'à Debord.

Certes, strictement parlant, un livre est « reproductible » au sens où on peut en imprimer des millions d'exemplaires. Mais il s'agit alors seulement de l'objet-livre, nullement du texte comme « instrument spirituel ». L'objet-livre n'est pas le livre, il n'en est que le reflet à la surface de l'Économie, autrement dit une marchandise telle que Debord en renouvelle la définition dans *La Société du Spectacle :* « État coagulé » de « ce qui existait dans l'activité humaine *à l'état fluide* », « choses qui sont devenues la valeur exclusive par leur *formulation en négatif* de la valeur vécue ».

Dans le cas d'un livre, ce n'est même pas l'objet-manuscrit (lui-même susceptible de se transformer en valeur marchande) qui est authentiquement une non-image, mais le texte « à l'état fluide », inscrit dans le temps vivant de son écriture, de son premier mot jusqu'à son dernier, en y incluant non seulement toutes ses ratures – sans la fructification de la rature, pas de littérature – mais également chaque seconde de la vie de l'auteur pendant sa composition, tous ses souvenirs, toutes ses pensées, chaque battement de son cœur, chaque palpitation de son âme et les milliards de micro-événements qui se sont succédés en lui et ont, d'une manière qu'il faut bien nommer mystique, transpiré par ses doigts sur le papier du manuscrit. Cela, de même que l'amphore incompressible de temps que constitue un tableau, n'est pas, n'a jamais été et ne sera jamais reproductible.

On pourrait supposer que cette expérience du temps vécu est valable pour un cinéaste qui l'injecte dans l'espace travaillé de son film. Admettons. Admettons que le temps collectif, salarié et industrialisé de la production d'un film (montage compris) soit comparable au temps oisif de l'écriture ou de la peinture d'un tableau. La différence n'en reste pas moins que le cinéaste assied son « temps » sur un matériau fait de mensonges (les images capturées par des caméras), et que monter des mensonges à la chaîne n'a jamais été l'équivalent d'inventer charnellement la vérité. La littérature, elle, n'a nul besoin d'en passer

par la langue d'un ennemi qu'elle précède (« Au commencement… ») depuis l'aube du temps.

Si l'objet-livre est une marchandise, le livre comme instrument spirituel est plutôt une « chose » au sens où Heidegger en définit, dans *La Parole,* l'intime *disjonction* d'avec le monde :

> **« L'intimité où monde et chose sont l'un pour l'autre n'est pas une fusion où tous deux se perdent. Il ne règne d'intimité que là où ce qui est à l'unisson, monde et chose, devient distinction pure et demeure distinct. Au milieu des deux, dans l'entre-deux où monde et chose diffèrent, dans leur *inter*, règne le *Dis-* de leur jonction. »**

Qu'est-ce qui caractérise le clonage, *nec plus ultra* de la reproduction technique ? La perte de la disjonction entre monde et chose, la conjonction de deux objets dont l'un procède de l'autre en même temps qu'il l'efface en le mimant. Que la genèse d'un film passe de la production (foncièrement une affaire d'argent) à la re-production (des scènes sur pellicule) place bien évidemment le cinéma dans le camp de la conjonction, donc du clonage. Et si le cinéma se rattache à l'Idée-Image de Platon, bouclant ainsi une boucle millénaire, c'est en tant qu'il ne cesse, taraudé par le néant et la mort, de fantasmer depuis ses débuts qu'il pourrait un jour succéder à la réalité en la dérushant définitivement.

En un mot, le cinéma se croit le successeur de l'art alors qu'il n'est que l'ancêtre poussif du clonage.

La reproductibilité implique l'abandon de toute singularité, pas seulement au sens où on est noyé sous la masse ; en tant que telle, elle constitue un moyen essentiel de domination : la possibilité, grâce à la reproduction (photographie, cinématographe, virtualité numérique ou clonage humain) pour le pouvoir (quel qu'il soit) d'abolir définitivement toute distorsion à l'intérieur de la communauté qu'il maîtrise. Ce n'est pas un hasard si Daguerre a vendu dare-dare son brevet au gouvernement de Louis-Philippe. « Qui se ressemble s'assemble » est la devise autopromotionnelle de l'Image.

Il y a dans l'Image un *liant*, au sens culinaire ou chimique, un *lien*, une *colle* qui agit et se reproduit de manière autonome, quelles que soient les images concrètes miroitant dans l'Image, leur sujet, leurs couleurs, leurs plans, le son qu'on leur applique ou le montage qui

les articule. Ce liant, cette colle, ce lien relie quoi ? D'une part la « belle nature vraie » (Artaud), de l'autre une représentation figée de cette réalité.

On peut toujours délier ce liant en lui réimposant l'acide du verbe. Une reproduction réinterprétée par un individu isolé, comme la lecture d'un livre par un être sensible doué de langage et de pensée (spécimen en voie de disparition) – voire la contemplation d'une photo qui ferait monter en lui un flot de sensations ou participerait à la résurrection d'un souvenir – constituerait un tel acte déliant. Mais la photo en soi, en tant qu'elle participe de l'Image – c'est-à-dire d'une Idée mécaniquement désincarnée –, avant toute possible dissolution spirituelle de la technique déshumanisée qui l'a produite, correspond à une pure *appréhension* de la réalité – l'appréhension, qui est l'apanage de la science, conjugue à la fois la peur et la domination, « maîtrise et possession » de la nature.

La photo en soi ne saurait être autre chose qu'un spasme frigide du temps. On a beau ensuite manipuler de mille et une manières la photographie initiale, en faire tout un cinéma, on ne peut empêcher que son matériau participe d'une *tricherie sur la substance* même du réel. Cette tricherie n'est jamais métaphorique. Elle prolifère, elle colle à son objet, ce qui explique que le plan le plus sublime de toute l'histoire du cinéma (à chacun de choisir le sien ; pour moi, c'est un bond de Michael Jordan dans son film avec Bugs Bunny…) n'arrive pas à la cheville d'une phrase de Proust, d'un vers de Baudelaire ni d'une tirade de Shakespeare. Ce n'est pas davantage un hasard si un cinéaste grandiose peut faire un film en faveur d'un pouvoir intensément mortifère (Eisenstein), alors qu'un écrivain *génial*, jamais.

C'est ainsi. Le cinéma n'arrive pas aux doigts de pieds de la Muse.

Lorsque Godard utilise des expressions qu'il a spoliées à la littérature (comme « métaphore ») dans sa tentative récurrente de rivaliser avec le verbe en le discréditant (coups d'épingles dans l'ouïe, puisqu'il ne sait par définition pas de quoi il parle), il ne peut que mentir.

Inversement, Proust, lorsqu'il emploie le mot « image », le fait toujours dans un sens strictement rhétorique, associé à l'imagination (reine des facultés), jamais à la technique (despote des universités). C'est si vrai que le mot « image » est chez lui une image, comme Borges dit que le mot « métaphore » en est une. Ainsi quand il suggère dans une lettre à Reynaldo Hahn « les images *obscures* et *brillantes* » de Mallarmé, « reflétées pour ainsi dire dans le miroir sombre et poli du marbre noir ». On sait que Mallarmé, en dépit de ses

magnifiques *Tombeaux*, n'était point sculpteur de pierres mortuaires – tandis que le cinéma est bien, littéralement et dans tous les sens, un colossal ossuaire. Ou encore, lorsqu'il évoque, dans une note inscrite sur un folio de la *Recherche*, « l'image » qu'était devenue pour le narrateur Albertine, c'est pour souligner de quelle manière son corps se désenvoûte physiologiquement de la *vision :* « De mes yeux et de mon cerveau elle passa dans mon cœur, puis remonta à mon cerveau. » J'ajoute qu'il traite ici des « nombreuses Albertine qu'elle fut pour moi d'année en année », et que cette dimension plurielle et temporelle empêche qu'on associe l'image d'Albertine avec la vision au sens strict. Il conclut d'ailleurs sa note par cette phrase sublime qui, méditée convenablement, en ayant à l'esprit le *liant* dans l'Image, ruine tout l'édifice du cinéma : « Je ferai résulter la transmigration au cœur d'une continuité. »

Enfin, dans la *Recherche*, il est indéniable que les surgissements de la mémoire involontaire (la madeleine, le pavé de la cour des Guermantes, le linge amidonné, le tintement de la cuillère…) ne dépendent strictement jamais de la vision. La conclusion se tire de soi.

L'autopromotion du mensonge

Passons maintenant dans le camp de l'ennemi, et méditons-le calmement.

Thomas Ravier veut me convaincre du génie de Godard. Il vient me voir, nous discutons. Pour l'expérience, nous sommes filmés par ma petite caméra numérique japonaise. Elle est branchée sur la télé de sorte que nos mouvements et même nos paroles, à cet instant précis (mais cet instant n'est déjà plus celui où j'écris « cet instant » – mille ratures *incaptables* ont eu lieu dans l'intervalle), sont absorbés et reflétés face à nous. Comment ne pas se rendre compte de la cécité et de la surdité intrinsèque de ces images qui ne témoigneront jamais, par exemple, des pensées de chacun au moment où l'autre s'exprime. Quand on connaît la liberté absolue de l'écriture, la puissance de pénétration et d'invention de la littérature, on est consterné par la pauvreté spirituelle déployée par ces petits bijoux technologiques. Réflexion qui vaut aussi pour le meilleur du cinéma.

Le slogan de cette marque d'électronique est : « Vous en rêviez, Sony l'a fait. » Le mot d'ordre a la vertu d'être clair : le rêveur est dépossédé de la production et de l'usage de ses

rêves. On lui révèle non seulement en quoi ont consisté ses pensées les plus intimes avant qu'il ait songé à les formuler – sans parler de les interpréter – mais on colmate toute possibilité pour lui de s'interroger sur ses rêveries en lui désignant l'image (une pub dans un magazine ou à la télé) de la micro-machine-outil censée y correspondre. Or ce colmatage, ce *liant-là,* est si intrinsèquement adhérent au produit à vendre, que, conformément à la définition du spectacle par Debord comme « mouvement autonome du non-vivant », *le Mensonge intègre à même la marchandise sa propre promotion*.

Qu'est-ce qu'une caméra vidéo – mot qui signifie « je vois » en latin ? Un objet industriel, donc une *idée réifiée* – ou, pour être plus précis, un système d'idées, de diverses lois issues des domaines électronique, magnétique, informatique, etc. – au service de la promotion et de la diffusion d'une bien plus vaste idéologie du Mensonge, idéologie de laquelle et à laquelle ce gadget ultra perfectionné participe en bon petit soldat divertissant.

Première maxime du Mensonge : *Rien de ce qui est invisible ne doit m'échapper*.

Un amant des ténèbres comme Ravier appréciera la capacité de ma caméra à capturer des images à la lueur de la plus pâle bougie. Un lux suffit à titiller la mâchoire à photons du joujou happeur de néant. Le flash qui se déclenche automatiquement pour prendre une photo est qualifié d'« *intelligent* ». N'oublions pas qu'en anglais le mot désigne le « renseignement », soit l'aptitude à pénétrer où l'on n'est pas convié pour obtenir des informations secrètes, « *for you eyes only* ».

Est-ce là tout ? Évidement non. Le Mensonge n'est pas un domaine aux limites strictement définies, par rapport à quoi on pourrait bénéficier socialement d'une quelconque extranéité. Pour le dire autrement, l'Image n'en finit jamais de fourbir ses armes et d'étendre son empire contre l'invisible, c'est-à-dire l'imprévisible, l'incalculable, l'incaptable. Bénéficiant des recherches militaires (tiens tiens !), les dernières générations de caméras numériques ont définitivement pulvérisé le record de la bougie. À ce propos, que le mot « génération » désigne les stades successifs d'avancée technologique du Mensonge dévoile ce avec quoi il s'agit pour la Technique de rivaliser, en attendant le jour où toute rivalité entre création (un autre mot d'ordre publicitaire de Sony est « *Go create* ») et reproduction sera hégéliennement dépassée, définitivement résorbée dans le clonage.

Désormais, donc, ma caméra miniaturisée peut filmer dans le noir le plus total. Sur le petit écran orientable, une lumière infrarouge invisible à l'œil nu illumine la scène obscure

d'un halo verdâtre. Toute une famille de fantômes émeraude surgit à l'image en gigotant sans pour autant sortir de l'ombre (si on quitte l'écran de l'œil, on continue à ne rien voir), à la seule intention de l'objectif nyctalope de la machine.

On en cauchemardait, le Mensonge l'a fait !

Seconde maxime du Mensonge : *Assurer en permanence ma propre promotion*.

On peut toujours ôter les autocollants publicitaires qui ornent le gadget à l'achat, il en est un qui reste indécrottable : le mode de démonstration commerciale techniquement intégré à la machine qui permet, si on l'enclenche, de parcourir l'éventail de ses possibilités. Parfaitement autonome, la caméra se met alors à fonctionner sans votre aide, une série de slogans publicitaires envahissent son petit écran, elle passe d'un réglage à un autre, d'un exploit à un autre, déployant fièrement la spectrale palette de ses trucages, qui sont, faut-il s'en étonner, autant de mini-mensonges.

Pourtant, comme cet objet miniaturisé est une idée et que l'Idée n'a pas encore découvert le moyen d'annihiler son socle verbal, l'idéologie se révèle naïvement – elle n'a de toute façon aucune raison de se dissimuler puisqu'elle s'adresse à elle-même – dans les *termes* employés pour cette autopromotion en boucle du cliché. Le meilleur moyen de contrecarrer le Mensonge n'est dès lors pas de lui opposer des vérités mais de le prendre à ses propres mots.

Ainsi du terme « *simulated* », qui clignote en permanence sur l'écran durant la démonstration. « Simulation » ? Le mot en anglais est d'une acception légèrement plus riche : il vient du latin *simil* et signifie « simuler », bien sûr, mais aussi « imiter », « contrefaire », « falsifier ». Le Mensonge optique annonce dès lors qu'en faisant sa pub, il clone et maquille à la fois sa propre aptitude à mentir. Puis défile le sillage des mots et images truqués sur l'écran, mots-fantômes, purs concepts en un sens puisque ce mode de démonstration automatique ne s'autorise que s'il n'y a plus de cassette dans l'appareil. Il est conçu pour ne pas laisser de trace ! Et comme dans la vraie pub, l'arrogance mystificatrice est la loi. Le texte vante par exemple l'aptitude de la batterie à tenir « 505 » minutes ! Il suffit d'utiliser la caméra une ou deux fois pour constater que ces huit heures et quelques se réduisent, dans le meilleur des cas, à deux heures à peine. Cliché ? chiqué !

La nomenclature des truquages n'est pas dénuée d'enseignement concernant la dynamique de spectralisation de l'Image : le fondu au noir se dit *fader*, du verbe *to fade :*

« se faner », « se flétrir », « se décolorer », « déteindre », « s'éteindre », « s'affaiblir » ; un autre type de truquage porte le nom inutile à commenter de *monotone* ; un autre encore *overlap* (« recouvrir », « superposition »), signifiant que l'un chasse l'autre ; un autre *wipe* (« nettoyer »), « effacer par un coup de torchon », « stériliser »… ; un autre *old movie* (trucage qui donne à l'image l'aspect d'un film ancien), puisque le temps n'est qu'une image mobile de la terne Idée…

Est-ce assez clair ?

La démonstration autopromotionelle s'achève par la possibilité de sous-titrer les films. Le choix des petites sentences inscrites en guise d'exemples d'une manière indélébile dans la « mémoire morte » de l'appareil ne déroge pas à la troisième loi du Mensonge : *Rien de ce qui est mensonger ne doit échapper à l'appel du néant*.

Passent ainsi en revue les événements marquants d'une existence familiale banalement américano-planétaire (« *Hello* », « *Happy Birthday* », « *Happy Holidays* », « *Congratulations !* » « *Our Sweet Baby* », « *Wedding* », « *Vacation* »), pour s'achever par un dernier titrage en deux mots cinématographiquement célèbres, fondu au noir virtuel et total signalant qu'au bout du chemin, c'est toujours l'Image, autant dire la Mort, qui a le mot de la fin : « *The end* ».

Raison de plus pour tout reprendre en détail.

IV

ÉRADICATION

> « Elle aperçut une sorte de cénotaphe, mesquin, sans grandeur ni noblesse, d'un abandon et d'une désolation triomphants : un pavillon, entassement compact et précaire de perrons, d'entrées couvertes, de pignons sans relief et de baies, qui avait moins de cinq ans et était construit dans ce style treillage de poulailler et torchis peint que les films californiens ont répandu à travers l'Amérique du Nord, comme si le celluloïd véhiculait des microbes – moins de cinq ans, et pourtant il avait déjà un air de délabrement et de décomposition, quelque chose de rageur et de neuf comme si la désagrégation immédiate avait été incluse dans le plan de l'architecte et avait été partie intégrante du bois, du plâtre et du sable de sa pousse champignonnesque. »
>
> Faulkner, *Pylône*

Substance scopique

Critias, avant de laisser Timée développer son récit cosmologique, annonce qu'une fois l'univers décrit, il fera comparaître les hommes « nés de son discours », et « éduqués » en quelque sorte par celui de Socrate, « devant nous comme devant des juges pour les déclarer citoyens de notre Cité ».

Le dialogue n'est pas seulement un récit, une remémoration ou une démonstration. C'est aussi et surtout *un procès*.

Dans le *Timée*, *skopountas* qualifie la *surveillance* incessante des rejetons, afin de resserrer au besoin les boulons des accouplements initiaux, et rétablir en permanence la place adéquate de chacun. Grâce à cette vigilance vigoureuse, les bons remontent l'échelle philosophico-génétique, les mauvais la dégringolent.

Désigné en substance par son voyeurisme, le *skopos* est celui qui observe, surveille, l'espion, voire le protecteur. Le mot désigne également la cause finale, le but *visé*, l'objectif qu'on a *en vue*. La procréation, cause finale de l'appariement des époux, est donc très littéralement une affaire de regard. Enfin, et cela n'est pas sans rapport avec le ricochet cinématographique du terme, le *skopos* désigne chez le poète comique Eupolis une sorte de danse.

Le divertissement mouvementé des corps ingurgité par le regard en vue de la domination, telle est la substance scopique du cinéma.

Le mot *skopos* reparaît un peu plus loin dans le *Timée* lorsqu'il est question d'« observer », autrement dit d'examiner des lois concernant précisément la ségrégation des métiers et des tâches. Ces lois sont celles de l'Athènes antique, dont un prêtre égyptien expliqua à Solon que pour les connaître, il suffisait de *regarder* celle contemporaines de Saïs, qui les reflétait ainsi dans l'espace et le temps.

Ce passage crucial du *Timée* s'insère entre le bref résumé de la République idéale et la vaste cosmogonie, sujet principal que va développer le dialogue. Cet entre-deux n'est pas là par hasard ; il introduit l'histoire de l'Atlantide, récit poursuivi et achevé dans le *Critias* qui succède au *Timée*.

Ce passage intermédiaire du *Timée* pourrait sembler hors-sujet s'il ne tournait en réalité autour des questions de la génération et de la corruption associées au *regard creux* (archétype du regard cinématographique), soit *une vision dénuée de mémoire*.

Tuer le temps

Le célèbre mythe est en réalité le récit d'un récit de récit. L'histoire de l'Atlantide est rapportée par Critias qui la tient lui-même de son grand-père Critias, lequel la tenait de Solon, parent et ami de son propre père Dropidès.

Que le contemporain de Socrate porte le même nom que son père n'est pas dénué de sens. Ce qui se promeut ici discrètement, c'est une *généalogie en boucle*, une fin du temps au sens propre, fantasme décisif de l'idéologie cinématographique auquel les plus récentes avancées du clonage génétique apportent la solution terminale.

Solon, père de la démocratie athénienne, est l'incarnation idéale de la Menace platonicienne *réalisée*. À la fois *poète manqué* (menace de non postérité) et législateur libéral (menace de l'anarchie selon les catégories platoniciennes), ses élégies, dont tout l'intérêt philosophique (toujours selon les vues de Platon) consiste à assurer la propagande de sa politique, auraient dépassé celles d'Homère et d'Hésiode, assure Critias, *si seulement* les troubles civils ne l'avaient détourné de la littérature.

Quant à ses réformes – telle l'extension du droit de succession aux enfants naturels –, elles contredisent une à une la hiérarchie ségrégative de la République platonicienne. Ce qui ruina finalement l'œuvre de Solon, livrant en dépit de tous ses efforts Athènes au tyran Pisistrate, c'est cette libéralité si minutieusement bridée dans la socratique Cité rêvée.

D'ailleurs le talent poétique avorté de Solon est lui-même qualifié de « libre » (*éleutériôtaton*) : « C'est lui qui de tous les poètes avait les plus libres accents », traduit Moreau, là où d'autres transposent à tort cette « liberté d'esprit » en « noblesse ».

L'ensemble du passage consacré au récit que le prêtre égyptien fait à Solon gravite donc autour de l'idée d'une catastrophe à la fois rhétorique, politique et historique, catastrophe condensée spectaculairement dans l'engloutissement de l'Atlantide et, *avec elle*, de l'Athènes anté-antique, *autrement dit la République platonicienne réalisée*.

> « Mais, dans le temps qui suivit, il se fit des tremblements de terre violents et des cataclysmes ; dans l'espace d'un jour et d'une nuit funestes qui survinrent, de vos combattants le peuple entier, en masse, s'enfonça sous la terre, et pareillement l'Île Atlantide s'enfonça sous la mer et disparut. »

Ce que va tendre à démontrer la suite du *Timée*, c'est que cette catastrophe aurait pu être évitée si on avait trouvé le moyen, en somme, *d'anéantir le temps en le soumettant totalement au regard*.

Amnésie

Lorsque Solon évoque la façon dont Deucalion et Pyrrha échappèrent au déluge, et lorsqu'il tente de calculer par la généalogie à quelle époque remonteraient ces faits, un prêtre égyptien, « tout à fait un ancien » précise Critias, l'interrompt et castre d'une phrase ce *désir de temporalité*: « Solon, Solon (*là encore, le redoublement du nom a pour fonction rhétorique d'enrayer la généalogie*), vous autres Grecs, vous êtes perpétuellement enfants ! Vieux, pas un Grec ne l'est. »

Puis le prêtre explique que sa cité nilotique, échappant aux dévastations du feu et de l'eau, sut résister également à l'abolition récurrente de la mémoire collective, c'est-à-dire à l'anéantissement cataclysmique de toute écriture, donc de tout souvenir, donc de toute sensation du temps, oubli perpétuel auquel les Athéniens, eux, furent régulièrement en proie. « Jeunes, vous l'êtes tous par l'âme ; car votre âme ne renferme aucune opinion antique, de tradition reculée, ni aucun savoir blanchi par le temps. »

Au moment où va débuter le récit de l'engloutissement de l'Atlantide, qui restera en suspens durant tout le dialogue cosmogonico-physiologique, la convergence et la cohérence idéales entre la Nature, la Politique, et la Pensée – justifiant *a priori* la longue cosmogonie qui va suivre – est exprimée par le prêtre égyptien:

> « Quant à la vie intellectuelle, tu vois (*oras, Platon utilise cette fois le verbe « voir » au sens le plus courant*) quelle attention la loi, chez nous, y apporte: à partir des premiers principes qui touchent l'Univers, elle a réglé toutes les découvertes jusqu'à la divination et la médecine, qui a en vue la santé ; des spéculations divines elle a tiré les applications humaines, veillé à l'acquisition de toutes les autres

connaissances qui s'ensuivent de celle-là. Voilà donc quel était alors, au total, votre organisation et votre état social... »

Afin que les choses soient claires, Critias explicitera la parenté entre l'Athènes primordiale – contemporaine de l'Atlantide, engloutie avec elle sans remémoration possible –, et la république idéale déployée la veille, dans *La République* donc, par Socrate:

> « Les citoyens et la Cité qu'hier, comme en une fable, tu nous décrivais, nous allons les transférer dans la vérité (*épi talétès*) de l'histoire ; nous nous donnerons ici cette Cité comme étant la nôtre, et les citoyens que tu avais dans l'esprit, nous dirons que ce furent dans la vérité (*alétinous*) ceux-là mêmes, nos ancêtres, dont le prêtre a parlé. Des uns aux autres il y aura concordance parfaite (*pantos armosoussi*), et nous ne détonnerons point (*ouk apasometa*) en disant que c'est bien eux qui existèrent en ce temps-là. »

Chaque mot compte ici. Or, par une étrange inversion de l'ordre des choses, Critias avoue se souvenir moins bien du récit fait par Socrate la veille que de celui, concernant la République jumelle de celle du philosophe, fait par son grand-père lorsqu'il était enfant. L'inversion causale qui, dans *La République*, faisait dépendre l'appariement de l'engendrement, est projetée ici sur la remémoration du dialogue.

> « Pour moi en effet, dit Critias, ce que j'ai entendu hier, je ne sais si je serais capable de me le remettre entièrement en mémoire ; ce récit au contraire, que j'ai entendu il y a si longtemps, je serais tout à fait surpris si quelque chose m'en eût échappé. »

L'expression dont Critias use, quand il évoque cette étrange mémoire inversée et la trace laissée en lui par le récit de l'Atlantide, est *egkaumata anekplutou graphès*: « gravée au fer en caractères ineffaçables » traduit Moreau ; « aussi indélébile qu'une peinture à l'encaustique » traduit Chambry. Le mot *egkauma*, à la racine d'« encaustique », ne se trouve qu'à ce seul endroit dans tout Platon, comme le mot *anekplutô*: « qu'on ne peut effacer en lavant, ineffaçable ».

Le premier sens d'*egkauma*, c'est la brûlure, et donc la plaie produite par la flamme. Ceci est d'autant plus remarquable que Critias insiste sur le plaisir que l'histoire contée par son grand-père avait suscité en lui. Son souvenir est donc comparé à une cicatrice, soit le tracé et la biffure d'une douleur. L'« encanthis », indique Furetière, désignait en médecine « une glandule située au coin ou au grand canthus de l'œil, par où sortent les larmes ».

Le second sens d'*egkauma*, qui justifie la traduction de Chambry, est en effet celui du spectacle de ce douloureux sillage: la « peinture à l'encaustique ». Utilisée pendant toute l'antiquité par les Égyptiens, les Grecs et les Romains, le principe de la peinture à l'encaustique consistait en la liaison des pigments dans de la cire fondue, ce qui permettait de pouvoir retoucher la peinture à sa guise à l'aide d'une spatule de fer chauffée, nommée « cautère ».

La trace indolore d'une douleur inhibée, une peinture qu'on cautérise et modifie à sa guise, des couleurs qui peuvent fondre, s'amollir, s'intervertir et s'abolir, telle est l'image qu'emploie Critias pour évoquer son excellente mémoire pourtant si faillible.

Voit-on où je veux en venir ?

L'effacement de l'effacement

Cette amnésie cyclique, au principe du récit cinématographique, consiste en un *effacement de l'effacement*. Car à l'instar des Athéniens décrits par le prêtre égyptien, condamnés à une sempiternelle puérilité – « recouverts d'oubli » dit joliment Critias – *le cinéma n'a pas même conscience de sa propre amnésie*.

On connaît l'anecdote du premier truquage découvert par hasard par Méliès. Il est en train de filmer la place de l'Opéra lorsque la pellicule se coince. Il répare sa machine et continue à tourner. À la projection, l'omnibus Madeleine-Bastille se métamorphose en corbillard et les hommes en femmes. C'est un rêve nihiliste.

Le cinéma est taraudé par l'envie morbide d'en finir avec le réel, qui n'est autre que le temps. Or le cinéma ignore le temps. Sa seule issue consiste à s'en prendre à la réalité, au flux des phénomènes que le temps laisse éclore hors de lui. Substantiellement totalitaire, le cinéma prétend être tout pour tous, au point que la réalité n'ait plus la possibilité de se désengluer de sa nasse d'oubli, de s'extirper de son cauchemar d'anéantissement.

Du *Voyage dans la lune* de Méliès jusqu'au *Minority Report* de Spielberg, telle est la raison radicale de l'attachement du cinéma à la science-fiction, son genre majeur, lequel revient à projeter dans un futur toujours erroné la facticité de son plat présent, sans pensée ni perspective.

La Planète des Singes, par exemple, n'est que la transposition moderne du mythe de l'Atlantide et de son goulot d'étranglement dialectique. L'avenir y est conçu comme un déraillement du passé *dans l'espace*, un retour à l'âge de pierre pour le genre humain à quoi s'ajoute une menace d'asservissement par ceux-là mêmes (les primates) sensés être *nos ancêtres*.

Produits de la technique, les films consacrés au thème pseudo-philosophique du voyage temporel sont esclaves de l'idéologie scientifique de l'espace-temps. D'ailleurs l'année de l'invention du Cinématographe (1895) est aussi celle de la publication de *The Time Machine* de Wells.

Or le temps n'a aucune commune mesure avec l'espace. Seul un *effet-spécial*, autrement dit un truquage optique concernant la cause première, peut laisser penser le contraire. L'espace-temps est une chimère de physicien fondée sur le statut de l'*observateur*. Le calcul prête serment d'allégeance au roi Regard, qui le lui rend bien. On appelle ça le *numérique* ; on en a même baptisé notre « ère ».

Le crime parfait reviendrait à abolir le temps en assassinant ses propres traces. D'emblée cette volonté d'effacement de l'effacement a justifié toutes les manipulations de masse.

En mai 1896, deux opérateurs travaillant pour les Lumière filment les cérémonies du couronnement de Nicolas II. Le dernier des tsars est présenté à son peuple. Un demi-million de sujets acclame leur maître quand une barricade se brise. Les cinéastes enregistrent tout: la panique, les personnes piétinées, les policiers chargeant ceux qui s'approchent de la tribune... Mais ils sont arrêtés, leur caméra confisquée, et les cinq mille cadavres prisonniers de la pellicule gisent toujours quelque part dans les oubliettes de la propagande.

Autre forme d'effacement, de nouveau par l'inénarrable Méliès. Afin d'être en mesure de présenter en salle le film du couronnement du nouveau roi d'Angleterre, le 9 août 1902, soit le soir même de son avènement, le prestidigitateur reconstitua *Le Sacre d'Édouard VII* avant la cérémonie officielle. Ces ersatz d'actualités étaient promis à un fier avenir, depuis les figurants et les décors grâce auxquels Pathé réinventait pour son puéril public l'affaire Dreyfus, la guerre des Boers, la mutinerie du Potemkine… jusqu'aux images trafiquées de la Guerre du Golfe, ou d'ailleurs de n'importe quel reportage d'information télévisée assené quotidiennement.

Lorsqu'en 1898 Matuszewski propose de créer un *Dépôt de cinématographie historique*, l'effacement de l'effacement est d'emblée au programme. D'emblée le crime entend se confondre avec son maquillage: « La photographie animée sera devenue alors un procédé agréable pour l'étude du passé ; ou plutôt, puisqu'elle en donnera la vision directe, elle supprimera, au moins sur certains points qui ont leur importance, la nécessité de l'investigation et de l'étude. »

Mais le cinéma ne se contente pas de doubler et de truquer l'histoire. Son vœu, fondamentalement, est de la précéder.

Telle est la raison pour laquelle le *remake*, impensable en littérature (*Ulysses* n'est pas davantage un remake de *L'Odyssée* que *La Recherche* n'en est un des *Mémoires d'Outre-*

tombe ni la *Comédie humaine* de celle de Dante), est, au même titre que l'effet spécial, une des principales colonnes du temple cinématographique... Tout est toujours à refilmer, comme l'Athènes antique évoquée par le prêtre devant Solon, ressurgissant sans cesse de ses cendres.

Le cinéma agit sur la réalité à la manière du flux et reflux des vagues sur le rivage. Les traces laissées sur le sable par le reflux ne sont que le recto d'un gommage que le flux suivant accomplira sans empêchement possible. En captant les images du monde, le cinéma les annihile inconsciemment d'un même geste. Son erreur métaphysique consiste à projeter ce néant qu'il est lui-même sur le monde qu'il croit capturer – c'est-à-dire abolir et remplacer – dans sa machinerie compliquée et coûteuse.

« Hitchcock était assez universel », énonce avec une pointe d'envie Godard dans un entretien récent, « il a fait trembler les gens partout. »

Le film-catastrophe contemporain (*Armaggeddon, Independance Day…*) où la planète n'évite la vitrification totale que d'un cheveu (il *faut* que ça finisse bien, afin que la Menace puisse demeurer en suspens dans le cerveau du spectateur ; c'est d'ailleurs le principe même du *suspens*, *dont l'élongation se perpétue* de film en film) n'est que le fantasme, projeté sur son sujet, de cet anéantissement qui le ronge lui-même depuis sa naissance.

L'arroseur arrosé du néant, c'est le cinématographe.

Le cinéma est un regard qui se dissimule en tant qu'il regarde, jusqu'à confondre son imposture invisible avec la réalité sur laquelle il prétend ouvrir. Le principe du cinéma est le même que celui du pouvoir : *effacer les traces de son effacement*.

On en a une parfaite parabole dans *The Big Swallow*, en 1901, petite fantaisie britannique, qui pousse le symbole de l'arroseur arrosé dans ses derniers retranchements. Un gentleman à chapeau, canne et lorgnon, déambule *en lisant un livre*, lorsqu'il s'aperçoit avec colère qu'il est filmé. Il se fâche, gesticule, s'approche de l'objectif au point que son visage envahit l'écran, et finit par *engloutir* la caméra, le caméraman, ainsi que le regard abstrait du spectateur. Après quelques secondes d'écran noir, le gentleman reflue en mastiquant avec satisfaction l'appareillage mécanico-humain qui prétendait l'avaler sans sa permission.

Version améliorée de *L'arroseur arrosé* (améliorée car intransposable au théâtre), le film est à la fois ingurgité et régurgité comme spectacle de sa propre disparition.

À la fin, c'est toujours l'Image qui gagne.

Trou noir et hors-champ

L'Image ne peut s'empêcher d'avaler tout ce qui pourrait lui faire symboliquement concurrence. Elle s'est ainsi penchée avec avidité sur ce phénomène astronomique appelé *trou noir*, lequel consiste en un immense siphon à lumière et à matière (l'Image salive).

Le trou noir est en somme le stade ultime de l'Image puisque sa surface, enseigne l'astrophysicien Jean-Pierre *Luminet* (ce n'est pas une plaisanterie) est « une membrane à sens unique divisant l'Univers en deux domaines : matière et lumière peuvent passer du domaine extérieur au domaine intérieur, mais non l'inverse ».

Le nom que les astrophysiciens donnent à cette membrane du trou noir évoque assez le spectre spatial de la fin de l'histoire qui hante l'Image en hululant son nihilisme: « l'horizon des événements ».

La version terrestre et moderne de *The Big Swallow* est produite en 1958 sous le titre *The Blob*, avec Steve McQueen en vedette, film fantastique où un étron géant en gélatine rouge engloutit tout ce qu'il rencontre. En 1976, un remake aussi mauvais que l'original intitulé *Beware of the Blob !* se voit adoubé par Serge Daney qui le qualifie de film « idéologiquement non-abject » et lui consacre un texte dans les *Cahiers.* Muni de cet humour involontaire du militant galvanisé (avec mauvais calembour lacanien à la clé : « comment un objet *a* devient un gros tas »), Daney affirme que « dans cette force d'indifférenciation, on n'aura pas de peine – pour peu qu'on ait suivi des études secondaires – à reconnaître le Capital ».

Où se confirme l'opinion que les études secondaires ne servent à rien puisqu'elles n'ont pas donné à Daney l'idée sinon de lire du moins de comprendre, en 1976, un chef-d'œuvre

paru neuf ans plus tôt où s'énonce ce détournement majeur de Marx: « Le spectacle est le capital à un tel degré d'accumulation qu'il devient image. »

Ainsi Daney ne voit-il pas l'évidence, à savoir que le blob c'est l'Image elle-même. Il le voit si peu qu'il prétend que l'erreur du réalisateur est d'avoir cru pouvoir filmer le blob. « Car le blob, ce qui avale tout, plan après plan, cela a chez nous un autre nom : le hors-champ. »

À son insu, Daney ici énonce une vérité cruciale concernant les rapports entre l'Image et le monde. Le hors-champ n'est pas simplement ce qui est extérieur à l'Image, autrement dit le monde. En ce cas en effet, par une belle inversion paranoïaque du rapport de forces entre l'Image et le monde, le hors-champ pourrait être comparé au blob auquel l'Image aurait à échapper, comme un phare de voiture est à chaque instant le rescapé des canines de la nuit assiégeant son cône.

Le hors-champ participe à la fois de l'Image et à l'Image. Il est très précisément *ce qu'elle exhibe comme refus de se montrer* ; il se manifeste en tant qu'il est dissimulé par elle. L'Image est le masque du hors-champ, qui est, lui, son égide. Le hors-champ protège l'Image tout en se dissimulant *en* elle et par elle.

De l'Image le hors-champ n'est donc ni l'ombre (l'acteur, qui lui fait tant d'ombre en effet qu'elle est parvenue à l'évacuer grâce au numérique), ni le mauvais rêve (la littérature, qu'elle refoule autant qu'elle peut tout en cherchant à l'égaler), ni l'envers (le spectateur, qui s'y ajointe sans jamais lui tourner le dos), mais au sens propre, le *totem*, ce qui la domine, ce qui lui donne son unité, ce à quoi elle s'adresse, ce dont elle se croit issue.

Le hors-champ, pour développer encore un peu cette métaphore freudienne, est la projection hors de l'Image de sa propre hostilité à l'égard du monde que son faisceau n'atteint jamais assez totalement. Le hors-champ est la résolution par l'Image du problème de l'impossibilité, constatée dès ses débuts, d'un cinéma total.

« Les textes abondent », écrit Bazin dans *Le mythe du cinéma total*, « plus ou moins délirants, où les inventeurs n'évoquent rien moins que ce cinéma intégral donnant la complète

illusion de la vie dont nous sommes encore loin aujourd'hui. » Le plus amusant est que Bazin ne pourra s'empêcher d'écrire de tels textes : sur la photographie (où il révèle au passage ce que la photo comporte de policier en substance) « véritable prise d'empreinte lumineuse », « moulage » qui « emporte avec lui plus que la ressemblance, une sorte d'identité (la carte du même nom n'est concevable que dans l'ère de la photographie) » ; sur le cinéma, qui **«** réalise l'étrange paradoxe de se mouler sur le temps de l'objet et de prendre par surcroît l'empreinte de sa durée ».

En réalité, ne pouvant, malgré tous ses efforts, s'imbiber du tout fluide du monde, mais refusant de révéler à la fois son projet et son échec, l'Image a projeté vers l'extérieur l'impossibilité d'être englouti qu'est le hors-champ. C'est, comme l'explique Freud, une pure projection paranoïaque, à laquelle Daney adhère entièrement dans sa propre métaphore du hors-champ comme blob. Ainsi logiquement l'Image et son hors-champ ne peuvent-ils jamais entrer *en contact*, sous peine de perdre l'une sa protection et l'autre son masque. Le hors-champ n'est donc pas seulement le totem de l'Image, il est également son *tabou*, ce qui lui est formellement interdit de contact.

Le hors-champ étant asymptotique à l'Image (il la frôle toujours sans jamais la rejoindre), ils doivent communiquer par un mouvement incessant, comme ces squales qui se noieraient s'ils arrêtaient de se mouvoir. Cette communication a lieu soit par le biais des mouvements primaires de la caméra, le zoom, le travelling, etc., et le hors-champ se déplace alors en même temps qu'elle, soit par cette sorte de mouvements plus élaborée qu'est le montage. Ainsi la bande-son appartient-elle au camp du hors-champ (on ne *voit* jamais le son), de même que le champ est le hors-champ du contre-champ et vice-versa.

La question du son

Mais le problème demeure et la malédiction subsiste.

En se protégeant du monde, l'Image doit abandonner toute possibilité d'avaler le monde. Godard aura beau avoir tenté par tous les moyens de subvertir cette donnée fondamentale (en disjoignant le son et l'image, par exemple), il est retombé dans les mêmes ornières. L'Image est en substance aveugle au monde, à ses sons *et surtout à ses silences*.

Godard, citant Blanchot, le reconnaît d'ailleurs à sa manière à l'issue de ses *Histoire(s) du Cinéma*, qui sont à la fois un échec et le constat somnolent de cet échec : « L'image capable de nier le néant, est aussi le regard du néant sur nous. «

La question du son est ici essentielle.

Daney prétend que Godard l'aurait résolue dans *Ici et ailleurs* en superposant un son infime et un son plus fort, le second, parce que « dominé » (écrit Daney sans se rendre compte de l'énormité), permettant d'entendre le plus fort : « Pour qu'un son soit réellement perçu, il lui en faut un autre – à côté de lui – ténu, pauvre, en un mot dominé. » Cette belle illustration du montage comme reproduction des rapports de domination apporte en même temps la preuve de l'impossibilité, pour l'Image, d'*entendre le silence*, c'est-à-dire le *son particulier du sens*.

Le son étant toujours dans le hors-champ de l'Image, elle ne peut d'avantage l'occulter pour entendre ce qu'il recouvre qu'elle ne saurait se débarrasser du hors-champ dans lequel la bande-son, cette « trompette bruyante du néant » (Kafka), est enclose.

On sait qu'en 1927 le cinéma se dote de la parole avec *The Jazz Singer*. Cette association entre l'Image et verbe est aussi factice et ridicule que le grimage d'Al Jolson en Noir. Artaud, qui ne se fait déjà plus guère d'illusions sur le cinéma, le précise dans une lettre à Yvonne Allendy du 26 mars 1929 : « Le Cinéma parlant est une sottise, une absurdité. La négation même du Cinéma. »

Aussi bien synchronisé soit-il, le bruit est une reproduction, comme l'Image. Deux faussetés fusionnées ne se métamorphoseront jamais en vérité.

Le son, explique Artaud, est toujours un à-côté de l'écran. Autant Artaud considère que l'œil peut, à la rigueur (il ne parle que de lui), pourvu qu'il soit doué d'une puissance de

pénétration propre, *traverser* l'écran pour contempler « cet espace virtuel, absolu » que l'écran ouvre devant le spectateur comme une fenêtre immense, autant le son, qui vient toujours de la salle, le ramène violemment à la basse réalité du cinéma : un enfermement dans une fosse optique.

Dans la réalité, les organes pactisent entre eux et échangent leurs sensations comme, dans une guerre, des alliés se transmettent leurs informations. *L'œil écoute*, selon la merveilleuse expression de Claudel qui ne haïssait pas pour rien le cinéma.

Qu'une personne pose devant moi et c'est tout mon corps qui cueille sa présence : mon œil écoute, mon oreille juge, mon nez voit, ma main médite, mes pieds jaugent, mes cuisses creusent, mes hanches palpent, mes coudes caressent, mon front flaire et mon cerveau jouit. Le corps est beaucoup plus que la simple somme de ses organes. Ou plus exactement, la somme intangible des sensations, la vraie bénéficiaire de l'association des organes, c'est la pensée.

Au cinéma, l'inévitable dichotomie technique entre le son et l'image, comme entre les images elles-mêmes qui ne surmontent le handicap de leurs interstices que par une prothèse de mouvement emprunté à la machine, cette dissociation contamine le corps du spectateur, le dépossède de sa pensée pour mieux le soumettre à la tyrannie du montage.

Bresson avait tort de prétendre que le cinéma parlant avait « inventé le silence ». Même dans la scène finale de *Mr Arkaddin*, le silence vrombissant du haut-parleur est surjoué, au sens où il est fait pour être *entendu.* Le seul art capable de laisser *écouter* le silence, c'est la littérature, musique du sens composée d'arabesques parcourues par les yeux mais qu'on *entend* dans sa tête.

Dans les *Recherches d'un chien*, Kafka, si lucide au demeurant sur ces « prothèses à l'imagination » que les films fabriquent, a imaginé quelques êtres aériens présentés comme des « bastions de silence ».

« Ils ne parlaient pas, ils ne chantaient pas, ils restaient le plus souvent, presque avec acharnement, silencieux, mais de l'espace vide ils faisaient surgir de la musique. »

Tout est dit.

Le creux

Puisque le cinéma est le corrélat d'une certaine vision du monde, ce n'est qu'en adoptant une position extrinsèque (celle de la pensée) qu'il est envisageable de l'analyser sérieusement. On ne saurait penser la cécité substantielle du cinéma en adoptant son point de vue aveugle. La taxinomie cinéphilique se révèle par définition à côté de la plaque. Les plus sérieux intellectuels du cinéma viennent d'ailleurs (Gilles Deleuze, Thomas Ravier), raison pour laquelle leurs analyses ressemblent toujours un peu à des *plaidoyers*.

Technique concrète et art de pure *forme*, le film est incapable de *créer :* il fait fondre la réalité dont il croit se nourrir avant de la régurgiter sous l'espèce d'une pure apparence divertissante. Comme la fonte à cire perdue, les mâchoires pelliculées du cinéma ne se referment que sur du vide. C'est un spectacle de spectres, une fantaisie de fantômes. On y cherche la chair, on ne constate qu'un immense charnier. La Mort est son moteur primordial.

Dans un texte consacré à Rossellini, André Bazin comparait la photographie en noir et blanc à un « moulage lumineux où la couleur n'apparaît pas », un bas-relief de l'espace buriné par les photons. L'idée a sa poésie, mais elle est fausse. Il n'y a pas que la couleur (ni le son) que la photographie évacue en réalisant une « véritable empreinte du réel » selon la naïve expression de Bazin qui confond en permanence (comme tout-un-chacun et particulièrement les cinéphiles) réel et réalité.

L'Image est plutôt comparable au très antique procédé de la fonte à cire perdue: elle ne reproduit une forme qu'à la condition de laisser s'écouler hors d'elle ce que la réalité comporte de réel, à savoir l'insaisissable temps.

Sous son apparence de plénitude, et aussi sophistiquée soit-elle (mouvement, couleur, son, odeur, relief, et tous les ersatz sensoriels imaginables jusqu'à la reconstitution virtuelle de la réalité entière, comme le film *Matrix* en propose l'hypothèse), l'Image est aussi creuse que le buste examiné par le lucide renard de La Fontaine.

Voilà pourquoi il faut en revenir constamment aux Grecs, ne jamais perdre de vue la vacuité originelle de l'Image. La neutralité essentielle déployée par le mot *antifainô,* « reproduire », est le virus qui condamnait le cinéma, avant même de naître, à la stérilité.

Neutralité illustrée

Un exemple simple de cette neutralité primordiale de l'Image connotée par le mot *antifainô :* tout le monde sait qu'une photographie dissociée de son contexte peut être interprétée angéliquement ou diaboliquement. Ce soldat qui pointe un fusil vers cette femme apeurée est-il en train de l'assassiner ou de la protéger ? Aussi muette qu'un tombeau, la seule photo n'en dira rien. Et ce n'est pas parce que le cinéma vend le contexte clé en main avec l'image qu'il est plus opératoire pour autant. Ce *contexte factice* qu'est le montage demeure aussi éphémère que l'absence de contexte d'une photographie isolée.

Ce que révèle Jean Mitry, historien du cinéma, cité par Daney à propos de Boris Barnet: « Les mêmes images signifient tantôt la même chose, tantôt des choses différentes, et les mêmes idées sont signifiées tantôt par des images qui disent ce qu'elles montrent, tantôt par des images qui disent le contraire de ce qu'elles montrent. » L'inénarrable Daney ne voit dans une telle assertion que « l'émerveillement d'être vivant, sous le soleil, exposé à tous les vents, à tous les sons, à tous les affects ».

On me permettra d'y voir la meilleure formulation de la neutralité substantielle de l'Image.

Cet immobilisme en équilibre sur la rétine, cette indécision primitive de la réflexion, cette vacuité originelle de la vision telle que les premiers Grecs la raisonnent, se retrouvent en

mauvaises fées métaphysiques penchées sur le berceau de la photographie puis du cinématographe. Leur malédiction accompagnera de part en part leur commune histoire.

Si la littérature dépérit dès que l'idéologie s'en mêle, le cinéma au contraire a d'emblée été dopé par les pires propagandes qu'il a fidèlement galvanisées en retour. Le cinéma bétonne la bêtise comme l'imbécillité bourgeoise triomphante sustenta le Cinématographe en applaudissant à ses débiles arroseurs arrosés, avant de se doper définitivement à sa vision étriquée du réel.

Ce nouvel assommoir amusant a servi indifféremment les discours apparemment les plus adverses. Le cinéma est aussi aisément de droite que de gauche, stalinien ou nazi, capitaliste ou tiers-mondiste ; il triomphe à toutes les sauces précisément grâce à sa neutralité originelle, qui n'est autre que celle du buvard de la Mort.

Il est assez clair, à l'œil nu si j'ose dire, que l'esthétique nazie qui s'étala à Nuremberg n'était que la forme germanique de l'*entertainment* hollywoodien, autrement dit de *l'asservissement enjoué* si bien illustré par les comédies musicales des années trente – ces *Chorus Line* de Busby Berkeley où cent cinquante danseuses et danseurs de claquettes gigotent au pas et en uniforme après avoir répété comme des forçats six jours sur sept. Ici une immense croix gammée se forme aux flambeaux, là les danseuses dessinent un gigantesque NRA en faveur du New Deal. C'est *idem*.

Le *Star System* n'est qu'une modalité du culte de la personnalité, *diffusion* d'un spectacle *concentré* ailleurs, pour employer les concepts de Debord. Cet ailleurs, conformément à la logique nivelante de l'Image, est aussi parfois un ici : un colossal drapeau humain qui se métamorphose en portrait de Roosevelt téléporte magiquement la *Chorus Line* dans un stade stalinien en Chine ou en Corée.

Vichy à l'oeil

Autre conséquence logique de la neutralité, plus la réalité sera univoquement mortifère – plus l'histoire bascule dans l'abjection concrète, plus s'étend sa houle massacrante, plus son silence de mort drape tous les vivants qu'elle broie dans sa machinerie cauchemardesque –, plus le cinéma fera preuve de révisionnisme intrinsèque.

Soit en sombrant dans une imbécile propagande, tels Griffith (on sait peu que *The Birth of a Nation* est adapté de *The Clansman*, roman du très raciste, très populaire et très médiocre écrivain sudiste Thomas Dixon), Eisenstein (qui qualifiait précisément Griffith de « Dieu le Père »), Riefenstahl (parangon de la neutralité de l'Image: ses nazis sont aussi photogéniques que ses Nubas)… pour prendre le summum esthétisant de la bêtise cinématographique.

Soit, comme le cinéma français quand il s'essaie à décrire l'Occupation, en raffinant sournoisement dans le ni-ni nuancé, s'imaginant éviter le manichéisme en présentant *la face humaine* du salaud. Il ne s'agit en réalité que de réhabiliter une génération apeurée et molle et veule et vile. Chabrol, interrogé à propos d'*Une affaire de femme,* s'indigna avec d'autant plus de véhémence contre Vichy (« ce régime immonde ») et ses défenseurs (« ce goût de la médiocrité et de la merde chez certaines gens, ça me fascine ») qu'il envisageait d'en faire « le seul coupable », pour en conclure à une innocence universelle: « C'est vrai qu'en général, il n'y a pas de vrai coupable. »

Sous prétexte de pédagogie historique, sa fascination avouée prendra quelques années plus tard la forme d'une longue page de publicité cinématographique pour le pétainisme. La télévision française diffusera alors à gogo et avec une gourmandise manifeste un extrait des actualités de l'époque où les Juifs sont comparés à des rats.

À un journaliste qui lui demanda ce qu'il souhaiterait que le spectateur ressente après avoir vu *L'œil de Vichy*, le projectionniste de Pétain déclara puérilement, vendant sans vergogne toute la mèche: « Je n'ai plus honte de papa. »

Photogénie du Diable

Le refus de tomber dans la grossièreté moralisatrice est dupe d'un autre type de gros sabots idéologiques : *le déni de la banalité du Mal en croyant la décrire*.

Filmant l'effet, on oblitère ce qui en lui participe de la cause.

Le cinéma ne peut concevoir le méchant que comme un adversaire absolu du bien. Cela donne soit l'Indien des westerns classiques (« On a bien fait de les coloniser, regardez comme ils sont barbares ! »), soit, après une pure inversion des rôles, le gentil chapardeur Chaplin face au flic borné qui l'alpague.

À l'instar d'une photographie où le positif est le jumeau de son négatif, l'inversion n'est jamais que le Même vu de dos. C'est d'ailleurs dans le dos, comme dans un miroir de lui-même, que le mauvais frère du bon tue leur père dans la version western de l'anneau de Gygès, *Winchester '73*.

Autre variation, le méchant est un gentil dévoyé dont la malignité est un effet pervers, une souillure de sa pureté originelle. D'où tant de films fascinés par la figure du Diable, sa « beauté » d'ange déchu, depuis Nosferatu – père de tous les Draculas et figure aisément reconnaissable de Satan – jusqu'au récent *L'Associé du Diable*, avec Al Pacino et Keanu Reeves, où le Diable est subtilement décrit comme ce qui fait *entrave à la réversibilité du temps*.

Pour l'exprimer en un raccourci que le plus bêta des cinélâtres de base peut comprendre: c'est parce que les Grecs anciens ont défini la vision comme un équilibre neutre que Dark Vador est un ancien Jedi et le père de l'héroïque et niais Skywalker.

Ce n'est pas un hasard si le Diable est aussi vendeur au cinéma alors que la littérature et la peinture (je ne parle que des génies, les autres n'existent pas) s'y sont penchées, somme toute, fort peu. Il faut dire aussi que Dante et Botticelli ont réglé assez magistralement la question pour qu'il soit inutile d'y revenir.

Le cinéma est *intéressé* par le Diable, au sens propre. Comme l'envie dont il est l'archétype, le Diable est engendré par la vision. Une lecture consciencieuse du *Livre de Job*, première vraie manifestation de Satan sous son nom – à l'exception d'un clin d'œil en *guest*

star dans le *Livre des Chroniques* – le montre aisément. Pour le dire en un mot, *le Diable est ce qui vous en veut de détourner votre regard*.

Quand Hitchcock, interrogé à propos des *Oiseaux*, déclare : *Evil is complete disorder*, « le Mal c'est le Chaos », il ne fait qu'affirmer le point de vue du cinéma pour lequel en effet tout ce qui trouble le mouvement régulier et ordonné des images est à bannir. Que le moindre grain de sable vienne interrompre le bon déroulement mécanique de la bobine, et la pellicule, comme harponnée par le Démon, s'enflamme et se désagrège à même l'écran.

Pour le verbe, en revanche, le désordre, la distorsion impromptue du scénario n'est autre qu'un miracle. Raison pour laquelle, au fond, le verbe est toujours le trouble-fête de l'Image.

Hitchcock, clair et net: « Tout l'art du cinéma, selon moi, réside dans l'aptitude à attirer un public mondial sans tenir compte du langage. L'accent mis sur l'image vous permet d'atteindre le plus vaste public possible. » Le summum de l'ordre cinématographique sera par conséquent un écran blanc : « Quelqu'un m'a un jour demandé : "Quelle est votre idée du bonheur ?" Et j'ai dit : "Un horizon vide. Pas de nuages, pas d'ombres, rien."«

D'une gêne vis-à-vis du verbe à un complexe *d'infériorité* mal dissimulé sous les oripeaux du Diable, il n'y a qu'un pas que Sternberg, cité par Scorcese, franchit à la vitesse du mensonge : « Pour un artiste, le sujet est secondaire. Ce qui compte, c'est sa vision. La caméra est un instrument diabolique qui véhicule les idées à la vitesse de la lumière. Chaque image transmet (*translitterates*) un millier de mots. » On reconnaît là une phrase célèbre de Napoléon, que Mao puis tous les petits potentats publicitaires de la planète ont repris sans vergogne. Le mensonge en l'occurrence consiste en une diversion du vrai, à savoir qu'un mot permet de résister à l'influence de mille images.

La littérature, que la vision n'impressionne pas, se désintéresse généralement du Diable – à la notable exception de Marlowe et de Goethe. Ou bien le traite à la légère, en le ridiculisant. Ainsi l'Asmodée *voyeur* de Lesage est-il boiteux. D'ailleurs Asmodée est ce démon deutérocanonique vaincu par Tobie en même temps que ce dernier guérit son père Tobit de sa cécité. Dans le Talmud, l'Adversaire est goguenardé à répétition par tel ou tel

Rabbi. Quand un des génies qui parsèment le texte fait une interprétation particulièrement originale, on énonce proverbialement : « Une flèche dans l'œil de Satan ». Ces Juifs inouïs sont les Rabbins des Bois de la pensée.

Cercle du vice

La face humaine du salaud, le bon côté du collabo pour le dire en français, n'est pas un effet pervers qu'il s'agirait d'observer, tel un mystère insondable, mais la cause profonde de sa crapulerie. « Le bien est forcé de vivifier le mal » exprime un texte de la mystique juive. C'est toujours par une forme de tendresse que l'ordure agit.

Quel est ce businessman courroucé par ses employés en grève qui prononce, au Congrès, le 24 octobre 1947, devant la Commission des activités anti-américaines, ces mots étranges: « Je pense qu'on devrait les démasquer et révéler ce qu'ils sont, de façon que le libéralisme, qui est une vertu américaine, puisse s'exprimer sans être souillé de communisme. » ? Nul autre que le meilleur ami de l'enfant: Walt Disney.

Le cinéaste contemporain le plus acharné du neutre est Godard, et comme par hasard c'est sur la question du nazisme qu'il est le plus ambigu.

À vrai dire, sur quoi Godard n'est-il pas confus ? Les cinéphiles y voient la marque de son génie. Ils le formulent béatement, tel Serge Daney évoquant « l'inconnue dans la pédagogie » de Godard, lequel, « à ce que l'autre dit, assertion, proclamation, prône, répond toujours par ce qu'un autre *autre* dit ». Ils le formulent en s'étourdissant de concepts comme Deleuze dans *L'image-Temps*, drapé dans sa métaphore physique du faux-raccord comme *interstice,* se forçant à ne pas se scandaliser de l'association de Golda Meir et d'Hitler dans *Ici et ailleurs* (film tiré du documentaire originellement commandé à Godard par le Comité Central de la Révolution Palestinienne en 1970), et notant: « Ce n'est pas une opération d'association, mais de différentiation, comme disent les mathématiciens, ou de disparation, comme disent les physiciens ». Ils le formulent simplistement, à l'instar de ce critique

américain qui conclue : « *Ultimately,* Ici et Ailleurs *seems suspicious of all images, even its own ; the suggestion is that all films, especially documentaries, present a false, constructed vision of reality*. » Où l'on constate comme le confusionnisme godardien est contagieux. Si *tous* les films mentent comme le prétend le candide critique, le film qui dénonce ce mensonge ment aussi en affirmant que *tous* les films mentent, par conséquent il dit la vérité en n'échappant pas à ce qu'il dénonce. Et s'il dit la vérité, il ment en affirmant que tous les films mentent… Autrement dit il échappe à la règle qui consiste à y échapper.

Impossible de s'extirper du cercle vicieux. Que Denis Kaufman, l'inventeur du concept bolchevique de *kino-pravda* (« ciné-vérité »), se soit attribué tel le tatouage de l'impossible émancipation hors du neutre cinématographique le pseudonyme « Dziga Vertov », « toupie tournoyante », est tout un symbole. Pseudonyme d'une aliénation au neutre que Godard a, comme par hasard, spontanément repris pour produire certains de ses films : *Dziga Vertov* était le nom de son groupe de cinéma militant.

Dziga Vertov avec *L'homme à la caméra,* Welles avec *Filming Othello*, Godard avec *Le Mépris* (et désormais n'importe quel *making-of* accompagnant n'importe quel film sur DVD), les cinéastes ont beau tout tenter pour rejoindre le reflet narcissique en évitant la noyade, l'effort est aussi condamné que si le soleil prétendait contempler les ombres qu'il crée.

Les meilleurs ont pourtant mis tout leur talent dans la balance pour exorciser la malédiction originelle, s'acharnant à récurer le celluloïd de son alchimie originelle, faire dérailler au montage le train-train des Lumière, forcer hors de ses gonds l'implacable enchaînement mécanique d'images mortes, désencastrer la caméra de son destin plombé par sa technique : hélas pour eux, seul le temps sait être « *out of joint* ».

Peine perdue, donc. Dans le meilleur des cas, comme chez Welles, et comme Bergson le dit de Spinoza implacablement soumis au « mécanisme cinématographique de la pensée », « des poussées d'intuitions font craquer le système ».

Mais le système demeure consubstantiel à sa propre critique.

Le Bien, le Mal, la Vie, la Mort

Autre conséquence de l'incapacité de l'Image à visionner la cécité qui l'anime : la *vidéologie* éprouve toutes les difficultés à traverser le miroir pourtant particulièrement peu raffiné que lui a tendu le nazisme.

Le cinéma ne peut *méditer* son histoire, laquelle est indissociablement l'histoire du XX^{ème} siècle, parce que pour cela il lui faudrait *penser* son noyau de ténèbres qu'est le nazisme, et que pour *penser* le nazisme il faut *penser* l'antisémitisme, et que pour *penser* l'antisémitisme (non pas connaître, non pas décrire, non pas dénoncer, non pas réfléchir, non pas s'indigner) il faut étudier la Bible.

Godard, comme tant d'autres, en est incapable. Inutile d'élaborer avec Deleuze de fumeuses hypothèses sur « l'Un-Être » devenant « l'entre-deux constitutif des images » pour saisir qu'il y a un lien direct, dans les *Histoire(s) du Cinéma*, entre d'une part la méconnaissance crasse de la Bible chez Godard – confondant les filles incestueuses de Loth et sa femme statufiée en sel – et d'autre part ses douteux rapprochements d'images de déportés et de films pornos, ses amalgames entre ceux qu'on appelait les « musulmans » à Auschwitz et les Palestiniens, ou ses mauvais jeux de mots sur Spielberg accueilli par les Polonais, « lorsque *Plus jamais ça* est devenu *C'est toujours ça*… ».

Godard peut bien ricaner à la frontière du plus bas antisémitisme, la vérité c'est qu'il est aussi impotent que Spielberg, ses calembours concernant les camps aussi révisionnistes que le *remake* de l'arroseur arrosé dans *La liste de Schindler*. Le Suisse propalestinien et le Juif américain se rejoignent dans la spirale cinématographique du neutre. Godard est même probablement un peu plus imbécile que Spielberg : il ignore qu'il l'est.

Cette impossibilité à traiter *convenablement* la question du nazisme, du stalinisme, et dans son sens le plus commun, du fascisme, est logique puisqu'elle est strictement structurelle. Pour le dire encore autrement, lorsqu'il se penche sur l'histoire le cinéma le mieux intentionné est toujours foncièrement fasciste, comme le western est intrinsèquement

colonialiste, puisque les colonisateurs apportèrent la caméra dans les bagages de leur dévastation.

Le cinéma a répondu au fantasme fanatique d'un impérialisme absolu, d'un espace vital envahissant l'étendue en soi, d'une *Blitzkrieg* dévastant la réalité à l'indépassable vitesse de la lumière. André Bazin lui-même doit l'admettre : « Le mythe directeur de l'invention du cinéma est l'accomplissement de celui qui domine confusément toutes les techniques de reproduction mécanique de la réalité qui virent le jour au XIX^{ème} siècle, de la photographie au phonographe. C'est celui du réalisme intégral, d'une recréation du monde à son image, une image sur laquelle ne pèserait pas l'hypothèque de la liberté d'interprétation de l'artiste ni l'irréversibilité du temps. Si le cinéma au berceau n'eut pas tous les attributs du cinéma total de demain, ce fut donc bien à son corps défendant et seulement parce que ses fées étaient techniquement impuissantes à l'en doter en dépit de leurs désirs. »

Il y a ainsi toujours un point aveugle d'optimisme, une bévue moralisatrice, un dérapage révisionniste auxquels nul film n'échappe.

Dans *Lacombe Lucien*, par exemple, la présence d'un Noir parmi l'équipe des voyous miliciens est historiquement absurde et spirituellement insultante pour les Africains de l'Empire enrôlés par les Gaullistes dans un combat où ils n'avaient aucune émancipation à gagner. Leur guerre de libération restait encore à mener. Il est assez notoire qu'elle n'a, depuis un demi-siècle, toujours pas *commencé*.

Dans *La Liste de Schindler*, le révisionnisme prend la forme de l'eau qui s'échappe des pommeaux de douche là où il n'a jamais jailli que du gaz.

Mais le cas le plus évident d'indifférenciation fantasmée reste *Le Dictateur*, qui est pourtant à bien des égards – à l'échelle de cet art mineur qu'est le cinéma – un chef-d'œuvre. La ressemblance entre le gentil Juif et le méchant Despote parle de soi, et justifie la déclaration d'intention mièvre qui gâche la fin du film, au moment où, précisément, le gentil Juif endosse l'uniforme du dictateur.

Un film de John Woo, *Face-Off* (terme de hockey sur glace qui désigne une confrontation, mais plus littéralement peut signifier « visage ôté »), a poussé l'hypothèse de l'indifférenciation jusqu'au bout : le méchant et le gentil échangent littéralement de visage après une opération esthétique sophistiquée.

Quel infini retard sur la littérature, quand on y songe, laquelle sait depuis Homère que ce n'est pas entre le Bien et le Mal qu'il s'agit de décider mais entre la Vie et la Mort. Or si la littérature « entasse des comprimés de vie » (Proust), le cinéma est originellement contaminé par les miasmes de la Mort. Tous les plus grands écrivains du XX^{ème} siècle l'ont spontanément senti. Ce n'est pas pour rien que Céline évoquait l'atmosphère de caveau du Cinéma.

> **« On s'enferme au cinéma pour oublier qu'on existe, on se met en caveau d'illusions, tout noir, qu'est déjà de la mort, avec des fantômes plein l'écran, on est déjà bien sages crounis, ratatinés dans les fauteuils, on achète son petit permis avant de pénétrer, son permis de renoncer à tout, à la porte, décédés sournois, de s'avachir en fosse commune, capitonnée, féerique, moite. »**

Ne pouvant opter pour la vie, il ne restait au cinéma qu'à feindre de prendre parti dans l'hypothétique combat entre le Bien et le Mal.

Telle est l'erreur de tous les esprits faibles, et la faiblesse spirituelle de tous les réalisateurs.

Souvenir écran

J'avais en vue, afin d'illustrer la couverture de *La mort dans l'œil*, une photo qu'il me semblait avoir remarquée quelque part en passant.

Il s'agissait dans mon souvenir d'un soldat allemand, debout, sourire aux lèvres, filmant une déportée entièrement nue, debout aussi face à lui, le visage en pleurs, convulsée

de honte, de douleur, de froid. Peut-être cette photo du bourreau en train de filmer sa victime n'existe-t-elle pas ; peut-être n'est-ce que ce que Freud appelait un « souvenir-écran », expression inaugurée en 1899, en pleine explosion du cinématographe, et qui révèle comme un *écran* est toujours un *leurre*.

J'ai poussé la minutie jusqu'à me rendre à la bibliothèque du centre Beaubourg (qui a enfin rouvert depuis l'époque où j'écrivais *Pauvre de Gaulle !*) et à feuilleter tous les recueils de photos des camps de concentration que j'ai pu dénicher. Non seulement je n'ai pas retrouvé la photo que je cherchais mais j'ai pu constater que s'il existait un nombre important d'archives nazies – d'autant plus parlantes que le projet de la « Solution Finale » était strictement secret et destiné à ne jamais être révélé –, il n'y avait rigoureusement aucune photo de nazi *en train de photographier ou de filmer* l'horreur.

C'est le cas de dire que l'Image, dans sa version la plus criminellement nihiliste, n'ose pas se regarder en face.

V

FASCINATION

« Ces astuces qui soutiennent l'État, tours de passe-passe
Que nous nommons profonds desseins politiques,
(Comme au théâtre, le sot fretin,
Ne voyant pas les cordes,
Se pâme devant une "gloire" qui vole)...
Supposons donc qu'en pleine séance
La machine, mal montée, s'effondre,
Les écrans glissent et laissent tout voir:
Comme le truquage saute vite aux yeux !
Que c'est simple ! Quelle tricherie grossière !
Voyez donc le nœud de la poulie !
Grand Dieu, dis-je, que faut-il voir !
Quelle pauvre machine actionne
Les pensées des monarques et les plans des États ! »
Swift, *Ode à Sir William Temple*

Menace en suspens

Platon n'est pas le premier à décrire une apocalypse. Le Déluge, Sodome, les désastres annoncés par les prophètes anticipent, bien que tout autrement, cette première *révélation* philosophico-politique. Mais, par la construction très singulière du *Timée*, structurellement pris en tenaille entre *La République* et le *Critias,* Platon inaugure le scénario-catastrophe.

Le *Timée* est un *montage* – en même temps qu'une *théorie du montage* dans sa partie cosmologique – où la Menace, pour obtenir une parfaite adhésion, se formule sous le masque de son indissociable allié, le *suspens*, la suspension artificielle d'un récit dont la fin est connue d'avance.

L'interruption seule ne suffit pas au *suspens*. Elle est un procédé rhétorique classique (l'aposiopèse), comme l'embuscade des prétendants contre Télémaque, fauchée par les récits d'Ulysse chez Alkinoos. Pour qu'il y ait *suspens*, il faut qu'il y ait menace *aussi* contre

l'auditeur du récit, tout en réclamant sa participation. Le *suspens* est une maïeutique de la collaboration. Il est résolument anti-littéraire, ne serait-ce qu'au sens où la littérature (la grande ; les mineures n'intéressent que les adeptes du *noochoc*) n'est pas « interactive » ; elle ne dépend jamais du lecteur.

Ainsi l'embuscade des prétendants dans l'*Odyssée* s'articule uniquement au retour d'Ulysse à Ithaque. Sa scission narrative est un sas temporel qui va permettre l'alliance du fils et du père contre les usurpateurs – cette sorte de pacte que Sun-tse qualifie d'invincible et nomme précisément « Père-Fils ».

C'est la déesse de la pensée, Athéna, qui prévient Télémaque et le sauve des prétendants. C'est également elle qui rajeunit Ulysse après l'avoir prématurément vieilli. L'interruption du récit homérique joue donc un rôle *temporel* au cœur du récit lui-même. Elle ne permet pas seulement au père et au fils de se retrouver géographiquement ; elle indique qu'Ulysse et Télémaque sont une seule et même puissance – comme Bloom et Stephen dans *Ulysses*, double figure de Joyce –, pratiquée par *l'éclaircie réversible du temps.*

> « Ah ! » dit Ulysse un peu avant de se faire reconnaître de Télémaque, « si j'avais encore ta jeunesse en ce cœur !… si j'étais soit le fils de l'éminent Ulysse, soit Ulysse en personne ! »
>
> Il est les deux, bien sûr.

Au contraire, la suspension du récit de l'engloutissement de l'Atlantide concerne au premier chef le public contemporain de Platon. Elle le menace, d'une part, d'une amnésie définitive en ne lui révélant jamais pourquoi son propre passé (l'Atlantide est une Athènes antérieure) a disparu. Elle fait d'autre part peser sur lui le risque d'une impossible parturition politique, puisque la Cité socratique est une projection futuriste, *une maquette en somme*, que Platon, se précipitant chez Denys, imaginera pouvoir produire grandeur nature.

Dans le *Timée*, comme au cinéma, le *suspens* est consubstantiel au récit. Il faut s'y soumettre pour que le récit aille à sa fin. Et ce à quoi il faut se soumettre en l'occurrence, c'est

la justification cosmogonique et physiologique de la Domination, laquelle agit ainsi toujours préférablement sous la forme de la *fascination*.

Le scénario-catastrophe de l'Atlantide s'est donc très naturellement métamorphosé en vedette spectaculaire.

Telle était un peu sa pente.

Quelques mois avant de rédiger ces lignes, le voyageur solitaire ne put retenir un ricanement d'aberration lorsqu'il aperçut, sur un mur de métro parisien, l'affiche d'un dessin animé des studios Disney orné d'un fragment de Platon.

Les Belles Lettres, éditeur français des classiques grecs en bilingue (dont le stock s'est évaporé récemment dans un mystérieux incendie), ont réédité en format de poche le *Critias* (« De l'Atlantide »), précédé du fragment du *Timée* consacré à l'île engloutie. Que le *Timée* ait été rapetassé de la sorte par un éditeur supposé sérieux pour se soumettre à la demande du public cinéphilisé est comiquement significatif.

Le besoin de fascination explique aussi la mise à l'écart, fréquente chez Platon, de l'écriture.

Pourquoi ?

Parce que L'écriture pense et dévoile tout. Elle est contraire aux lois du *suspens*.

Ainsi les merveilleux exploits de l'Athènes première, dont l'Égypte a en quelque sorte confisqué la mémoire, sont évoqués pour être aussitôt écartés, le zoom se pratiquant sur la seule Atlantide, elle-même bientôt figée en une colossale épée de Damoclès au-dessus des auditeurs de Timée. « Pour le détail de tout cela, pas à pas, une autre fois, à loisir, nous le parcourrons textes en mains » dit le prêtre. Le récit de l'Atlantide lui-même, dans le *Critias*, se clôt par une suspension du dire du Dieu des Dieux, décidé à châtier les Atlantes dépravés.

> « Il assembla donc tous les Dieux dans celle de leurs demeures qui a le plus de prix, celle précisément qui, se trouvant au centre du monde entier, a vue sur tout ce qui participe du Devenir, et, une fois qu'il les eut assemblés, il leur tint ce langage... »

Le dialogue s'interrompt ici. On ne saura jamais, du cœur de son *panoptikon* absolu, ce que le Dieu des Dieux déclare.

Là où le regard règne le verbe n'a qu'à s'éclipser, et les hommes à bien se tenir.

Hollywood engloutit

J'aime bien Bruce Willis. Il insulte régulièrement les intellectuels et les journalistes de la presse écrite, qu'il traite de « dinosaures » en répétant que l'image a mis fin à l'écrit.

Au moins les choses sont claires.

Le problème, avec les grands cinéastes, c'est qu'ils ont trop de talent pour être méprisés et pas assez de vrai génie pour que je les admire. Les cinéphiles s'éperdent pour Welles, croyant sincèrement que regarder *Le Procès* revient à lire Kafka, comme les fans de Rohmer s'imaginent penser en entendant un personnage prononcer le mot « philosophie » et ceux de Godard se sentent cultivés parce qu'ils connaissent par cœur les titres des livres qu'accumulent ses films.

La référence cultivée, ce n'est pas le truc de Bruce Willis. Dans *Armageddon*, titre tiré de l'*Apocalypse*, la seule citation est faite par le directeur de la Nasa, qui est pied-bot ! Pendant que les gros bras sauvent la terre, les infirmes raffinent… Il annonce au président des États-Unis qu'une météorite de la taille du Texas va détruire la terre : « En gros, la pire partie de la Bible… » résume-t-il. Une première pluie de météorites arrose New York. *Exit* l'Empire State Building. Une seconde pluie, annonciatrice de la météorite majeure, détruit une région de l'Asie. Mais la seule grande ville concrètement rasée de la carte, c'est *Paris*. On voit une gargouille de Notre-Dame – celle qui tient sa tête entre ses mains – vaciller avant que tout ne soit dévasté par l'onde de choc, hormis l'Arc de Triomphe (ironie hollywoodienne) qui subsiste pitoyablement au rebord d'un immense cratère.

Willis a raison. Plus besoin de mots, l'image est assez parlante comme ça. De même que Notre-Dame est de la littérature pétrifiée, Paris est l'arrogante capitale littéraire de la vieille Europe. Tous les Américains le savent depuis qu'Hemingway le leur a fait dire.

Claudel, qui détestait à peu près autant le cinéma que le protestantisme, aurait modérément apprécié *Armageddon.* Il comparait d'ailleurs les deux, le rationalisme protestant lui faisant penser, écrivait-il, à « un *producer* de Hollywood qui essaye de donner une idée de la cour de Louis XIV ». Il se voit donc ici rétorquer haine pour haine.

L'avantage d'Hollywood, c'est que son animosité anti-littéraire et picturale est cousue de fil blanc.

Dans *Titanic*, film au phénoménal succès que l'on sait, l'héroïne, riche amatrice d'art, emporte dans sa cabine *Les demoiselles d'Avignon* et le *Kahnvweiler* cubiste (abominablement imités, point commun avec le très crétin *Surviving Picasso*), deux chefs-d'œuvre censés, par conséquent, selon la fatale logique du scénario, être engloutis sous des milliards de mètres cubes d'eau glacée.

En Europe, où la haine de l'art est simplement un peu plus hypocrite, on dissimule son jeu sous les apparences du respect et de l'*adaptation*. Or, en dépit de tous les mensonges scolaires et universitaires sur ce point, la littérature est particulièrement *inadaptée* à la société. Il est donc naturel que le cinéma tente de *redresser* toute cette poésie en la filmant, comme le docteur Ferdière se vantait à Artaud de « redresser » la sienne par des séances répétées d'électrochocs. Comme la société, le cinéma est un vaste délire dirigé contre ce qu'il ne peut intégrer, et qui par conséquent le dépasse. Peinture, Littérature, Temps, Nature. Le délire cinématographique est une sous-espèce du délire social ; celui-là est divertissant, celui-ci est simplement asservissant. C'est *idem*.

Les Américains n'aiment guère la vieille Europe mais ils savent aussi qu'ils n'ont plus rien à en craindre. Les premiers idéologues du cinématographe au contraire étaient d'autant plus mégalomaniaques qu'ils se savaient d'une réelle impuissance à rivaliser avec un adversaire plus discret, car plus sûr de ses atouts. Lorsque Antoine Lumière annonce à Méliès,

alors prestidigitateur: « Vous qui épatez tout le monde avec vos trucs, vous allez voir quelque chose qui pourrait bien vous épater vous-même ! », on en reste à un défi de camelots. Le problème va se corser avec la littérature et la peinture, qui viennent d'un monde où l'épate ne prend pas. Du coup, le ton monte très vite.

Pourtant le conflit provient de plus loin.

Mauvais mimétismes

À l'instar de la peinture, la politique platonicienne doit prendre la nature pour modèle. Mais, comme le cinéma, elle vise au remodelage, au *montage* du visible initial. C'est ainsi qu'elle se résout en surveillance, manipulation, dissimulation, accusation à faux, récompenses et châtiments, bref en *parfaite réélaboration* de ceux qu'elle a en permanence sous les yeux.

L'idéal de la politique et celui du cinéma sont communs: faire *plus vrai* que nature.

Peinture et poésie, affirme *La République*, ne sont que d'imparfaites imitations de la réalité, imparfaites précisément en tant qu'elles imitent. Ces mauvais mimétismes inutiles n'engendrent que des « fantômes ». Un peu auparavant, Socrate a usé de l'expression *aletheian fantasmata*, des « songes de vérité », des « apparences » traduit Robin, des « semblances » selon Pachet. Mais cette expression est trop douce pour définir le *différend* qui existe depuis longtemps, selon Socrate, entre poésie et philosophie. *Diaphora*: le mot désigne à la fois la « différence » et le « différend » (*to diaphoron*) ; les « espèces » dans leur variété, mais aussi l'« hostilité », la *supériorité*. Platon emploie le terme dans le discours du prêtre égyptien du *Timée*, quand il révèle à Solon que l'Égypte seule garde la mémoire des hauts faits de l'Athènes antique.

Quelques lignes plus bas, Platon emploie le mot *énantiôsis*, « contradiction », pour exprimer ce différend. Le même mot est employé au livre V de *La République*, à propos d'une dispute contradictoire. Discutant de la différence entre la différence des sexes et la différence des natures (on est au cœur du thème initial du *Timée*), Socrate oppose querelle sur les mots et

dialogue philosophique (je souligne) : « Beaucoup de gens croient non pas disputer mais dialoguer, alors qu'en fait ils ne sont pas capables d'examiner ce dont on parle en y distinguant des espèces différentes, mais *s'attachent aux mots en eux-mêmes* pour aller à la chasse de la contradiction (*énantiôsin*) dans les termes employés: c'est une querelle, non un dialogue, que la relation qu'ils ont entre eux. »

En somme, Socrate révoque le verbe au nom de la nature ; il récuse le langage en faveur de la biologie ; plus précisément, il dénonce ce qui dans le langage sème la discorde, ce qui dans la langue vient disjoindre la parfaite répartition des tâches dans la Cité selon les genres et les gènes. L'adversaire reste la dialectique asociale propre à la poésie – « l'attachement aux mots en eux-mêmes ».

Le but avéré de Platon est d'expulser la poésie de la Cité. Pour cela, il faut la convaincre d'« inutilité » politique. Le poète, déclare carrément et très nettement Socrate au Livre X de *La République*, « fait entrer un mauvais régime politique dans l'âme individuelle de chacun ».

La philosophie doit saper la poésie qui entrave ses visées biologico-politiques. Platon emploie donc, pour définir la profonde fausseté de la poésie, une expression plus précise que *fantasmata*, sur laquelle il va revenir et revenir encore: c'est le mot *eidolon*, traduit par Pachet en « fantômes », étrangement redoublé encore un peu après lorsque Socrate reproche au poète de « fabriquer (ne pas oublier que « fabriquer » et « poétiser » sont un seul et même verbe en grec) « fantomatiquement des fantômes »: *eidola eidopoiounta* !

L'accusation a beau dater, elle a la vie dure.

Élie Faure faux prophète

En 1934, je l'ai dit, Élie Faure publie son *Introduction à la mystique du cinéma*. Ce texte délirant est, au fond, très socratique. Il joue la communauté contre l'individu (la dialectique platonicienne est une pensée de groupe : le *Timée* débute par le compte des

participants présents), la science par-dessus la nature, et la vérité visuelle qu'offre cette science à la place des chimères artistiques.

Pour Faure comme pour Platon la peinture et la littérature se contentent de fabriquer fantomatiquement des fantômes.

Cet éloge extasié du cinéma est un adieu amer à l'art, du moins à l'art tel que Faure l'a toujours conçu, manifestation des qualités, des défauts, des spécificités et des forces propres d'une nation ou d'un peuple, précipitées ponctuellement en un génie qui crée sous l'influence quasiment climatique de ses compatriotes, de son sang et de son sol. « L'artiste », écrit-il en 1909, en introduction à la première édition de son *Histoire de l'art*, « c'est la foule à qui nous appartenons tous, qui nous définit tous avec notre consentement ou malgré notre révolte. »

Dans la préface de la seconde édition, en 1923, Faure franchit un pas de plus dans cet esthétisme fusionnel et grégaire. Non seulement le grand artiste parle pour les siens, son âme représente toutes celles, unifiées et amplifiées, de ses compatriotes dont il est le représentant idéal, mais il ne peut échapper à cette poussée collective qui s'exprime en lui et dont il n'est, en somme, que le traducteur et la créature. « Ce langage s'impose à eux jusqu'à passer dans toutes leurs expressions verbales, ou sonores, ou figurées avec toutes ses caractéristiques et jusqu'à ses pires défauts. »

Pour prendre l'exemple des Français, dont deux spécimens ont apporté à l'humanité le 13 février 1895 une découverte aussi cruciale, ne craint pas d'affirmer Faure, que celle du feu, leur « vision architecturale a dominé toutes les formes de leur pensée, littérature, peinture musique, philosophie même, jusqu'à définir leur esprit classique et leur imposer, de Poussin à Corot, de Le Nôtre à Chardin, de Descartes à Rameau, de Racine à Stendhal, de La Fontaine à Pascal et de Claude Lorrain à Malebranche, des rythmes symétriques… », etc.

La fusion frise la confusion tant il a la sirupeuse manie de napper l'individu sous les foules qui l'animent. « En effet, on est innombrable », affirme *L'Art moderne*. Le génie n'est donc jamais seul. D'une part il transporte dans ses gènes la foule de ses compatriotes

chromosomiques, de l'autre la congrégation patriotique des génies qui l'ont précédé entourent leur « pays » monté au panthéon comme un provincial à Paris.

Sacré Faure. Si Gobineau est son maître à penser, Le Bon n'est jamais très loin non plus.

Élie Faure est un cas intéressant, et pas si rare, de styliste stupide. C'est un lyrique creux. Ses phrases – dont tous les cinéphiles planétaires connaissent au moins un échantillon grâce à *Pierrot le Fou* – sont souvent belles, mais elles sont aussi presque toujours brutalement sottes.

Pour prendre un exemple essentiel, il a un léger problème avec l'Afrique. Il est si influencé par Gobineau que malgré son aptitude à s'émerveiller de tous les particularismes de tous les continents et de toutes les époques, lorsqu'il se penche sur un art sinon réellement collectif, du moins concrètement anonyme, il ne le ressent pas. « Il ne faut pas en général chercher dans l'art des nègres autre chose que ce sentiment encore irraisonné et n'obéissant qu'aux besoins les plus élémentaires de rythme et de symétrie. »

« L'homme noir », écrit Faure juste avant de livrer ces renversantes réflexions sur l'art nègre, « est peut-être celui de tous les non-évolués qui a manifesté le moins d'aptitude à s'élever au-dessus des instincts humains élémentaires aboutissant à la formation du langage, des premières cristallisations sociales et des industries qui leur sont indispensables. Même transplanté par grandes masses (*Faure confond apparemment l'esclavage et l'agriculture !*), et depuis des siècles, en des régions parvenues sinon au plus haut, du moins au plus original degré de civilisation moderne, comme l'Amérique du Nord, il reste ce qu'il était, un enfant impulsif, ingénument bon et cruel, dont tous les actes sortent de l'immédiate sensation. »

À la même époque, Picasso, à qui Faure ne comprendra jamais rien, savait déjà tout:

> « Et alors j'ai compris », dira-t-il lui-même concernant sa découverte de l'art nègre, « que c'était le sens même de la peinture. Ce n'est pas un processus esthétique ; c'est une forme de magie qui s'interpose entre l'univers hostile et nous, une façon de saisir le pouvoir, en imposant une forme à nos terreurs

comme à nos désirs. Le jour où je compris cela, je sus que j'avais trouvé mon chemin. »

Qu'on se rassure. Si Picasso fut toujours superbement seul (les réactions de tous ses proches devant les *Demoiselles* africanisées sont d'une violence inouïe), les Faure font florès. Sa bêtise et son ignominie n'ont rien de très remarquables. À l'époque, celle du succès sans borne des infâmes zoos humains, elle est à peu près partagée *à l'air libre* par tout-un-chacun. Ce qui frappe dans cette vision tétanisée du monde, y compris du monde si subtil de l'art, c'est qu'elle est proprement cinématographique, fruit d'une *inaptitude* absolue à observer les combinaisons rythmiques que les couleurs et les formes assurent entre elles, et à entendre les langages *inédits et asociaux* qui émanent de cette danse.

Faure donc n'en démord pas. Son mysticisme frelaté de gobinisme refuse qu'un génie échappe à cette génétique géographique. C'est pourtant le sens profond du mot génie : il est toujours le dé-généré. Un peintre hollandais, par exemple, fût-ce le plus incomparable de tous, est selon Faure hollandais avant d'être peintre ; car « au fond, tout Hollandais naît peintre ». Faure cite pour la contredire l'opinion néanmoins irréfutable – pour peu qu'on ait daigné méditer la question du génie – de Verrhaeren, affirmant que « la seule apparition d'un génie héroïque suffit à détruire de fond en comble la théorie du milieu ».

« Il ne faut jamais perdre de vue les racines ethniques de l'artiste », rétorque Faure en 1935 dans un « post-scriptum » à son *Art moderne*. Son gobinisme agriculturel ne l'aura nullement empêché d'écrire des pages convenables sur Rembrandt – que Godard ne s'interdira pas de falsifier gravement dans ses *Histoire(s) du cinéma* – mais cela l'empêchera avec acharnement de saisir Picasso. « Picasso qui a eu sur l'art européen, depuis le même temps, l'influence que l'on sait, est donc un méditerranéen où le sang sémite l'emporte. »

On est loin de la conception du génie chez Baudelaire, Nietzsche, Proust ou Artaud. On en est d'autant plus loin que cette adhésion à un sublime chromosomique professé par Faure depuis toujours prépare sa conversion foudroyante à l'Image. Elle se laisse pressentir lorsqu'il évoque, dans *L'Art renaissant*, une « mystique où l'unité ancienne de la science et de l'art pût

se reconstruire un jour dans le cœur des multitudes ». Cette mystique qu'il espère en 1923, qui associerait, comme l'architecture religieuse, la science et l'art *au service de la foule communiante*, il la reconnaît et l'accueille avec ferveur dix ans plus tard.

C'est le cinéma.

Difficile, pour quelqu'un qui aura passé sa vie à écrire sur la peinture, d'être plus *aveugle*. Contemporain des ravages que les délires collectifs ont perpétré en 14-18, sourd à ceux que ces délires réitérés annoncent déjà en fanfare, il mourra en 1937 sans avoir compris que si les délires sont souvent collectifs, c'est parce que toute collectivité est *en soi* un délire.

Voici une lettre que lui écrit l'ô combien plus lucide Céline, le 3 août 1935 :

> **« Le malheur en tout ceci c'est *qu'il n'y a pas de "peuple"* au sens touchant où vous l'entendez, il n'y a que des exploiteurs et des exploités, et chaque *exploité* ne demande qu'à *devenir exploiteur*. Il ne comprend pas autre chose. Le prolétariat héroïque égalitaire *n'existe pas*. *C'est un songe creux*, une FARIBOLE, d'où l'inutilité, la niaiserie absolue, écœurante de toutes ces imageries imbéciles, le prolétaire en cotte bleue, le héros de demain, et le méchant capitaliste repu à chaîne d'or. Ils sont aussi fumiers l'un que l'autre. Le prolétaire est un bourgeois qui n'a pas réussi. Rien de plus. Rien de moins. Rien de touchant à cela, une larmoyerie gâteuse et fourbe. C'est tout. »**

Faure ne peut s'empêcher d'admirer les grands individus mais il ne les aime pas. Il ne supporte simplement pas l'individualisme. Son idéal, ce serait un art qui exploite les génies individuels pour en finir avec l'individualisme, comme Socrate rêve de faire épithalamiser les poètes pour servir aux copulations génétiquement correctes. Céline a d'ailleurs défini ce rôle d'incitateur à la procréation chez les poètes socratisés de son temps, les « troubadours à la Reproduction » que sont les chanteurs de charme: « Un chansonnier de l'Amour vaut son poids de sperme !... »

Pour se débarrasser de l'individualisme qui parasite toute communion, il faut en finir avec la peinture, « le plus individualiste de tous les arts » écrit Faure dans son *Introduction à la mystique du cinéma*.

À soixante ans passés, il semble avoir enfin compris que la peinture échappe à ses fadaises ethnologiques. Il a beau encore écrire en 1935, pour la forme, que « Matisse est de Saint-Quentin », en tirant concernant son génie des déductions dont la fadeur rivalise de taille avec ces cathédrales qu'il admire précisément pour leur anonymat, il n'y croit plus vraiment.

Matisse, Picasso, Proust, Joyce, Kafka, son ami Céline, Stravinski, Debussy, Ravel (qui meurt la même année que lui), ou encore tous ces descendants d'Africains « transplantés » en Amérique du Nord en train d'inventer la plus génialement autonome des musiques, en un mot tout l'art de la première moitié du vingtième siècle semble ligué pour le contredire en s'opposant frontalement à ce crime commis en commun qu'est la société.

Que peut faire Faure pour nier l'évidence ? Commencer par énoncer un diktat esthétique qui évince d'un coup tous ces génies qu'il ne peut plus voir en peinture : « L'expression a toujours été – et ne peut-être – que la fille de la production. » L'art autrement dit ne saurait se passer plus longtemps de l'industrie. « Il faudra bien que nous finissions par en prendre notre parti », assène-t-il. En vertu de cet axiome étrange que lui seul émet et qui se justifie aussi peu que ses niaiseries gobinoïdo-lebonesques, quel art, parce qu'il est intrinsèquement industriel, éradique définitivement l'individualisme ?

« Le cinéma est à peu près contemporain de la fabrication en série, du moteur, de la radiophonie, de la mécanisation universelle de la production, tous formes du processus de concentration diffusée – si je puis dire – qui succède sous nos yeux au règne hier encore légitime des méthodes individualistes qu'instaura la Renaissance. »

Faure a enfin trouvé son inexpugnable parallèle.

Temple et Cathédrale

Le cinéma, c'est la cathédrale ou la pyramide modernes. « Le film, comme le temple, est anonyme. » Comme le temple, le film fait appel à des moyens financiers considérables. Comme le temple, le film s'appuie sur la foule (les figurants sont les maçons et les manœuvres) et le calcul (les mécanismes du cinéma sont les ogives et les charpentes). Comme le temple, surtout, le film s'adresse au troupeau, aux « foules mêlées et déferlantes pour qui l'un et l'autre sont faits ».

Comme le temple, comme la cathédrale en quoi Faure admire moins l'édifice que sa fonction d'édification, le film réunit et *édifie*. Or, confondant temple et cathédrale, Faure fait l'impasse sur une distinction essentielle. Dans *Science et méditation*, Heidegger dévoile ce que l'étymologie du mot « temple » recèle comme cadrage visuel unique et unifiant, autrement dit comme « regard incisif et séparateur » : « Dans son sens originel, le latin *templum* signifie le secteur découpé au ciel et sur la terre, le point cardinal, la région du ciel définie d'après le cours du soleil. C'est à l'intérieur de celle-ci que les auspices font leurs observations, pour lire l'avenir dans le vol, les cris et la façon de manger des oiseaux. » La cathédrale se refuse à cette contemplation *cinématographique* qui soumet l'incommensurable temps à un calcul lui-même fondé sur une scotomisation arbitraire et artificielle de la réalité.

Faure ne saurait être plus éloigné de Proust, pour qui la cathédrale est une *Bible* au « luxe inutile et bizarre », écrite dans un langage que personne ne pratique plus mais qui persévère dans son inutilité somptuaire *en travers du temps.* De sorte que Proust compare la cathédrale de Chartres au stylet d'un cadran sans aiguilles qui indique, précise-t-il, l'éternité.

Cette *inutilité* de la cathédrale est primordiale. Car Faure n'oublie qu'un très léger détail : le cinéma est *rentable* et créé pour l'être. Il n'est pas seulement une invention industrielle, il en est le substrat et le principe, contrairement à la cathédrale. La cathédrale était une splendide entreprise de gratuité bâtie en hommage à un dieu invisible ; le cinéma est un vulgaire procédé visuel breveté chargé d'hypnotiser les masses pour la plus grande gloire du capitalisme.

Mais Faure est lui-même si fasciné qu'il se prononce en faveur de la fascination. Comme le porche d'une cathédrale dispense *de visu* à une foule illettrée les paraboles tirées d'un Évangile qu'ils ne liront jamais, le cinéma est le grand *éducateur*. « Ce n'est pas du dehors, et par le "sujet" *en soi* que nous demandons au cinéma de faire notre éducation. C'est de sa nature même que nous attendons ce bienfait. »

Et, surtout, le cinéma va venger Faure de tous les génies de tous les siècles qui ont fait bande à part : « Si le cinéma est mis au service d'un effort social unanime capable de nous délivrer de l'*individualisme* en exaltant et en utilisant toutes les ressources spirituelles de l'*individu* pour assurer le développement de cet effort, nous avons raison de voir en lui l'instrument de communion le plus incomparable, au moins depuis la grande architecture, dont l'homme ait encore disposé. »

Baudelaire en enfer, Picasso métèque

Faure n'a pas pêché sa comparaison entre le temple et le cinéma par hasard : il l'a dérobée – récupérée, détournée et invaginée – aux *Correspondances* de Baudelaire, pour qui le temple *c'est la Nature*.

Faut-il s'en étonner ? Faure n'aime pas Baudelaire. Il n'y comprend rien. Il nie la grande innovation cabalistique des *Correspondances*, où l'unité « ténébreuse et profonde » des phénomènes naturels est structurée comme un langage dont les « confuses paroles » ne le sont pas pour le génie sensoriel.

Faure inverse tout : « Baudelaire accumule dans le centre de sa vision toutes les impressions sensorielles éparses qu'une sensibilité fanatique et dévoratrice lui a permis de recueillir dans cent mille objets pareils. » L'unité verbale de la nature (« paroles », « symboles », « échos ») n'en est donc pas une, hormis dans la sensibilité « fanatique et dévoratrice » de Baudelaire, qui fait ainsi correspondre illusoirement « cent mille objets » en réalité « pareils ».

Difficile d'être plus venimeusement à côté de la plaque.

« Baudelaire finit gâteux », écrit encore Faure dans *L'Art moderne*, « empoisonné par le parfum de ses grandes fleurs vénéneuses, mêlant sa pourriture sublime à la fermentation de l'univers sensuel. »

Qu'est-ce que Faure ne pardonne pas à Baudelaire ? Sa grande attaque contre l'Image, bien sûr. Et probablement aussi son goût pour les peaux noires.

Au fur et à mesure que ce thuriféraire de l'hypnose de groupe se galvanise, il dissimule de moins en moins son aigreur. « Ceci tuera cela. La peinture peut faire ses malles, au moins en tant qu'art impérial. » Clair et net.

Une autre phrase, étrangement formulée – comme une dénégation de dénégation –, révèle que s'il ne peut empêcher les génies de créer, du moins peut-il leur assigner leur maître: « Qu'il y ait encore aujourd'hui quelques peintres authentiques, je vous ferai la grâce de le regretter d'autant moins que la plupart d'entre eux aiment précisément le cinéma, subissent son influence, parfois même favorisent, par leurs audaces, l'ouverture de ses chemins. »

En amont la peinture marmonne ses prières pour le Messie Lumière : « Ne peut-on pas soutenir que les plus grands maîtres de la sculpture et de la peinture – entre autres les Hindous, les Khmers, les sculpteurs français médiévaux eux-mêmes, et plus près de nous Tintoret, Michel-Ange, Rubens, Goya, Delacroix, en poursuivant dans les contours fuyants la continuité des saillies et des mouvements de surface, ont pressenti le cinéma ? » demande Faure.

Non, on ne le peut pas, est la vraie réponse à sa fausse question.

En aval, le cinéma invalide tout ce qui n'est pas lui. Le cubisme est mort ? Les « trois vieilles dimensions » de la « peinture fourbue » sont enterrées ? Picasso a « renoncé à ses belles facultés de peintre » ? C'est parce que tout ce que le cinéma influence lui est nécessairement inférieur, ou du moins subordonné. « Nous n'avons rien à lui apprendre. Il a *tout* à nous apprendre. Nous travaillons sous sa dictée. »

Qu'il parle pour lui ! Faure énonce ici d'avantage un vœu pieux stalinien qu'une réelle évidence. Non seulement les plus géniaux de ses contemporains désavouent sans exception sa conception mystico-collectiviste, mais l'art nègre se passe de son scotome autant que de son assentiment.

Faure, donc, se vexe, se fâche, tourne le dos à l'art moderne et décide d'offrir au cinéma le trône de grand inspirateur et d'aspirateur collectif que détenait jusqu'ici, dans sa phraséologie gélatineuse, l'ethnie, la race, la géographie, le climat ou l'âme des peuples…

Faure ne comprend pas plus la peinture de Picasso que la poésie de Baudelaire. Il voit dans son dessin « un acrobate tremblant qui ne peut se tenir de faire des sauts périlleux et de la voltige, mais que hante la peur de se rompre les os ».

Difficile à nouveau d'être plus à côté de la plaque. Il lui préfère Derain – lequel avait souhaité pendre Picasso derrière ses *Demoiselles*.

Pourquoi ?

Parce que Derain est français, que sa peinture confirme donc Faure dans sa stupide vision ethno-unitaire. « André Derain a eu la force exceptionnelle, dans le tourbillon des systèmes, des influences croisées, des révélations innombrables où nous vivons depuis vingt ans, de ramener tout cela, par un effort lent et large, aux aspects extérieurs et spirituels de son pays où Corot, Delacroix, Barye, Renoir, Claude, Poussin, Fouquet se reconnaîtraient sans peine. »

Faure ne comprend par conséquent rien non plus au cubisme, lequel, essentiellement chez Picasso, est une déclaration de guerre en bonne et due forme à ce kaléidoscope ordonné et sans surprise qu'est l'objectif d'un appareil photo ou d'une caméra – que Kafka comparera à » une vertigineuse simplification de l'œil de mouche ».

Carl Einstein, qui aima aussi sincèrement le cubisme que l'art nègre, le déclare à Kahnweiler : « Nous savons bien que le cubisme ne nous aurait pas passionnés comme il l'a fait s'il n'avait été qu'une affaire purement optique. »

Lorsque Picasso qualifie la peinture de « métier d'aveugle », lorsqu'il déclare que ce qu'il entend capter, en emprisonnant les femmes dans les fauteuils de ses tableaux, c'est le *mouvement* incessant et invisible « de la chair et du sang à travers le temps », il dénonce le plus clairement du monde le temps et le mouvement *factices* de l'Image.

> **« Le rôle de la peinture, pour moi, n'est pas de peindre le mouvement, de mettre la réalité en mouvement. Son rôle est plutôt, pour moi, d'arrêter le mouvement. Il faut aller plus loin que le mouvement pour arrêter l'image. Sinon on court derrière. À ce moment-là seulement, pour moi, c'est la réalité. »**

On touche ici la question cruciale, platonicienne, des *fantômes de fantômes*.

L'imagination contre la Science

Faure ne supporte pas que l'art outrepasse les bornes qu'il aura passé sa vie à lui assigner, et voici que le cinéma lui offre enfin une frontière intraversable par l'art, celle d'une vision décuplée *par la science.*

Il avait toujours professé que la science et l'art n'étaient que deux langues différentes exprimant la même chose. « L'esprit mène d'un bloc tous ces éléments ensemble. » Si ce parallèle, en soi inepte, pouvait à la rigueur se maintenir concernant la photographie – même si la peinture lui est si manifestement supérieure comme puissance de fiction –, aucune science jusqu'ici n'avait démontré son ascendant sur aucun art. Le cinéma est cet ascendant. Non seulement Faure ne craint pas d'affirmer que *The Sign of Zorro* lui paraît avoir été tourné par Velasquez, Goya et Manet réunis (pourquoi ces trois-là ? parce qu'ils ont partie liée avec l'Espagne d'où Zorro vient, comme le cinéma russe lui rappelle Dostoïevski), mais il précise que le cinéma dépasse la peinture comme la sensibilité du peintre dépasse celle des autres hommes. L'œil de la machine est plus acéré. Avant le cinéma, s'enorgueillit Faure, personne n'avait *vu* de ralenti ni d'accéléré ; il écrit « le *Ralenti* », « l'*Accéléré* » : ce sont de vraies

divinités visuelles. Le cinéma révèle ainsi l'invisible trame mobile du monde, tandis que les autres arts sont relégués au rang d'un cabaret d'ombres chinoises. « Le cinéma nous délivre d'une infinité d'illusions, où même de mensonges. »

Faure s'illusionne et se ment, et du coup inverse tout, singeant le bourgeois moqué par Baudelaire, persuadé que le daguerréotype était plus capable d'exactitude que la peinture : » Ils croient cela, les insensés ! ».

L'*Introduction* porte à son comble sournois l'animosité de Faure, qui affirme que Baudelaire, s'il pouvait remonter « de son glorieux enfer », verrait ses propres songeries réalisées au cinéma. Le poète assisterait à la réalisation par la science de la saisie de cette « analogie universelle » dont il croyait l'imagination, « la plus scientifique des facultés », seule capable.

Non content d'envoyer Baudelaire au diable (Baudelaire en enfer ! pour quel crime ?), Faure falsifie ici gravement, et sciemment, la pensée du poète. Car il ne cite pas l'essai génial consacré à l'imagination, « reine des facultés ». Ce puissant texte, qui appartient au *Salon de 1859*, ne peut que déranger Faure ; il s'adosse à la philippique contre Daguerre qui s'applique si prophétiquement au cinéma et détruit par avance toute l'argumentation de Faure, *qui le sait*.

L'imagination, dit Baudelaire, est substantiellement le Verbe. « Elle a créé, au commencement du monde, l'analogie et la métaphore. » Les autres facultés tâtonnent à la recherche du vrai tandis qu'elle-même, « fièrement et simplement, elle le devine ».

> « L'imagination est la reine du vrai, et le *possible* est une des provinces du vrai. Elle est positivement apparentée avec l'infini. »

Faure est forcé d'éviter ce texte que Baudelaire a inséré, comme pour le protéger par deux puissantes canines de tigre, entre un déchiquetage de l'Image (*Le public moderne et la photographie*) et un coup d'éclat de la faculté créatrice (*Le gouvernement de l'imagination*), où Baudelaire explique que la nature n'est pas un modèle à imiter stérilement mais un « dictionnaire » (il rapporte le mot de Delacroix) dans lequel le génie puise pour composer analogies et métaphores.

Faure a très mal lu Baudelaire (il le faut, pour l'imaginer en enfer), ou plutôt, il ne l'a *que trop bien* lu. La citation détournée, qui le réjouit comme une adhésion posthume du poète au cinématographe, est tirée d'une lettre à Toussenel où Baudelaire emploie le mot « scientifique » comme image de son propre génie. Ce que Baudelaire entend par « scientifique », appliqué à l'imagination, c'est *extralucide*, c'est-à-dire aimantée par la pensée, douée en conséquence d'une aptitude intuitive au *vrai.* La science, au contraire, ce miroir amer de la réalité profondément aveugle et borné, erre dans son dédale de formules tels ses propres rats de labo dans les labyrinthes qu'elle fomente à l'intérieur de cages vitrées impassibles, insensibles, impavides et aussi cruelles qu'elle.

> **« Il y a bien longtemps »**, écrit Baudelaire à Toussenel le 21 janvier 1856, **« que je dis que le poète est *souverainement* intelligent, qu'il est *l'intelligence* par excellence, – et que *l'imagination* est la plus *scientifique* des facultés, parce que seule elle comprend *l'analogie universelle*, ou ce qu'une religion mystique appelle la *correspondance*. Mais quand je veux faire imprimer ces choses-là, on me dit que je suis fou, – et surtout fou de moi-même, – et que je ne hais les pédants que parce que mon éducation est manquée. – Ce qu'il y a de bien certain cependant, c'est que j'ai un esprit philosophique qui me fait voir clairement ce qui est vrai, même en zoologie, bien que je ne sois ni chasseur, ni naturaliste. »**

La science est totalement dépourvue d'imagination. Ses plus belles trouvailles furent d'abord des erreurs ; elles fit ses plus intrigantes découvertes par hasard en croyant se tromper. La science ne progresse qu'en se reniant, en réfutant, d'un saut puce à l'autre, ses victoires passées. Elle reste vouée au calcul, donc au quantitatif. Au royaume du quantitatif, la science, après le laborieux séquençage du génome humain, ne constate qu'une ridicule différence de 13 000 gènes entre l'homme et la mouche du vinaigre. La science peut faire voler un avion mille fois plus vite qu'un aigle, elle saura bientôt reproduire un homme à l'identique – le clonage est le *summum* de l'idéologie numérique –, mais elle est

rigoureusement incapable d'*imaginer* une girafe, d'*inventer* un kangourou ou de *créer* un baobab. Dans le meilleur des cas, la science ne parvient qu'à plagier la nature, comme le radar copie la chauve-souris ou le sonar le dauphin.

Et comme le cinéma plagie la vie.

Qu'en dit l'Image ? Un documentaire retraçant l'histoire de la télévision française diffuse le premier spot de pub autopromotionnel. Un visage de femme blonde, noyée dans une brume bleuâtre, égrène les miracles médiumniques de la machine avec un regard illuminé:

> « LA TÉLÉVISION N'EST PLUS UN RÊVE. DÉSORMAIS VOUS SEREZ CHEZ VOUS SPECTATEUR QUOTIDIEN DE L'ACTUALITÉ MONDIALE (*une antenne de diffusion vue en contre-plongée dont le sommet se perd dans les nuages*). VOUS IREZ AU THÉÂTRE, AU CONCERT, AU MUSIC-HALL, AU CINÉMA (*une carte de France est envahie d'ondulations circulaires*) SANS QUITTER VOTRE FOYER (*un poste de télévision allumé au loin dans une vitrine obscure, seule lueur spectrale, reflète lui-même l'image d'un poste de télévision dans lequel parle la chimère blonde*). LES PLUS BELLES IMAGES DE LA VIE VIENDRONT À VOUS POUR VOUS CHARMER, POUR VOUS SURPRENDRE, POUR VOUS ÉMOUVOIR, POUR VOUS ÉMERVEILLER. »

Autre époque, autre documentaire consacré à la technique des effets spéciaux hollywoodiens. Effets spéciaux, affect spécieux :

> « LES EFFETS SPÉCIAUX SONT DES ILLUSIONS CINÉMATOGRAPHIQUES (*un fantôme serpente sous le drap d'un grand lit, la soie épouse la silhouette d'une femme nue qui nagerait à la*

surface du matelas) QUI RAVISSENT NOS YEUX. NOUS CROYONS À CETTE MAGIE (*une cataracte d'eau envahit une fourmilière, des insectes à visage humain s'enfuient à toutes jambes*) CAR ELLE EST CRÉÉE PAR LE MONDE RÉEL DE LA SCIENCE. EN EFFET, LA PHYSIQUE, LA CHIMIE, LES MATHS ET LES THÉORIES DE L'ÉVOLUTION (*une souris blanche en pyjama rouge et pantoufles bleues grimpe à l'aide d'une échelle sur un lavabo*) JOUENT UN RÔLE CRUCIAL DANS LA SCIENCE DES EFFETS SPÉCIAUX. C'EST LA SCIENCE QUI ENGENDRE L'ART (*une carcasse d'avion explose au sol*). »

Le discours de l'Image sur elle-même a progressé en moins de cinquante ans d'un éloge du panoptique culturel à une affirmation décomplexée de sa fausseté. Quelque chose, pourtant, n'a pas évolué : ce ton émerveillé sur lequel l'Image annonce son entreprise de rentabilité maximale par la récupération circulaire et autonome de ses propres rebuts. La télévision recycle ainsi de plus en plus rapidement ses ordures sur le mode de la célébration pseudo-historique, du *best of* ou de la révélation journalistique de ses propres coulisses.

C'est précisément parce que la science – à laquelle Faure assimile avec raison le cinéma – a si peu d'imagination qu'elle persiste dans ses vieilles ornières métaphysiques. Et c'est parce qu'elle persiste dans son impasse circulaire que non seulement les fantasmes d'un scientifique d'aujourd'hui sont comparables à ceux d'un plat bourgeois contemporain de Baudelaire, mais que rien de ce qui se trafique désormais en éprouvettes n'est fortement étranger à ce dont Platon rêva il y a deux mille cinq cents ans.

Il n'est pas impossible qu'une envie entravée, une sourde haine envers l'imagination infinie du créateur de l'univers (en lequel la raison prétend ne pas croire : c'est plus commode, moins complexant) guide depuis toujours chacun des pas claudicants de la science,

lui inspirant ce désir fondamental d'en finir avec l'original – « la belle nature vraie » dit Artaud –, pour qu'on n'ait plus à quoi comparer ses pitoyables ersatz.

Voilà pourquoi Baudelaire peut aussi écrire sans se contredire que « la grande poésie est essentiellement bête, elle croit, c'est ce qui fait sa gloire et sa force ». Comme par « scientifique » il entend *génial*, par « bêtise » Baudelaire veut dire *crédulité*, « défaut d'un homme d'esprit » selon Diderot que Baudelaire cite ailleurs. « L'homme d'esprit voit loin dans l'immensité des possibles » ; le sot reste incrédule car il « ne voit guère de possible que ce qui est ».

Telle est la substantielle sottise de la caméra.

Crédulité (« bêtise ») et génie (« science ») ne s'opposent donc nullement chez Baudelaire. Ce sont deux facettes de l'imagination, pas une comparaison entre la technique et l'art. « Ne confondez jamais », écrit Baudelaire, « les fantômes de la raison avec les fantômes de l'imagination ; ceux-là sont des équations, et ceux-ci des êtres et des souvenirs. »

On constate comme Baudelaire est spontanément plus fin que Faure et Platon. Il ne nie pas l'existence des fantômes, il n'invente même pas une hiérarchie entre une puissance d'illusion et une méthode d'accession au vrai – ce serait encore demeurer encagé dans la métaphysique du « vieux Platon » à « l'œil austère »: il leur assigne à chacune son chimérique royaume.

Ici, la raison règne sur l'espace en manipulant des formules, là l'imagination navigue au gré du temps en revivifiant des êtres et des pensées.

Vidéo morts

À la fin de son *Introduction à la mystique du cinéma*, Faure rêve d'affriolants fantômes que l'enregistrement cinématographique invoquerait depuis les limbes. Il s'agit ni plus ni moins de substituer l'Image à la mémoire, dont on sait peut-être qu'elle est depuis toujours la mère des Muses.

Faure commence par imaginer l'acteur du *Kid* se revoyant, adulte. « Ne sentez-vous pas le pathétique prodigieux de cette vie antérieure perdue remontant – tout entière, sans lacune – à l'aide d'un document plus irrécusable que la mémoire, du fond de sa propre nuit, pour en faire revivre devant lui un fragment ininterrompu ? » Puis il est question de revoir, jeune et encore idolâtrée, la femme flétrie que l'on n'aime plus. Enfin il est carrément question de résurrection. « Voyez-vous revivre l'enfant mort ? »

Ce miracle banal qu'une caméra vidéo accomplit désormais quotidiennement est le moins mystique possible. Proust a démontré, *scientifiquement* si j'ose dire, que le souvenir vivant, surgissant imprévisiblement du passé où on le croyait définitivement évaporé, n'est en rien assimilable à une *image* ni à aucun procédé de reproduction mécanique. C'est une expérience profondément intérieure, c'est tout un monde de sensations que la mémoire *involontaire* fait refluer à travers le corps capable de l'accueillir, et à travers celui-là seulement. La mémoire n'est pas une machine à se projeter des images indéfiniment réitérables. Le souvenir *médité* est une pure création solitaire, sans partage ni communication envisageable.

Si Proust compare la résurrection de l'âme à un « phénomène de mémoire », c'est aussi parce que celle-ci est liée, expliquera-t-il un jour à Céleste fascinée par son immense don d'observation, à la pensée. « C'est d'abord une tournure d'esprit » explique Proust, « qui se cultive et qui devient une habitude à la longue ». Handicapé par son asthme depuis son enfance, forcé de regarder le monde tourbillonner devant lui sans y participer, empêché de courir, il se mit « à se promener ». Ainsi se constitua le musée intérieur du plus grand écrivain de tous les temps, lequel ne fut jamais une simple vision, mais une réflexion. Pas une médiation, une méditation.

> **« La vie, les gens, c'est aussi une nature qui se déploie et qui passe ; mais, à force de regarder, d'observer, on finit par s'intéresser aux rapports et, comme les savants, des rapports, avec la réflexion, on en vient à découvrir des lois. »**

Comment Faure peut-il adhérer à sa si fade conception du souvenir ? Comment peut-il penser un instant qu'une prothèse mécanique univoque pourra égaler mille univers invisibles déployés par chaque mémoire mêlée d'imaginaire ?

C'est que Faure est fana de communautarisme. Un souvenir ne se communique pas, il faut en passer par le verbe isolant pour le révéler à d'autres. T*andis qu'une image s'adule en groupe*. « L'infinie diversité du monde offre pour la première fois à l'homme le moyen *matériel* de démontrer son unité. Un prétexte de communion universelle, dont l'approfondissement n'exige de nous qu'un peu de bonne volonté s'offre à tous, avec une complaisance infatigable. »

Telle est la consternante conclusion de son *Introduction*.

Bâillonner le verbe

Une question demeure.

Que Faure soit déçu par la peinture, c'est logique. Mais pourquoi cette intervention de Baudelaire, qu'il n'aime pas, dans ce panégyrique du cinéma ? Pourquoi prendre la peine d'évoquer, et donc s'obliger à falsifier, ce génie si intensément étranger à sa débile mystique lyrique ?

Parce que Faure, *en digne successeur de Platon*, entend en finir aussi avec la poésie. Comme tous les cinélâtres, son rêve consiste à se débarrasser une bonne fois du verbe.

Pourquoi ?

Parce que le verbe est une invisible matière fissible qui engendre toutes les scissions, subvertit toutes les réunions, neutralise toutes les fusions, entrave toutes les communions. L'Image amalgame, le verbe lézarde ; c'est ainsi. Tel le feu né de deux silex, l'étincelle du dire se transmet par le choc et la fissure, sans intermédiaire entre son éclat et la flamme qu'elle embrase.

Faure, donc, balance son oukase qui substitue le ciné au blabla : « Le seul fait d'exister revendique pour lui cette formidable puissance, qu'il est seul à posséder, d'être et de devenir chaque jour un peu plus la langue universelle des hommes, que la parole n'est pas encore, et ne sera peut-être jamais. »

Faure est loin de Claudel. Chez lui l'œil ne veut rien entendre, l'oreille reste aveugle, ce sont les chromosomes qui tranchent. Aussi est-il hors de question que la parole vienne mettre son grain de sel dans cette belle génétique de l'image. Car la parole, c'est indéniablement du verbe, aux frontières autrement plus labiles que les grossiers cordons sanitaires patriotico-climatiques. Il est trop tard pour bâillonner le parlant, mais du moins Faure exige-t-il que l'image subjugue le bavardage. « Le cinéma ne redevient lui-même et ne retrouve sa puissance suggestive qu'en subordonnant le récit, le dialogue et le soliloque à l'image, non l'image au soliloque, au dialogue ou au récit. »

Alors, en un irrépressible aveu de sa haine de la poésie, de sa terreur de la littérature, de sa propre impotence spirituelle, de sa crainte par conséquent que l'hypnose massive puisse se trouver ébréchée par le moindre contre-son signifiant (un vers de Baudelaire, par exemple – « Alors le calme héros, courbé sur sa rapière, regardait le sillage et ne daignait rien voir. » ; ou une phrase d'Artaud – « La soi-disant magie mécanique d'un ronronnement visuel constant n'a pas tenu devant le coup d'arrêt de la parole, qui nous a fait apparaître cette magie mécanique comme le résultat d'une surprise purement physiologique des sens. »), ce n'est même plus un verbiage à la botte de l'image que Faure préconise – dialogue, soliloque ou récit –, c'est une parole anémiée, un mot-à-mot malingre, une expression souffreteuse, un verbe misérable, noyé, à l'agonie : « Une brève conversation, un mot, un gémissement, un cri de-ci de là, comme dans la foule ou la nature, et le verbe trouvera sa place mobile et son niveau variable dans le drame universel. »

La bouche cousue du parlant

Les plus subtils parmi les cinéphiles s'empêtrent quand il s'agit de justifier l'énigme historique de la persistance du muet jusque dans les années trente, alors que le parlant était inventé dès l'origine. *The Jazz Singer* date de 1927. Pourtant, dès 1894 pour Edison, dès 1900 pour Léon Gaumont, le son et l'image étaient expérimentalement réunis. En 1904, Léon Lauste parvient à enregistrer le son à même la pellicule. Pourquoi dès lors le cinéma reste-t-il encore tant d'années sans voix ?

Parce que *le Cinéma, avant d'être une technique et un divertissement, est une Idée*. Et que l'Idée, en Occident, depuis Platon et jusqu'à Godard, entend résolument se détourner du Verbe avec lequel elle entretient une vieille rivalité larvée. Au cinéma, *tout est images*, y compris le son. Tout s'englue dans le bercement régulier de la projection.

Et aux yeux de l'Image, le Verbe ne tourne pas rond.

La dépendance cinématographique de la pensée au mouvement et à la vision apparaît en plein jour dans un dialogue postérieur au *Timée*, le *Philèbe*, avec son inévitable corollaire, la méfiance à l'égard du verbe. S'entretenant avec Protarque, « l'emmenant », selon ses propres mots, Socrate commence par évoquer un promeneur qui aurait du mal à discerner, de loin, un autre homme, près d'un rocher, debout sous un arbre : est-ce un humain ou une idole faite par des bergers ? Le promeneur hésite. Dans le cas où, dialoguant avec lui-même, l'homme en marche pense « homme », il est dans le droit chemin de la vérité, il « dirait quelque chose qui va où il faut » exprime Socrate. Au cas où il persévérerait à voir une idole à la place d'un homme, il se « laisserait entraîner dans un autre sens », il quitterait la voie de l'opinion vraie.

Cette métaphore de l'homme qui chemine et s'égare dans sa pensée permet de comprendre l'insistance du *Timée* sur la circularité du Même. Le meilleur moyen de ne jamais être dans l'erreur, c'est de laisser le vrai tourner en boucle, « sans bruit ni paroles ». Et qu'est-ce qui empêche le Même de ronronner, sinon *l'écriture et la peinture…*

Ainsi Socrate, voulant expliciter la raison pour laquelle l'homme métaphysiquement myope se fourvoie, déclare-t-il subitement dans le *Philèbe*: « Mon avis c'est que notre âme ressemble alors à un livre. » « Cette espèce de scribe qui est en nous » trace sur la tablette de

l'âme des discours soit vrais soit faux, selon les affections que la mémoire rapporte. Puis, comme si l'attaque contre son vieil adversaire le verbe n'était pas assez claire, à l'écrivain intérieur Socrate accouple un peintre, lequel, lui non plus, ne garantit nullement la certitude du vrai. « C'est un peintre qui, après le scribe, peint dans l'âme des images de ce que l'on s'est dit. »

La dialectique possède la risible rectitude d'une science, et chacun connaît le jeune esclave du *Ménon* qui, piloté par Socrate, se remémore la règle du carré de la diagonale grâce au cheminement serré des questions du maître. L'Art n'accouche point de tels singes. Il a la fantaisie et l'impromptu propres aux amants de l'Autre.

En 1932, Benjamin Fondane se plaignait que le cinéma parlant avait dévasté la richesse du muet. La « parole s'empare du réel », affirmait-il, « par l'acte même de son existence elle affirme ; aucun doute n'est possible sur ce qu'elle veut, sur les valeurs qu'elle tend à nous imposer ». « Le dialogue est là, inamovible, irréductible, il tient l'image en suspens. »

Étrange conception inversée des rapports de force entre l'Image et la parole, que déploiera d'ailleurs Epstein quelques années après pour la radicaliser. Ce n'est pas la parole qui « s'empare du réel » – comme si elle lui était extérieure ! –, c'est bien le flux des images qui s'empare du spectateur, avec une *efficacité* redoutable dont Hollywood s'est fait une spécialité.

Ce n'est pas un hasard si, en langage d'imprimerie, on parle de *composition* lorsqu'il s'agit de simples lignes de texte – expression empruntée aux univers de la musique, de la littérature et de la peinture –, tandis qu'on parle de *montage* – terme de mécanique, de radioélectricité, de haute finance et globalement d'imposture (« monté de toutes pièces ») – quand des images se mêlent aux mots sur la page.

Nul besoin d'être extralucide pour sentir *sur soi-même* la puissance d'envoûtement uniforme de la seule rafale effarante des images. Une heure passée devant un poste de télévision, quelle que soit l'émission (la plus débile est toujours aussi la plus anxiolytique), fait palper l'existence de ces envoûtements que dénonçait solitairement Artaud.

Contrairement à ce qu'affirme Fondane, si le cinéma muet est parfois si émerveillant, c'est d'une part grâce à la virtuosité de quelques corps alors filmés (Chaplin, Keaton, Langdon, Lloyd …), et aussi parce qu'il laisse littéralement de la place aux mots. Une bonne séquence burlesque suscite la vocation phrasée de la pensée, pour peu bien sûr qu'on soit porté, autant qu'au rire, au verbe. Ce qui permet de comprendre que le burlesque ait été le genre royal du muet : le vrai rire suscite la pensée par *contamination*, tandis que l'émotion, elle, paralyse par son *invasion.*

Fondane confond la parole en soi et l'insipidité constipée du dialogue cinématographique. Ce qui empêche la pensée et l'interprétation au cinéma, ce n'est pas la parole, c'est l'hébétude hypnotique, le rail lénifiant des images qui maintient sous sa coupe le dialogue, suite de sentences assez universellement médiocres pour être reléguées par définition au second plan. Si Shakespeare passe sans frémir sous les fourches caudines du celluloïd, ce n'est que grâce aux costumes, au comique, à la guerre et à l'amour. Un dialogue de Platon, en revanche, est impensable au cinéma.

Epstein à mort

« La Société des êtres », écrit Artaud, **« est un vampire qui ne veut pas s'en aller et qui est attaché nerf par nerf et fibre par fibre à son objet : l'exploitation indéfinie du corps de l'homme humain. »**

Qui adhère au vampirisme est l'allié objectif de la société.

Avec *L'homme à la caméra*, où il filme le film en train de filmer, Dziga Vertov est persuadé avoir découvert l'autopropulsion perpétuelle. Il le dit dans un petit poème d'inspiration futuriste, en 1923 : « Je suis le ciné-œil, je suis l'œil mécanique, je suis la machine qui vous montre le monde comme elle seule peut le voir. Désormais je serai libéré de l'immobilité humaine. Je suis en perpétuel mouvement, je m'approche des choses, je m'en éloigne, je me glisse sous elles, j'entre en elles ; je me déplace vers le mufle du cheval de

course, je traverse les foules à toute vitesse, je précède les soldats à l'assaut, je décolle avec les aéroplanes, je me renverse sur le dos, je tombe et me relève en même temps que les corps qui tombent et se relèvent... »

C'est amusant comme l'hystérie morbide de l'Image est contagieuse. Le cinéma suscite les délirants. Il remplit son rôle en somme.

Jean Epstein fournit un autre cas passionnant de folie cinéphilique. « La mort nous fait ses promesses par cinématographe », déclara-t-il avec une surprenante franchise. Ainsi isolée, cette phrase parfaitement vraie et qui témoigne d'une profonde intuition de l'irradiation métaphysique de l'Image, ne suffit pas à témoigner de l'adhésion au vampirisme de celui qui la profère. En revanche, lorsqu'elle est citée *subliminalement* par Godard dans ses *Histoire(s) du Cinéma* – qui la fait clignoter si rapidement sur l'écran qu'il faut se repasser la cassette au ralenti pour pouvoir la lire –, elle révèle, malgré toutes les dénégations idéologiques et calembourieuses, une adhésion de fond au vampirisme social.

Puisant ses exemples dans la science, Epstein dévoile ses batteries d'une façon moins grossièrement publicitaire que Godard ; il *brandit* la Mort, en nous enjoignant d'adhérer au cinéma sous peine de succomber.

« Danger il y a » prévient-il en 1947 dans *Le cinéma du Diable.* « Ce n'est pas impunément que l'on met en œuvre la puissance et l'intelligence de machines à peine nées, mal domestiquées, sauvages, qui obéissent plus ou moins à la gouverne humaine et qui, plus sûrement, gouvernent l'homme. On ne sait pas encore ce que fera ou ne fera pas la bombe atomique et si la désintégration ne dévorera pas, d'un coup, ses dompteurs avec toute leur espèce. L'extraordinaire force réalisante, matérialisante, du cinéma rayonne déjà à travers la banalité des scénarios, au récit desquels on l'emploie, pour brûler de conviction des populations entières. Avant d'écraser le Japon, les électrons mobilisés se sont contentés de percer un petit trou dans le gilet de Pierre Curie. »

Le parallèle entre le cinéma et la bombe nucléaire est des plus révélateurs. Dans les deux cas on a affaire à une *dissuasion* de résister à cet « anti-univers » que le cinéma invente et promeut. La Menace gronde.

On est loin de l'intraitable Artaud.

Si le délirant cinéphilique m'intéresse, c'est que sa morbidité consubstantielle s'exprime plus nettement qu'ailleurs sous la forme d'un fanatisme *anti-littéraire*. Il a l'avantage de la franchise. Dans *Le cinéma du diable*, Epstein intitule un chapitre « Le péché contre la raison », qu'il divise en deux parties, « le film contre le livre », et « l'image contre le mot ». Le livre et le mot seraient soumis à la sévérité maniaque et étriquée de la grammaire, des ratiocinations logiques, alors que le film et l'image appartiendraient au domaine du rêve, du sentiment intuitif, de la poésie pure. Rimbaud ou les Surréalistes, forcés d'en passer par le cadre contraignant de la langue, ne s'adresseraient ainsi qu'à des « virtuoses de mots croisés ».

Epstein, qui passe son temps à emprunter ses métaphores et ses exemples à la science et à la logique, feint de ne pas s'apercevoir que le duel n'est pas entre l'irrationnel et le raisonnable – car il y a une folie propre de la raison, et il est impardonnable de ne pas s'en être aperçu en 1947 ! – mais je l'ai dit entre la vérité et le mensonge d'une part, et de l'autre entre la vie et la mort. Ce qui est unique dans son cas, c'est qu'il choisit clairement à la fois la vérité et la mort. Autrement dit, il ne cache pas que le cinéma est l'ustensile de la Mort, et il ne dissimule pas non plus qu'il y adhère pour cette raison précise.

Difficile d'aller plus loin dans la revendication auto-extasiée de son aliénation.

Le temps n'existe pas

Non seulement le cinéma et la raison rationnelle ne sont pas contradictoires, mais ils ont engendré au vingtième siècle ce monstre de rationalité optique intitulé le numérique.

Par un étrange renversement des valeurs, Epstein accorde au cinéma toutes les qualités qu'on associe plutôt, pour peu qu'on ait une compréhension conséquente des rapports historiques entre l'art et la société, à la littérature (poésie, subversion, sape de toute autorité constituée, déploiement stylé de vérités invisibles), tandis qu'il confie à la littérature (au langage parlé et écrit, plus exactement, avec lequel il la confond) tous les défauts patentés de la rigide industrie cinématographique. « Même lorsqu'il tend à propager l'irraisonné ou l'irraisonnable, le livre reste une voie surveillée par la raison, une voie sur laquelle l'idée précède et gouverne le sentiment, une voie, en un mot, classique. »

Le problème d'Epstein est le même que celui de Faure, et plus tard de Deleuze. C'est son collectivisme, une mystique stalinoïde du parachèvement social par la purgation hypnotique du groupe. Epstein conçoit tout – l'univers, la science, l'inconscient, le rêve, la réalité, le temps, l'espace et la littérature – à travers sa lentille collectiviste. Il en vient ainsi à énoncer à la fois d'étranges vérités dont il ne semble pas percevoir les aboutissants, et pour cette raison même d'étranges contre-vérités corollaires.

Il prétend par exemple que le cinéma est davantage surveillé et censuré que la presse parce qu'il s'adresse directement au *sentiment* du spectateur. « Cette puissance supérieure de contagion mentale, les dispositions légales la reconnaissent implicitement au cinématographe partout où elles maintiennent une censure des films, alors que la presse a été affranchie – en principe tout au moins – de la tutelle des pouvoirs publics. » Il ne lui vient pas à l'idée que le cinéma intéresse autant le pouvoir précisément parce qu'il ne fait pas appel à la pensée – seul contre-pouvoir subversif depuis la nuit des temps –, qu'il constitue par conséquent le plus efficace procédé de manipulation collective jamais inventé, et que le pouvoir, qui n'a pas l'habitude de laisser passer les aubaines en matière de domination, ne le censure pas tant qu'il l'utilise.

Il faut, en 1947, n'avoir pas beaucoup médité sa propre histoire (Epstein est juif) pour en demeurer à une vision aussi simpliste de la subversion (le sentiment nu serait dangereux

pour le gouvernement), alors que la Seconde guerre mondiale a vu se déployer la manipulation par l'image dans toute sa puissance techniquement atteignable.

Sans compter qu'on est, depuis, allé beaucoup plus loin.

Epstein oppose en permanence le cinéma à tout ce qui n'est pas lui (au point de disqualifier la nature elle-même), mais il le fait en se fondant en permanence sur une vision du monde foncièrement cinématographique. Ainsi, selon lui, le cinéma, grâce au ralenti et à l'accéléré, mais surtout au retour en arrière, prouve la réversibilité du temps. Mais le temps d'Epstein n'est qu'un temps défini par le misérable sentiment collectif qu'on peut en avoir, c'est un temps qui se contemple en groupe. De même lorsqu'il associe le film au rêve, selon un parallèle imbécile qu'Artaud a détruit dès la sortie de *La coquille et le clergyman*, dont il avait écrit le scénario mais que Germaine Dulac dénatura profondément en présentant le film comme une expérience onirique.

« Film et rêve », écrit Epstein, « constituent, tous deux, des discours visuels, d'où on peut conclure que le cinématographe doit devenir l'instrument approprié à la description de cette vie mentale profonde, dont la mémoire des rêves, si imparfaite qu'elle soit, nous donne un assez bon exemple. » Inutile de dire que cette conception fadasse ne se soutient qu'à supposer un inconscient collectif, c'est-à-dire à nier le rôle individuel et individualisant de la libido. Les lois communes des rêves sont leur part la moins intéressante, celle dont se nourrit la thérapie, pas l'imagination. Comparer le rêve au cinématographe, c'est poser que les rêves de l'un sont valables pour l'autre. C'est surtout nier l'évidence, à savoir que le rêve le plus exotique est d'une pauvreté consternante comparé aux pouvoirs d'invention d'une imagination artistique.

L'illuminisme pseudo-cabalistique d'Epstein, ses concepts charlatanesques d'« antilogique du temps inversé », de « psychanalyse photoélectrique », de « machine à penser », d'« anti-univers », de « philosophe-robot cinématographique », sont tous fondés sur un misérable truquage optique, donc *spatial*. On rougit d'avoir à rappeler que le « temps » qu'un film déploie est, comme son « mouvement », une simple supercherie technique qui n'a

rien à voir avec le temps vivant. Les embrouillaminis ésotériques d'Epstein sur l'« univers transcartésien », « l'espace-temps hétérogène et asymétrique », le « continu à quatre inconstantes, où la forme est fonction d'un mouvement variablement varié, dont elle suit la mobilité »… n'y changeront rien.

Il serait temps d'appliquer au temps la maxime que Lacan réservait à la femme. *Letemps* n'existe pas. Il n'est palpable qu'en pensée, c'est-à-dire par un individu apte à déployer *ses* expériences intérieures, *ses* sensations non visuelles, les perceptions relatives de *son* propre corps plongé dans *son* propre temps.

> **« Sitôt né »**, écrit Heidegger dans *Sein und Zeit*, **« le Dasein emporte son là avec lui ; en être dépourvu, il ne saurait seulement l'être factivement, sinon il ne s'agirait pas du tout de l'étant ayant cette essence. *Le Dasein est son ouverture.* »**

Déguster toutes les madeleines du monde n'a jamais métamorphosé personne en Proust pour autant.

Pédagogie

Dans *Le monde fluide de l'écran*, publié en 1950, Epstein croit pouvoir réfuter la littérature en prenant en exemple une phrase de manuel de grammaire (citer son contemporain Céline, ou Chateaubriand, ou Rabelais, lui aurait évidemment considérablement compliqué les choses). Il ne parvient qu'à démontrer que le cinéma est plus « réaliste » que la littérature, feignant d'oublier que celle-ci n'a jamais cherché à l'être.

« En lisant "Pierre a pris le couteau de Paul", un enfant n'apprend qu'une compartimentation presque vide, où il ne reçoit le moyen de rien imaginer. Tous les couteaux du monde se ressemblent assez pour pouvoir être le couteau de Paul, et des millions de garçons peuvent être indifféremment désignés par n'importe quel prénom. Mais, si c'est l'écran qui annonce un écolier prenant le couteau d'un camarade, il s'agit d'un couteau-à-

manche-de-corne-à-lame-ébréchée-etc. qui diffère de tous les autres couteaux ; il s'agit d'un gros-blond-à-taches-de-rousseur-à-voix-de-fausset-etc. et d'un petit-noiraud-à-nez-en-trompette-à-accent-marseillais-etc… Le livre enseigne d'abord des catégories abstraites ; le film, d'abord des individus concrets. Au cinéma, enfants, adolescents, adultes apprennent et réapprennent continuellement la géographie, l'histoire, les techniques professionnelles, la morale, la physique, la sociologie, etc., en commençant ou en recommençant non pas, à rebours, par les syllogismes et les théorèmes dans lesquels la typographie présente le résultat final d'une longue et laborieuse transposition des faits, mais dans le sens naturel, par les faits eux-mêmes, présentés dans un état encore assez inculte, offerts ainsi à une connaissance illettrée, plus rapide, plus riche et souvent plus pratique que la connaissance théorique. »

Autrement dit le cinéma est meilleur pédagogue que la littérature et le film plus socialement efficace que le roman.

Primo on s'en doutait un peu, et secundo il n'y a pas de quoi s'en vanter.

Pseudo-Satan

Epstein partage un défaut commun à tous les cinéphiles qui écrivent. Dès qu'ils sortent de leur misérable domaine, ces gens démontrent à l'évidence qu'*ils ne savent strictement pas de quoi ils parlent*. Ce n'est pas très grave, mais le problème – *leur* problème – c'est qu'ils ne peuvent résister au désir de *prosélytisme*. Et plus ils cherchent à convaincre que le cinéma est un art, une philosophie, une pensée, un langage, une esthétique, une subversion…, bref tout sauf ce qu'il est concrètement – une industrie déplorablement rapace et conne –, plus ils tentent de convertir les rares incrédules à leur cause, plus ils démontrent leur impuissance et s'enfoncent en se débattant dans le sable mouvant de leur amateurisme.

Car ce qui caractérise la vérité, c'est son absence absolue de prosélytisme. Qu'on se le dise, l'art ne cherche pas à *convaincre*.

Epstein peut aisément tromper son monde en manipulant quelques concepts physico-mathématiques ; il devient largement moins convaincant dès qu'il touche à la littérature. Lorsqu'il évoque la Cabale par exemple, c'est en Madame Irma numérologue, tant il n'a rien compris à cette infiniment subtile et profonde pensée. S'il est une littérature foncièrement anti-cinématographique, c'est bien la pensée juive. Epstein ne capte rien à la Bible. Il voit en Dieu le représentant de tous les conservateurs et en Satan celui de tous les progressistes. « Par deux fois, dans le texte inspiré, Dieu proclame qu'il se nomme "Je suis", qu'il est "Celui qui est". Il affirme ainsi qu'il signifie la permanence, sans laquelle rien ne saurait être. »

Faut-il préciser que Dieu ne s'est jamais nommé « Je suis », et surtout que ses divers et mystérieux noms et surnoms sont loin d'équivaloir à un immobilisme astronomique.

N'y comprenant rien, Epstein développe assez comiquement (à son insu, car il manque totalement d'humour, comme tous les charlatans) les arguments du serpent à Ève, lorsqu'il prétend que l'homme pourrait bien se substituer à Dieu. « Il se pourrait qu'en définitive, absolument toute l'intelligence de la nature ne fût qu'en l'homme, véritable créateur de l'univers, Dieu. »

Ben voyons.

Charlatanisme prosélyte

Ce n'est pas une simple différence d'interprétation des textes juifs qui permet de taxer Epstein de charlatan. C'est, d'abord, son stupéfiant déni de l'histoire, sa cécité volontaire concernant le sillage effectif de la pulsion de mort.

Dans *Le cinéma du diable*, il commence par comparer le cinéma à toutes les grandes inventions, toujours d'abord accusées d'être diaboliques. « Artifices du démon, les automates, fussent-ils l'œuvre d'un saint, qu'un autre saint brisa à coups de bâton ; le premier bateau à vapeur, que Papin ne put soustraire à la furieuse terreur d'un peuple fanatisé ; la première automobile, le fardier de Cugnot, qui subit un sort analogue ; les premières montgolfières que

de pieux paysans lacéraient de leurs fourches ; les premiers chemins de fer, que d'illustres savants accusaient de répandre la peste et la folie ; enfin – pour limiter une énumération qui pourrait être innombrable – le cinématographe. » Epstein croyait sans doute vivre au Moyen Âge, n'étant apparemment pas au courant que personne, en 1947, à part je ne sais quel débile curé de campagne, ne songeait à qualifier le cinéma d'invention du diable. Ça n'avait pas été non plus le cas en 1895, où il remporta au contraire un succès foudroyant, et ça l'était encore moins à une époque où Hollywood et les armées alliées se partageaient le monde occidental.

Autre critère certain de charlatanisme, l'indifférenciation entre ses propres arguments et ceux du contradicteur, autrement dit une flagrante inaptitude à distinguer le vrai du faux. Aussi Epstein étonne-t-il parfois par sa franchise. Il fournit lui-même les meilleures raisons de dédaigner le cinéma dans de longues envolées censées en démontrer la grandeur et la supériorité onirique sur le livre.

« Immobiles, commodément assis, détendus dans l'ombre protectrice qui les entoure, les spectateurs s'abandonnent à une sorte de léthargie où ils se sentent délivrés de leur monde extérieur quotidien, à l'hypnose qu'exercent cette seule lumière et ces seuls bruits qui viennent de l'image animée. Ils raisonnent peu et ne critiquent guère ; ils ont à peine conscience qu'ils continuent à penser ; ils vivent un rêve préfabriqué, que leur apporte la pellicule, une poésie déjà aux trois quarts imaginée, qui leur est fournie prête à absorber et à user un potentiel d'émotion en quête d'emploi. Ainsi, tout s'accorde pour faire du spectacle cinématographique le meilleur adjuvant de la rêverie, le meilleur succédané du rêve dont la fonction libératrice se trouve transposée et multipliée à l'échelle d'un besoin collectif, d'une œuvre d'utilité et de salubrité publiques. »

Ou encore : « Dans la mesure où les hommes sont obligés à une existence de plus en plus ratiocinée et ratiocinante, ils éprouvent davantage le besoin d'accorder des moments de repos relatifs à leur appareil cérébral de coordination rationnelle. Et ces détentes du contrôle cortical abandonnent plus librement la pensée aux influences sentimentales et instinctives. Il s'établit alors une pensée de raison assoupie, de passion éveillée, de poésie. Appuyant cet

effet de fatigue intellectuelle chronique, la longue imprégnation alcoolique de l'homme civilisé favorise, elle aussi, l'occurrence d'activités mentales de caractère onirique, où le visuel abonde et où foisonnent les possibilités d'association. Aux crises de somnolence des civilisés, le film apporte des images mentales préfabriquées, un *digest* de rêveries toutes cuisinées. »

On voit où Deleuze est allé puisé ses arguments en faveur de son *noochoc*.

Enfin, dernier signe d'idéologisme avancé, *l'argument social*, la tentative de démontrer l'utilité de l'art. Si toutes les républiques, dit Epstein dans *Le cinéma du diable*, imitant celle de Platon (il n'a pas davantage compris Platon que la Bible et la Cabale), se sont à tort désintéressées des poètes, c'est parce qu'elles n'ont pas su voir que l'art, en sublimant les passions, apaise les esprits et leur évite de troubler l'ordre public.

« La poésie et l'art en général sont extrêmement utiles à la société parce qu'ils permettent l'assouvissement innocent de désirs dont une réalisation plus extérieure se trouve interdite comme contraire à l'ordre et dont l'insatisfaction complète conduit à d'autres désordres, intérieurs, qui menacent aussi de se manifester finalement au-dehors et de détruire l'harmonie de la vie publique. »

Le cinéma serait, affirme l'insensé Epstein, le meilleur moyen de psychiatrisation globale du peuple: « Il n'est presque personne de si scrupuleux qu'il ne puisse se sentir criminel ou débauché, d'acte ou d'intention, de velléité ou de rêve. Cette atteinte individuelle des mentalités correspond, sur le plan social, à un régime de l'âme collective, qui constitue aussi des psychoses, psychoses collectives, sur lesquelles le cinématographe a également le pouvoir d'exercer une action apaisante, libératrice, curative. »

On hésite entre l'éclat de rire et la nausée de mépris.

VI

MANIPULATION

> « L'homme étant la plus importante des matières premières, on peut compter qu'un jour, sur la base des recherches des chimistes contemporains, on édifiera des fabriques pour la production artificielle de cette matière. Les travaux du chimiste Kuhn, auquel cette année (1951) la ville de Francfort a décerné le prix Goethe, ouvrent déjà la possibilité d'organiser et de régler suivant les besoins la production d'êtres vivants mâles et femelles. Au dirigisme littéraire dans le secteur "culture" répond en bonne logique le dirigisme en matière de fécondation. (Qu'une pruderie désuète ne s'abrite pas ici derrière des distinctions qui n'existent plus. Les besoins en matière première humaine sont, de la part de la mise en ordre à fin d'équipement, soumis aux mêmes régulations que les besoins en livres distrayants ou en poésies, pour la confection desquelles le poète n'est en rien plus important que l'apprenti relieur, lequel aide à relier les poésies pour une bibliothèque d'entreprise en allant, par exemple, tirer des réserves le carton nécessaire.) »
>
> Martin Heidegger, *Dépassement de la métaphysique*

Métaphore biologique

On connaît le sort que la Cité réserve au poète. On se prosterne d'abord devant lui « comme devant un être sacré, étonnant, délicieux », puis on le déclare inapte au service social, enfin on l'expulse avec tous les égards dus à un charlatan inutile : « Nous le renverrions vers une autre cité, après avoir versé de la myrrhe sur sa tête et l'avoir couronné de brins de laine. »

Où est le hic ?

« Tous les spécialistes de poésie, à commencer par Homère », explique ailleurs dans *La République* Socrate à Glaucon, « sont des créateurs de fantômes de l'excellence, comme de fantômes des autres thèmes de leurs compositions, mais ils ne touchent pas à la vérité. »

Les deux registres du *regard* (*eidolon*: simulacre, fantôme, image, portrait) et du *toucher* (*aptestaï*: nouer, attacher, toucher, atteindre) sont ici clairement distincts. En s'en prenant à la poésie, qu'il compare d'ailleurs à une peinture musicale, on peut dire que c'est non seulement l'Art en soi qui est visé par Socrate, mais également la liberté tactile et opératoire inhérente à la création artistique.

D'autre part, Socrate révoque la poésie en utilisant une métaphore si parlante qu'Aristote la reprendra à son compte dans la *Rhétorique* comme type précisément de l'*image* métaphorique: *eikôn*, autant dire l'icône. Cette métaphore qu'utilise Socrate tel un cheval de Troie pour abattre la poésie n'est autre qu'une allusion à la *dégradation biologique*: « Quand les expressions des poètes sont dépouillées des colorations de la musique, et qu'elle sont énoncées en elles-mêmes pour elles-mêmes... elles ressemblent au visage de ceux qui ont l'éclat de la jeunesse, mais qui sont sans beauté, tels qu'on finit par les voir lorsque leur fleur les a quittés. »

L'image *eugénique* de la « fleur » de la jeunesse opère ici en agent double rhétorique de la philosophie. Socrate l'infiltre afin qu'elle plaide, au cœur de la poésie, *contre* la poésie, *pour* la Cité génétiquement modifiée et améliorée. Socrate lance à l'assaut de la poésie une de ses propres métaphores : il divise pour mieux régner – principe, soit dit au passage, de la ségrégation génétique dans *La République* et le *Timée* – exactement comme, plus tard, il va renvoyer dos à dos peinture et poésie en les qualifiant de « strophe » et « d'antistrophe » d'une même tragédie de l'imitation erronée du vrai.

Telle est encore la manière dont l'Étranger, dans le *Sophiste*, désigne leur propre vocabulaire comme l'ennemi intérieur des Mégariques et des Cyniques, ennemi qu'il compare à une ventriloquie envoûtante : « N'ayant pas besoin d'autrui pour les réfuter, mais plutôt, logeant, comme on dit, dans leur propre maison l'ennemi qui les contrebattra, ils cheminent sans cesser de transporter avec eux une voix qui murmure en leur intérieur… »

Esthétique et politique sont indissociablement liées. La poésie est selon Platon un venin libertaire dont souffre la vérité, comme, explique-t-il ailleurs dans *La République*, la

démocratie périt à cause du principe empoisonné de liberté qui gît en son cœur. Deux livres auparavant, en effet, il a condamné la démocratie, régime défini par l'égalité du tirage au sort, et surtout régime qu'il compare à un manteau multicolore – autrement dit à la fusion de l'*image* et du *nœud*: « Pareil à un manteau multicolore, brodé d'une juxtaposition de fils de toutes teintes, ce régime lui aussi, brodé de la juxtaposition de toutes sortes de caractères, pourrait apparaître comme le plus beau. »

La démocratie et la poésie sont des tressages de reflets. Elles concurrencent le *montage* parfait auquel rêve Socrate, bien qu'elles lui soient inférieures en ce qu'elles contreviennent, par leur liberté inhérente, aux lois qui permettent d'asservir la nature.

Le *Timée* est ainsi l'assise *biologique* de *La République*, exactement comme le cinéma est *l'assise fantasmatique de la manipulation du vivant*.

Macro-corps, micro-cité

Le *Timée* a pour mission de reformuler l'étroit parallèle évoqué dans *La République* entre le corps et la cité.

Ce parallèle fonctionne dans les deux sens. Il ne faut jamais oublier que la dialectique platonicienne est un aller-retour hiérarchisé entre deux cerveaux en vis-à-vis, dont l'un pénètre l'autre pour en extirper une pensée qui y végétait en attendant son herborisateur philosophal. Il serait malvenu de négliger, aussi, que la philosophie n'est ce fécondant et délivrant face-à-face cérébral – la maïeutique – que parce qu'elle est d'abord la transmission pédagogique d'une contemplation préalable des Idées, dont les astres qui roulent avec une divine régularité dans le ciel nocturne offrent le meilleur modèle visible.

De haut en bas, du ciel visible – miroir, ou plutôt écran tendu sur lequel se projette l'éternelle invisible idéale perfection d'un mouvement perpétuel – jusqu'au cerveau philosophique absorbé dans sa contemplation, puis de celui-ci au disciple, voire au

contradicteur qui lui donne la réplique, une vision se transmet par l'intermédiaire du verbe – le dialogue socratique – qui lui est par conséquent affilié.

Au cours de son passionnant exposé anatomophysiologique, Timée fera ainsi l'éloge de la bouche *en tant qu'elle est au service* (*upêrétéô :* « rendre service », mais aussi « obéir à », « être docile à ») de la pensée : « Le flot des paroles, qui s'épanche au-dehors et se met au service de la pensée, est le plus beau et le meilleur de tous les épanchements. »

Par son hypnotique balancement de questions et de réponses, la dialectique agit comme un treuil qui exhausserait lentement mais sûrement le visage et les yeux intérieurs de l'interlocuteur afin qu'il puisse, à terme, contempler par lui-même la voûte étoilée des Idées pures.

En une formule demeurée fameuse de la préface de la *Phénoménologie de l'Esprit*, Hegel dénonce la misère de ce mouvement d'*édification* ascensionnelle, comparée au « fil de lumière » qui attachait les Présocratiques au ciel « doté des vastes trésors des pensées et des images ».

Il est bon de noter que le *Timée*, qui décrit une substantielle contemplation détaillée, est un des plus monologués parmi les « dialogues » platoniciens. C'est qu'il est aussi le plus *cinématographique*, déployant aux yeux de ses lecteurs, par sa cosmogonie et son anatomophysiologie, les deux archétypes des périples imaginaires dont le cinéma s'emparera comme sa chose propre : le voyage spatial (sa cosmogonie) et le voyage à l'intérieur du corps humain (son anatomie et sa physiologie).

Le parallèle entre le corps et la cité est donc réciproque. Le corps est une micro-cité, la cité un macro-corps. Le corps sain et philosophique est modelé comme une cité idéale, autant dire despotique, tandis que la cité elle-même est structurée comme un corps qui se porte d'autant mieux que les citoyens-organes marchent au pas, jouant le rôle, que leur ont assigné les démiurges, de valets du grand Tout.

Les organes du corps humain ne sont pas libres de leurs associations. Ils doivent se soumettre à une hiérarchie stricte, sous la tutelle de « l'âme immortelle » qui trône dans le

palais de l'encéphale d'où elle distribue ses directives au reste de la république somatique, préservée de tout contact, donc de toute souillure, par « l'isthme et la frontière » du cou.

En deçà de l'« Acropole » du crâne, enfouie dans le corps-cité, « l'âme mortelle », celle qui ne délibère pas, s'organise en deux divisions :

L'une, « avide de dominer » mais fidèle à sa maîtresse, a la charge d'assurer la police ; c'est l'âme irascible, située près du cœur.

Exilée dans la soute du corps, l'autre, qui fait face au foie, est comparée à une bête féroce maintenue muselée à sa « mangeoire » ; c'est l'âme appétitive, celle qui *désire* le manger, le boire, et bien entendu le pur plaisir, « ce grand appât du mal » déclare Timée. Elle est par conséquent aussi la *libido*, et en tant que telle la moins fidèle à la raison, susceptible à tout moment d'un pronunciamiento par *la coupable imagination* qui fabrique tous les désirs, tous les délires, et toutes les divinations.

Là est le point central. C'est ici que Timée va exprimer par quel expédient *cinématographique* l'imagination libidinale doit être manipulée et maîtrisée.

Tel un obtus garde–chiourme, l'âme irascible gouverne les éléments moins nobles et plus agités du corps, les turbulents organes.

> « L'âme qui a part au courage et à l'emportement, avide qu'elle est de dominer, les dieux l'établirent plus près de la tête, entre le diaphragme et le cou, afin que, docile à la raison, elle pût de concert avec elle contenir par la force l'espèce des appétits, lorsque, du haut de l'Acropole, les ordres de la raison n'auraient plus moyen d'obtenir d'eux une obéissance de bon gré consentie. »

Cette métaphore est essentielle. Elle définit des connexions – donc aussi des dissociations – entre les différentes parties du corps et les différentes sortes d'âme comme des rapports de domination, de maîtrise et de servitude. Les termes employés par Platon pour exprimer la bonne marche du corps à la botte de la raison (« le meilleur ») sont clairs : « avertissements et menaces » permettent d'obtenir « docilité et obéissance en tous points », afin que « le meilleur exerce par tout le corps son hégémonie ».

To beltiston, que Robin rend par « le meilleur » et Chambry par « la partie la plus noble », est un terme qui justifie la domination, il désigne concrètement la caste supérieure au pouvoir, « les grands », *oï beltistoï.* Le parallèle physiologico-philosophique et politico-anatomique est sans appel. Le corps, comme la République, est une microsociété de castes.

Et puisque le corps platonicien est une horlogerie hégémonique, la bonne santé se définit comme un équilibre réalisé entre divers principes de ségrégation, d'ascendant et d'asservissement, lorsque l'ordre règne dans la cité bananière des sensations socratiques. La maladie, elle, correspond à une insurrection qu'il faut mater. En cas de chienlit, la fièvre est le signe de la révolte ; le corps-cité s'embrase et la bile, meneuse de la sédition, doit en être bannie, proprement expulsée. D'où, par exemple, la diarrhée.

La description par Timée des combats entre la bile et le reste du corps ont ainsi la beauté d'un récit de barricades, ou si l'on veut d'une *Iliade* biologique en miniature:

> « Si la bile arrive à flots plus abondants, grâce à la chaleur qui est en elle, elle triomphe des fibres ; elle les met en désordre, et de ses bouillons les agite ; et, si elle devient capable de triompher jusqu'au bout, elle parvient jusqu'à la substance de la moelle ; brûlante, elle délie l'âme, là retenue, tel un vaisseau, par ses amarres, et la remet en liberté. Mais, quand elle est moins abondante et que le corps résiste à la dissolution, c'est elle qui est maîtrisée ; alors, ou bien par tout le corps elle s'élimine, ou bien par les veines elle est refoulée dans le bas ventre ou l'estomac, puis, tel un banni d'une cité en révolte, du corps elle est évacuée, produisant diarrhées et dysenteries et toutes les maladies de cette sorte. »

Où Platon veut-il en venir ?

Il suffit de comparer un dixième de seconde cette *Genèse* philosophique à la juive pour découvrir le pot aux roses.

D'abord, cette atomisation politisée du corps que le mythe de Timée développe en détail a une fonction cathartique. En *projetant* hors d'eux-mêmes les dissociations intestines que ce

récit leur suppose, le dialogue purge et *pacifie* les corps *réels*, ceux qui, lisant Platon, écoutent *illusoirement* Timée (lui aussi n'est qu'un personnage du film) dérouler son merveilleux spectacle de la création des dieux, du monde, des êtres.

Telle est la vertu proprement *cinématographique* du dialogue platonicien, au sens où Debord, dans son splendide film *Critique de la séparation* (1961), écrit :

> **« La fonction du cinéma est de présenter une fausse cohérence isolée, dramatique ou documentaire, comme remplacement d'une communication et d'une activité absentes. »**

Ce dont les rapports examinés par Timée entre le foie et la libido offre la meilleure illustration.

Le foie cinéphile

La grande ennemie objective de l'aristocratique raison, c'est celle que Platon nomme « l'âme appétitive », « bête sauvage qu'il est nécessaire de nourrir en la tenant attachée ». Cette racaille plébéienne est exilée dans le bas-fond du corps, « logée le plus loin possible de la partie qui délibère et lui apportant le moins possible de trouble et de bruit ».

Pour dompter convenablement ce fauve dont le corps – et donc l'âme raisonnante qui y trône – a malgré tout besoin, la pure et simple coercition est insuffisante. Il s'agit de le *subjuguer* au moyen d'un *cinématographe organique*.

Ce « leurre », ce miroir à images (*eidôlôn*) et à fantômes (*fantasmatôn*) que le Dieu platonicien a créé pour captiver l'âme désirante, c'est le foie.

Écoutons Timée (je souligne):

> **« Sachant bien d'ailleurs que cette âme jamais ne pourrait entendre raison, et que, dût-elle avoir quelque sentiment de ce qui est raisonnable, il ne serait jamais dans sa nature d'avoir égard à des raisons, mais que c'est *par des images et des fantômes* que, la nuit comme le jour, elle se laisserait**

surtout fasciner, usant de ce leurre, un Dieu a dressé devant elle l'appareil du foie (*tên êpatos idéan*, littéralement l'idée, ou la forme du foie) **; il l'a placé dans son habitation, et combiné pour qu'il soit dense, lisse et brillant, doux et contenant de l'amertume: de la sorte, l'influence des pensées vient de l'intelligence se refléter en lui, *comme en un miroir qui reçoit des rayons et offre à la vue des images*. »**

Strictement comme au cinéma, toutes les passions sont projetées sur l'écran du foie (« dense, lisse et brillant ») pour mieux captiver l'âme désirante ; la terreur pour la menacer, la douceur pour l'apprivoiser, les deux pour la manipuler.

« Tantôt elle épouvante cette âme : c'est quand, usant de la part d'amertume qui entre dans la nature du foie, elle a des procédés sévères et menaçants. »

« Sévères » rend ici le mot *khalepê*, qui désignait déjà la partie « intraitable » de l'âme des Gardiens de la cité, comme l'emploi de *praotetos* juste après va faire écho à leur « douceur ».

« Tantôt, au contraire, des *mirages* tout opposés *viennent se peindre sur le foie*, par une inspiration paisible (*praotetos*) **issue de la pensée ; elle met en repos l'amertume… Ainsi elle rend docile et apprivoise la partie de l'âme au voisinage du foie. »**

Cette stupéfiante parabole, autrement plus cinématographique que le galvaudé mythe de la Caverne, s'y oppose d'ailleurs en un point fondamental:

Dans la célébrissime grotte du Livre VII de *La République*, les hommes sont enchaînés. Ce n'est qu'en les détournant *de force* et douloureusement du spectacle des ombres qu'on les émancipe, au point qu'ils préfèrent ensuite une servitude à l'air libre, « et subir tout au monde », plutôt que la liberté illusoire qu'ils retrouveraient en réintégrant le diverticule à guignols.

Ici, dans le *Timée*, nulle vraie violence contre l'âme appétitive. Ce qui a lieu, c'est *une simulation et une sublimation stimulantes* de la douleur, par le biais d'une *projection* de l'épouvante sur le foie (utilisant son amertume pour déformer son aspect), à laquelle succède une douceur qui paraît libératoire *en comparaison.* Délivrée de sa terreur, « l'âme désirante » peut être rendue à sa joie et à sa sérénité: « Elle use, pour agir sur l'organe, de la douceur qui est naturellement en lui, et à toutes ses parties restitue leur position droite, leur poli et leur liberté. »

La liberté en question, *éléeuthéria*, est un pur mirage. Cette liberté-écran n'est donnée qu'à contempler au désir, puisque c'est celle du foie débarrassé de son horrifiant masque de douleur. C'est la liberté relative du torturé qu'on renvoie à sa cellule après une séance de gégène conçue pour impressionner, *projectivement*, celui qui partage sa cellule. L'âme désirante, « la partie de l'âme établie au voisinage du foie » n'est pour sa part nullement désentravée, mais au contraire apprivoisée, rendue docile, « joyeuse et sereine » traduit Chambry, c'est-à-dire très exactement *endormie :* « Celle-ci passe alors des nuits bien réglées. » Les « nuits bien réglées » sont évidemment des nuits sans désir, les nuits où la frondeuse libido est enfin parfaitement assommée d'images.

En résumé, le désir participe d'une lutte pour l'émancipation que le foie, cette idée en forme de *miroir à images délégué par la raison*, est chargé de juguler.

Éros révolutionnaire

Lorsque dans *La République* Platon évoque la très blâmable libération libidinale, autrement dit les dérèglements du désir, il emploie pour qualifier la liberté conquise par la « partie désirante » de l'âme un mot différent d'*éléeuthéria*: *apallasso.*

La « liberté » (*éleuthéria*) que la raison accorde au foie en récompense de ses loyaux services est non seulement illusoire mais péjorative. C'est une « licence », une « liberté excessive », dépréciée par celui qui l'accorde comme le collier qu'on ôte quelques instants à

un chien pour qu'il aille gambader en jappant. C'est la « liberté sans réserve » de la sensualité, prônée par Calliclès dans le *Gorgias* mais que Socrate récuse, usant alors du fameux calembour sur le corps-tombeau. En outre, à l'instar du mouvement de pantomime nommé *kinêma*, l'*éléeuthéria* était le nom d'une danse, un divertissement donc, un amusement de galerie, au sens classique où on parlait d'*amuser* un adversaire en détournant son attention.

Tel est, face au désir, le rôle du foie, pris ainsi à son propre leurre. Ce n'est par conséquent en aucun cas une liberté *politique* que la raison accorderait par mansuétude à un de ses organes esclaves dans la micro-tyrannie du corps.

Apallassô, en revanche, l'acte de libération du désir au cours des nuits agitées, est formellement une émancipation, d'ailleurs condamnée comme telle par Socrate dans *La République*. *Apallassô* désigne d'abord un mouvement d'écartement. « S'éloigner de », « quitter », « en finir avec », disent tous *apallassô*. Lorsqu'il désigne la « lutte des Grecs pour la liberté », Thucydide emploie *apallassô.*

C'est même carrément un renversement de régime qu'opère de nuit la libido. La partie raisonnante de l'âme, celle qui dans la journée « calcule (*logistikon*) et dirige (*arkon*) », se trouve alors vouée à l'emprise de la « partie bestiale et sauvage », laquelle « bondit et rejette le sommeil pour chercher à aller assouvir ses propres penchants », « déliée (*apallasso)* et débarrassée de toute honte et de toute réflexion ».

Politiquement parlant, l'*éros* est révolutionnaire.

Fin du désir

La langue grecque en témoigne, la poésie concurrence la philosophie car elle *fabrique* de la liberté concrète, agissante, politique. *Antipolitique* plus exactement, conformément à l'étymologie du terme. *La poésie est la seule anarchie réelle*, gratuite, irrécupérable par toute

autre visée qu'elle-même. Baudelaire : « Être un homme utile m'a toujours paru quelque chose de bien hideux. »

Or l'effroyable songe de la philosophie – qui fera courir Platon dans les bras du tyran de Syracuse –, son socle métaphysique si minutieusement décortiqué par Socrate, consiste à *fabriquer* de l'obédience collective comme la poésie *fabrique* substantiellement de la désobéissance individuelle.

Et le meilleur moyen de désintégrer le désordre, c'est encore d'en finir avec le désir.

Si le corps est une cité qui fonctionne à la schlague cinéphilique, deux organes pourtant se distinguent par leur autonomie : le cœur, le phallus.

La dague de l'*eros* jouit en effet d'une liberté concrète de ses mouvements, selon Aristote dans le *Traité sur le mouvement des animaux*. Marcel Detienne rappelle dans *Dionysos à ciel ouvert* en quoi consiste cette autonomie du *phallos*: « Lui aussi, il entre en mouvement sans que l'intellect lui commande ; il augmente et diminue de volume ; fait de tendons et de cartilages, il peut à la fois se contracter ou s'allonger, se gonfler d'air. Son autonomie, fait observer le biologiste, est encore plus visible quand "la puissance du sperme en jaillit comme une espèce d'animal". »

Conformément à la dialectique pendulaire du parallèle platonicien entre le corps et la cité, celle-ci dépend de l'*eros* pour assurer la régulation numérique et génétique des citoyens, mais elle ne lui accorde aucune estime. C'est un mercenaire turbulent qu'on emploie faute de mieux, parce qu'il est efficace, tout en le craignant et méprisant à la fois. « Ce n'est que par la dépréciation de l'*eros* que la cité accomplit ce qui lui est propre », écrit Leo Strauss dans *La cité et l'homme.*

Ce qui est propre à la cité, c'est l'obédience des citoyens cinéphilisés, apaisés par leur contemplation collective de l'Image, laquelle en grec dit aussi l'Idée, ce que Strauss appelle, lui, une pensée pure. « Tandis que le corps est ce qui est *par excellence* privé, ce qui est commun *par excellence* est l'esprit, le pur esprit plutôt que l'âme en général, car seules des

pensées pures peuvent être purement et simplement identiques et connues comme purement et simplement identiques en des individus différents. »

Physiologiquement, l'*eros* est un virus dissolvant, le désir une dissociation contagieuse ; un mal nécessaire, platoniquement parlant, un pis-aller pour assurer la reproduction des citoyens. C'est son seul avantage social, contre tous les inconvénients. « C'est le corps » écrit Strauss, « et seulement le corps qui est par nature privé et qui appartient en propre à un homme. C'est pourquoi le communisme le plus complet impliquerait l'abstraction complète du corps. »

Le siècle le plus indubitablement infâme de l'histoire des hommes n'aura pas seulement vu prospérer le cinéma. Une autre gloire devra être attribuée à son crépuscule ; l'éradication de l'*eros,* cet agent de transmission de tous les troubles, se conspire activement dans les éprouvettes de laborantins aux ordres de l'Économie.

L'Économie n'est que l'âme immortelle platonicienne étendue à l'État. Comme la *psukhès athanaton*, l'Économie calcule (*logistikon*) et dirige (*arkon*) le jour, avec ce léger avantage d'avoir annulé toute nuit : le soleil ne se couche jamais sur ses « impératifs ». Le mot d'ordre de ce nouvel impérialisme plus omnipotent que tous les anciens despotismes réunis, c'est l'abolition du corps rêvée par la philosophie qui se trame littéralement sous nos yeux dans toutes les banques de sperme et entrepôts frigorifiques d'ovocytes répandues à la surface de l'Occident.

C'était prévisible, puisque Heidegger, sans doute le plus conséquent de tous les lecteurs de Platon, l'avait prévu. Mais aussi bien Orwell :

> **« L'instinct sexuel sera extirpé »**, explique O'Brien à Winston dans *1984*.
>
> **« La procréation sera une formalité annuelle, comme le renouvellement de la carte d'alimentation. Nous abolirons l'orgasme. Nos neurologistes y travaillent actuellement. »**

On peut raisonnablement supposer qu'Orwell aussi a lu Platon.

L'*eros* occupe donc au sein du corps la même place qu'un individu libre de toute entrave intellectuelle au sein de la cité. L'*eros* est à l'appareil du corps ce qu'un corps non idéologisé est à la société tout entière. Et comme l'*eros* est foncièrement fils de la nuit, un corps en liberté saura échapper à la volonté de vision, laquelle se nomme couramment désormais « spectacle ».

En conséquence, afin de maîtriser l'agitation subversive de l'*eros*, la cité doit assurer une sorte de jour perpétuel – puisque l'âme désirante manifeste principalement son avidité la nuit –, en organisant une communauté décloisonnée, transparente, l'équivalent réciproque de l'organisation de chaque corps individuel en micro-cité, mais *reprojeté* hors de l'individu en direction de la société. Ce jour perpétuel, que le cinéma a inauguré grâce aux lampes à arc élégamment nommées « brutes », suppose l'abolition de toute vie véritablement privée – c'est-à-dire privée d'images, nuit obscure aux yeux inquisiteurs de la Cité.

Debord, à nouveau dans *Critique de la séparation*:

> **« Voici la lumière du jour, et des perspectives qui, maintenant, ne signifient plus rien. Les secteurs d'une ville sont, à un certain niveau, lisibles. Mais le sens qu'ils ont eu pour nous, personnellement, est intransmissible, comme toute cette clandestinité de la vie privée, sur laquelle on ne possède jamais que des documents dérisoires. »**

Réalité télévisée

La télévision est venue pallier l'inconvéniente « clandestinité de la vie privée » en portant sa pâlichonne perpétuité dans la moindre citadelle rétive à sa communion. D'abord retranchée en chaque foyer, ses métastases se sont diffusées dans tout le corps-cité contemporain. Succédant à la radio qui grésille d'ores et déjà ses inepties dans chaque café, chaque magasin de chaque centre commercial, chaque quartier-piéton de chaque ville de province, la télé envahit les bars, les restaurants, les rues mêmes comme à Tokyo, Hong-

Kong, New York, Londres sans doute et désormais Paris avec l'écran géant de la gare Montparnasse qui aimante vers son incessante spirale de pub voitures et badauds de la rue de Rennes.

> **« Ce qui supprime de la façon la plus radicale toute possibilité d'éloignement »**, déclare Heidegger en 1950 au début de sa conférence *La chose*, **« c'est la télévision, qui bientôt va parcourir dans tous les sens, pour y exercer son influence souveraine, toute la machinerie et toute la bousculade des relations humaines. »**

C'est peu dire que nous en sommes là.

La télévision figure à l'échelle de la cité le foie platonicien. Ce « miroir à images et fantômes » métamorphose chaque maisonnée en un corps ordonné. Elle démultiplie la désincarnation du spectateur introduite par le cinématographe. Chacun, isolément, s'oublie dans une contemplation *virtuellement collective*, imbibé jour et nuit des mêmes images au même moment que des millions d'autres individus. Si le cinéma participe de la messe noire hypnotique, la télévision produit une république de la fascination désincarnée. Quant au « *home-cinema* », leur répugnant rejeton, il répare la dernière imperfection sociale du vieux poste : la présence à ses frontières de tout ce qui n'est pas lui et risquerait – risque infime au demeurant – de rappeler à la vie la vie privée d'images.

L'ultime étape de l'aliénation consisterait à imposer un récepteur à même le cervelet. Le fantasme d'une greffe de la machine à images sur le vivant parcourt d'ailleurs peu ou prou tous les films science-fictifs contemporains.

Cette aberration vient de loin ; elle nous arrive dessus à grands pas.

L'Ève philosophale

À méditer la question de l'*éros*, on saisit l'autre fonction du récit de Timée. La projection vers l'extérieur de la tyrannie intestine n'est que le retour pendulaire d'une

assimilation qui l'a précédée. Je l'ai dit, il suffit de comparer le *Timée* à la *Genèse* biblique pour s'apercevoir que la dissociation ségrégative des organes, telle que les plus sages doivent commander aux plus turbulents, permet d'absorber en l'*incorporant* une dissension autrement plus inexpiable, *la scission en soi*, l'irréconciliable solution de toutes les continuités, la lézarde majeure que le cours d'anatomie du *Timée* intègre pour mieux la digérer… j'ai nommé : *la différence des sexes*.

Et comme on le sait peut-être la différence des sexes n'a jamais été la tasse de thé de la philosophie platonicienne.

L'Adam platonicien, pourtant, n'est pas créé « mâle et femelle » comme dans la Bible, où, soit dit en passant, ce petit « et » n'implique pas une négation de la différence mais affirme une égalité *d'origine* entre les deux parties, égalité aussi irrévocable que leur déhiscence et ses conséquences libidinales. Un traité talmudique datant du II^{ème} ou III^{ème} siècle de notre ère, les *Avoth de Rabbi Nathan*, élabore de la côte faite femme une explication fort peu platonicienne concernant la plus grande intensité du désir de l'homme vers la femme que l'inverse (b.a.-ba de l'observation érotique) : « Pourquoi l'homme réclame-t-il la femme, alors que la femme ne réclame pas l'homme ? – Il en est comme de qui a perdu un objet : il recherche son objet perdu, mais son objet perdu ne le recherche pas. »

Contrairement à sa sœur juive qui ouvre la marche du monde et de la mort, l'Ève philosophale n'apparaît qu'à la fin du *Timée*, sous la forme peu enviable d'une punition métempsychotique.

Chez Platon, la femelle n'est ainsi qu'une sous-espèce amoindrie de l'homme, la réincarnation d'un mâle lâche ou malfaisant pendant sa première vie. Et la matière du mauvais mâle qui sert à sa récupération écologique en femme n'est pas sa côte, mais ses *ongles*. En donnant des ongles aux hommes, les dieux se préparaient ainsi un stock de matière de récupération pour la création des femmes « et autres bêtes sauvages » ajoute Timée.

Philosophalement parlant, la femme est l'avenir des rognures de l'homme.

Qu'est-ce qui caractérise l'ongle humain ? Son destin, d'abord, est celui du déchet – comme la sexualité est, selon Platon, un simple processus d'*évacuation*. Surtout, on s'en sépare sans éprouver la moindre *sensation*. Tel un cheveu, un ongle est une excroissance morte du vivant, ce dont on peut s'amputer sans douleur.

On ne saurait davantage gommer la différence des sexes.

Pourtant le désir persiste, qui porte depuis toujours les hommes vers les femmes. L'*éros* est même la substance essentielle de la poésie – ce qui explique l'acharnement de Platon à le déprécier dans *La République* et le *Timée*. Ainsi, sans le désir qu'Hélène inspire à la fois à son kidnappeur Pâris et à son repreneur Ménélas, la guerre de Troie n'a plus lieu d'avoir lieu ni l'*Iliade* d'exister. Sans parler de l'*Odyssée :* l'autre nom d'Ulysse est « Désir ».

Dénués de désir, Dante, Shakespeare, Cervantès, Proust expirent. Éradiquez *Éros* de l'histoire, la littérature universelle s'effondre.

Ainsi l'*éros* et ce qu'on qualifie usuellement d'« érotisme » n'ont-ils strictement rien en commun.

Procréation publicitairement assistée

Sans doute y a-t-il encore quelques gobe-mouches pour s'imaginer que l'être bavardant est capable d'une quelconque innovation en matière de sexualité depuis des millénaires qu'on copule sur la planète... Et peut-être sont-ils intimement persuadés qu'en 1968 quelque chose comme une « révolution sexuelle » a eu lieu... Belle naïveté ! Il n'y a pas davantage de révolution décelable en la matière que d'art dans l'industrie du film.

Dans les années quatre-vingts, une nouvelle catégorie de la crétinisation de masse apparut à la télévision française. Les émissions « érotiques » se mirent à pulluler, plus niaises les unes que les autres, comme si personne n'était sensible à l'irréductible antinomie qui grince entre les termes « télévision » et « érotisme ». L'abîme entre les deux domaines fut si artificiellement ravaudé qu'il se dégageait de ces programmes « roses » à peu près autant de

sensualité que s'il s'était concrètement agi de faire l'amour au tube cathodique de son poste. L'érotisme et la pornographie télévisuelles proliférèrent ainsi par une sorte de sauvage copulation médiatique, d'étrange émission de semence audiovisuelle, de mystérieuse grossesse intra-cathodique, d'hertzienne parturition attristée... Ces phénomènes d'une sombre goétie audimatique me laissaient alors globalement songeur.

La question n'étant plus de savoir si l'érotisme à la télé fait bander mais de comprendre pourquoi il eut, *à partir de cette époque-là*, autant de rejetons.

L'érotisme réside substantiellement dans la caresse, la contamination érectile du frôlement, la voluptueuse volute veloutée du derme qui affleure et trace son friselis d'émotion en un fluide sillon d'or vif dans l'âme flattée. L'érotisme ne ressortit pas à la vision, mais au volume. À l'accroissement, à la di-vision, à la partition, au déplacement, au choc, à l'entrelacs et à l'embrasement des volumes, entendez des corps en tant qu'ils sont des étendues – pour rendre un hommage incongru à Descartes.

La philosophie ne vaudrait certes pas une heure de peine – pour rendre un hommage incongru à Pascal, si dans le boudoir elle ne méritait tous les plaisirs. Or la télévision fonctionne selon le mode de l'hypnose. Son essence consiste à frigidifier la pensée. Quand on parle de volume, concernant la télé, c'est toujours de son qu'il est question, jamais d'espace. La télévision est zérotique parce qu'elle est sans relief. Regarder sur l'écran une femme se caresser dans des draps de soie mauve, en porte-jarretelles rouge et bas noirs sur fond de musique acidulée, cela ne relève pas de l'érotisme mais du pavlovisme. Tandis que caresser de ses propres paumes, sans procuration, la même femme nue, vraiment nue, *dénuée*, vibrante et parfumée, au con enfin désengoncé, dépourvue de la bimbeloterie d'usage, de l'attirail ridicule des colifichets fétiches, cela *dans l'obscurité la plus lumineusement parfaite*, seul est sérieusement érotique.

Comment expliquer dès lors que la télérotique ait eu un tel succès social ?

Simplement parce que sa logique n'est pas érotique, justement, mais pornographique, ce que confirme la foule d'imbéciles qui se croient raffinés en aboyant le cliché contraire. Le

film porno est viscéralement visuel. Sa tâche consiste à dévoiler ce que, par simple incompatibilité anatomique, l'être humain ne contemple jamais: sa génitalité à l'œuvre, en couleurs, trépidations, giclages et mouvements d'humeurs. L'X réalise l'impossible vision: voir *son propre* coït à hauteur de sexe. Il annonce la procréation artificielle comme la loupe le microscope. À partir du moment ou un pan quelconque de la réalité est placé sous les feux du Roi Reflet, plus rien ne doit entraver sa vaniteuse avidité visuelle.

La télérotique fonctionne selon le même principe, transposé sur le plan du désir codifié en mot d'ordre. Elle promeut un fantasme télévisuel, autant dire objectivé, collectif et, surtout, totalitaire – quand le rôle d'un vrai fantasme est précisément de rester privé, inaccompli, et de ne point s'imposer à autrui. On voit dans ces programmes peu de sexe réellement, pas même détourné, mais toutes les variations didactiques d'une sexualité stéréotypée, mâlement balourde, grégaire, sotte, domestique, professionnellement amatrice, ronronnante, infirme, étanche. En un mot névrotique.

Quant à l'arsenal obligé – balconneries balourdes, nuisibles nuisettes, risibles résilles et stricts strings –, il nous exhibe *une* femme (regardez bien, c'est toujours la même), décomposée, rapetassée, poupée dégonflée dont la féminité se réduit à un duveteux mécano de *prothèses*. La pornographie n'est que cela : la dissociation *visible* du corps en la somme de ses organes. L'abominable *body* confirme qu'il ne s'agit que de *remplacer le corps* par sa contemplation désépaissie, nivelée, aplanie, décourbée, définitivement *dépicturalisée*.

Les émissions érotiques ne se multiplièrent donc qu'autant qu'elles se ressemblaient toutes absolument, à l'instar des films pornos, que qui se ressemble s'assemble, et que qui s'assemble perpétue automatiquement l'espèce. La télérotique participait du nivelage libidinal, elle préparait la voie à la spectacularisation outrée du film porno, lequel joue très peu avec le fantasme.

Le film porno va droit au but, montre vite l'essentiel, le rentre-dedans charnel et le suintement libidinal. Le film porno donne à voir ce que l'on est. Non plus l'impossible fantasme trivial mais le mot d'ordre majeur d'une sexualité grégaire et triste, sans

échappatoire possible : vous devez bander en voyant ça (les femmes sont à peine concernées), et vous devez bander *en vue d'un but précis* qu'il n'est pas si compliqué d'apercevoir. D'où l'air toujours si monstrueusement commun des acteurs X, qui ne doivent nullement se distinguer des spectateurs afin que l'identification fasse son effet. Identification ne signifie d'ailleurs pas contamination ; cette dernière est essentiellement érotique : le *vrai* désir est contagieux, tandis que la logique jouissive du film porno n'est pas celle du fou-rire. Il n'y a pas de fou-jouir, on ne se pâme pas de contempler qui jouit devant soi. Au contraire, l'intransgressible règle d'or du genre est précisément celle du ratage, sous la forme invariable du *retrait* suivi de l'exhibition marmeladeuse de la purée du héros dont l'érection bien souvent a été aussi pitoyablement laborieuse que la poisseuse éjaculation tartinée est grotesque et peu ragoûtante.

Pourquoi ?

Inutile de s'étendre pendant des heures sur le cas si peu sibyllin du cinéma pornographique. Celui-ci s'est considérablement développé à partir des années soixante-dix, au moyen du commerce des cassettes vidéo, précisément à l'époque où les pratiques d'insémination artificielle prenaient leur envol. Cela n'est nullement secret. En Suède, la diffusion en boucle de films pornos à la télévision fit partie intégrante d'un programme gouvernemental de régulation de la natalité.

Outre un banal commerce lucratif, la pornographie est donc un instrument de propagande, grossier mais efficace, *au service de la manipulation du vivant*.

Autrement dit *l'industrie du porno assure la promotiion des banques de sperme*. À l'heure où celles-ci recrutent des gicleurs anonymes et écoulent planétairement leur glaciale marchandise sur Internet, le porno contemporain n'a plus de raison de dissimuler sa fonction promotionnelle derrière le paravent de scénarios dont la débilité ne semble échapper qu'à leurs acteurs… Le *gang bang* est dès lors devenu son attraction la plus récente comme la plus logique.

À l'autre bout de la chaîne de production, le summum de la transparence idéologique est détenu par ce site britannique pour couples de lesbiennes et femmes célibataires, nommé *Man Not Included* (« Homme Non Compris »), autoproclamé « *the most progressive sperm donation service in the world* ». Son logo est un panneau routier d'interdiction avec la silhouette d'un homme barrée en rouge, accompagné d'un immense spermatozoïde stylisé en érection telle une spatule design…

Cela ne se passe-t-il pas de commentaire ?

Sperme socratique

Ne concevant la Cité idéale qu'expurgée du désir, Platon doit en finir avec la différence des sexes. Il lui suffit pour cela de parachever la dialectique hélicoïdale du *Timée*, mouvement *centrifuge*, dans un sens – du corps vers la cité –, *centripète* dans l'autre – de la cité vers le corps.

Comme, pour apaiser les corps, Platon projette hors d'eux le spectacle de leurs perturbations organiques, pour pacifier la Cité que le désir trouble il va réinsérer au cœur de l'anatomie la scission entre les sexes, dissolvant ainsi toute dissension.

La division entre les deux sexes, Timée la plaque sur les deux parties inégales de l'âme mortelle : la pugnace située près du cœur, et la bestiale qui fait face au foie. Séparées l'une de l'autre par le diaphragme, les deux âmes sont, dit Timée, comme deux « appartements », *celui des hommes et celui des femmes*. Le tour platonicien est ainsi joué. La partie la plus noble de l'âme mortelle, la dominatrice, elle-même aux ordres de l'immortelle raison, correspond à l'appartement des hommes. L'autre, la fangeuse, située face au foie et pas loin du phallus, c'est l'appartement des femmes.

La libido, comme l'ongle, est donc la part femelle du mâle. Ce qui ne signifie pas qu'elle soit *féminine* pour autant. Timée, tout à la fin de son long monologue cinématographique, interprète le désir de s'accoupler (*sunousias erota*), comme une simple envie d'uriner, « un désir vivace d'émission ».

Tout ce qui n'est pas la souveraine Raison gouvernante et calculante – *économique* –, est de l'ordre du rebut évacuable. D'ailleurs, pour amoindrir encore l'importance subjective et individuelle de la sexualité, pour décharger l'*éros* de sa robustesse subversive, le mot grec qui désigne ici l'accouplement, *sunousia*, est le moins érotique possible, le plus individuellement social : il qualifie l'existence en commun, la « société » au sens de la fréquentation habituelle de quelqu'un.

> « Dans le canal de la boisson, à l'endroit où il reçoit les liquides, qui, après avoir traversé les poumons, pénètrent sous les rognons dans la vessie, pour être

> expulsés dehors sous la pression de l'air, les dieux ont percé une ouverture qui donne dans la moelle épaisse qui descend de la tête par le cou le long de l'échine, moelle que dans nos discours antérieurs nous avons appelé sperme. »

Le sperme (*sperma*, que Robin traduit puritainement par « substance germinative »), est une matière paradoxale, puisqu'il désigne en grec à la fois la cause et l'effet, le grain et le fruit, la « semence », le germe, l'origine, et le » rejeton », l'enfant, le descendant.

Le sperme en un mot est un précipité de *fonction*. Entièrement mû par le double projet de l'éjaculation et de la procréation, il est lui-même comme le penchant vers sa propre purgation. « Cette moelle, parce qu'elle est animée et a trouvé une issue, a implanté dans la partie où se trouve cette issue un désir vivace d'émission et a ainsi donné naissance à l'amour de la génération. » (traduction de Chambry)

Le sperme, « moelle épaisse », est la substance propre de l'inclination, qui se dit ici avec les mots *épitumian*, que Robin traduit par « appétit » (« vivant appétit de jaillissement ») et *érôta*, « désir » d'engendrer. Nichée dans le corps mâle, cette *inclination* à servir la cité en participant au renouvellement du cheptel est aussi une *inclinaison :* le sperme ne saurait résister à son penchant procréatif puisque l'anatomie même le fait ruisseler concrètement le long d'une pente, de haut en bas, de la tête jusqu'au pénis.

Si Platon associe comme s'ils étaient synonymes la « moelle » (*muelos*) au « sperme » (*sperma*), ce n'est pas afin de qualifier le second par les propriétés de la première (sa tendreté, son moelleux), mais au contraire parce qu'une des acceptions du mot *muelos* est la force : toute substance fortifiante est *muelos,* au point que *muelos* désigne chez le poète Théocrite une ville qui fait la vigueur de son pays.

Le sperme, donc, est *puissamment* incliné à jaillir. C'est là sa fonction, sa raison d'être, c'est-à-dire, à la lettre, l'être de sa raison. Ce n'est pas un hasard s'il provient selon Platon de la partie raisonnable du corps, l'encéphale, même s'il doit condescendre à utiliser, pour accomplir son œuvre de purgation, la partie vile, irrationnelle, qu'est le pénis. L'appareil génital est d'ailleurs décrit par Timée, dans ce même passage qui parachève son dialogue

éponyme, comme un animal « indocile et autoritaire » qui ne cherche qu'à *dominer*, tandis que l'utérus, autre « animal » tirant sur sa laisse tel un chien entravé voulant renifler son congénère, est caractérisé par son appétit d'*enfanter*.

L'engendrement est un enjeu de pouvoir, un rapport de force entre l'organe anarchisant et le totalitarisme philosophal.

À la fois graine et rejeton, le sperme est non seulement le vecteur de la procréation, mais il en est aussi comme le condensé : il comprime la trajectoire entre l'avant et l'après, il abolit la séparation entre le géniteur et l'engendré, il agglutine le producteur au consommateur.

Que l'enfant soit inclus dans le père sous la forme du sperme, c'est logique. Mais la langue grecque laisse entendre que le père, d'une certaine manière, est lui-même en puissance dans l'enfant. En procréant, on se crée comme père et l'on crée un père futur. La procréation est une dialectique, l'engendrement un face-à-face philosophal où, comme entre Socrate et ses disciples, ou plus exactement *comme entre Socrate et Platon*, l'un naît de l'autre et vice-versa. Sans Socrate, Platon n'existe pas, mais sans Platon, Socrate s'évanouit dans les verbiages du temps.

On comprend pourquoi la philosophie platonicienne se désigne comme une maïeutique, se compare à un accouchement...

Corrélativement, le sperme qui désobéit à cette raison d'être provoque une forme de folie. Ainsi, a expliqué Timée quelques pages avant cette conclusion de son dialogue, l'homme à l'âme déréglée, celui qui éprouve avec trop d'intensité la joie ou bien la peine, doit être qualifié de dément: « Il ne peut ni voir (*oran*) ni entendre (*akouein*) rien de droit (*orthon*) ; c'est un forcené ; d'avoir part au raisonnement il n'est alors point du tout capable. » Aussitôt après, Timée procure l'explication physiologique de cette folie. Celui dont le sperme surabondant profite de la porosité des os pour se répandre dans tout le corps, au lieu de filer droit vers sa vidange, cet homme-là, soumis aux dérèglements de la luxure, et considéré à tort

comme pervers, est bien l'« enragé » (*lutta*) qu'on vient d'évoquer : « Il est en folie pendant la majeure partie de sa vie, par l'excès de ses plaisirs et de ses douleurs. »

Une maxime cruciale du platonisme est énoncée au cours de ce passage important des dernières pages du *Timée*, consacré aux maladies de l'âme: « Méchant, en effet, nul ne l'est de son gré. » Derrière cette apparente indulgence psychologique, tout un programme de réformation socioculturelle s'avalise. La philosophie a ceci de commun avec la psychiatrie qu'elle se destine à redresser les âmes tordues. Le méchant l'est soit par ignorance ou mauvaise éducation, et dans ce cas sa méchanceté sera purgée par le clystère d'une pédagogie adéquate – autrement dit une surveillance de tous les instants –, soit par la surabondance de son sperme, ses éjaculations échappant à tout contrôle.

On se doute que sous l'incontinence maladive c'est la subversion libertine qui est désignée. Et il suffit à n'importe quel encéphale en bon état de quinze minutes de lecture du marquis de Sade pour saisir que les implications révolutionnaires du libertinage s'appliquent à la fois à la société et au langage en soi. En qualifiant l'intempérance sexuelle de maladie, c'est toujours cette double subversion politico-poétique que Platon désire abattre. Ainsi, au Livre IX de *La République*, le philosophe associe explicitement la « fureur » (*lutta*) et l'*eros*, lorsque Socrate, revenant sur les débauchés en proie à « des désirs érotiques furieux (*érôtas éautôn luttôntas*) », leur applique la même condamnation qu'aux poètes et aux peintres, ces fantomatiques falsificateurs ; leurs plaisirs impurs sont des « images en trompe-l'œil du vrai plaisir » : *eidôloïs tês alêtous êdonês*.

Jouir sous entraves

Le sperme, en tant que *substance*, sert la cité en participant à la perpétuation de l'espèce. En tant que *fonction*, il sert la philosophie, par l'absurde en quelque sorte, puisque sa non-vidange provoque la vision et l'entendement tordus. La purgation du sperme participe d'une orthopédie encéphalique qui, conformément à l'idéologie cinématographique du *Timée*,

produit des effets à la fois politiques et philosophiques, dans la cité et à même le corps, macro et microscopiques.

Mais on va constater comme l'affaire est retorse : le pervers n'est pas tant celui qui ne se purge pas que celui dont la jouissance échappe au contrôle.

Significativement, le dépravé, celui dont le sperme surabonde dans le corps et qui éprouve maints tourments et maintes voluptés, est comparé à « un arbre d'une fertilité démesurée », *polukarpoteron*, « trop chargé de fruits » traduit Chambry. Il faut distinguer cet enragé voluptueux platonicien du *spermologos*, qui désigne en grec le « bouffon », le « bavard », le « gueux », soit un autre être philosophiquement et politiquement déclassé. *Spermologos* signifie littéralement celui qui « ramasse » ou « picore » les « graines » ; celui qui, refusant de participer à la purgation collective, au jaillissement constructif, contrevient à l'ensemencement en thésaurisant au lieu d'offrir sa quote-part.

Si l'enragé par surabondance de sperme n'est pas plus socratiquement correct que l'homme du trop-peu qui picore (celui qu'on pourrait qualifier de chaste, ou en tout cas de marginal du point de vue de la fécondation sociale), il n'est pas pour autant l'homme du trop-plein, spermatiquement engorgé, incapable d'assouvir ses besoins, une sorte de détraqué par manque sexuel : il est au contraire dans *l'excès érotique.* Cette description d'un dégénéré qu'on semble plaindre tourne ainsi très vite, chez Platon, à la condamnation d'un crime anti-social, d'une activité subversive, d'un mode de comportement qui nuit, *à même le corps du coupable*, à la parfaite régulation de l'asservissement collectif.

Philosophalement parlant, le pervers dépense sans calcul. Le méchant échappe au contrôle absolu et eugénique des naissances qui régente la République. Or son échappée est aussi, à nouveau, une question de *langage* et d'*image*.

Deux expressions délimitent, à quelques lignes de distance, la perversion du surabondant spermatique: *ta aphrodisia akolasia*, que Robin traduit par « le dérèglement de la luxure » et Chambry par « l'incontinence amoureuse » ; puis : *êdonôn akratéia*, « l'intempérance dans les plaisirs » selon Robin et Chambry.

Outre des réjouissances athéniennes et thébaines en l'honneur d'Aphrodite, *ta aphrodisia*, au pluriel, désigne soit les plaisirs sexuels, soit ceux qui s'y livrent. Il s'agit plus particulièrement des hommes, comme l'indique le verbe *aphrodisiatzo*, « se livrer aux plaisirs de l'amour », qui s'applique généralement aux mâles et seulement dans son emploi passif aux femmes: « être livrée aux plaisirs de l'amour ». Une troisième acception de *ta aphrodisia*, tardive, chez le sophiste Lucien de Samosate, signifie « les parties honteuses », autrement dit les organes génitaux *visibles*, ceux du mâle par conséquent.

La « honte » traditionnellement attachée à ce que Nabokov nomme « le zoo portatif du mâle », n'est bien entendu pas liée à la sexualité mais au rappel que l'existence de la cité dépend de cette si peu philosophale excroissance. Platon ne pouvait prévoir que les nouveaux Magistrats de sa République enfin réalisée parviendraient à éradiquer toute honte au fond d'une éprouvette, à force de microscopiques investigations visuelles et de calculs génético-financiers concernant la bonne marche du corps reproductif... Que l'ère de la conquête spatiale soit aussi celle de la conquête du gêne et du sperme, « la plus importante des matières premières » (Heidegger), ce n'est en rien un hasard.

Le pénis, partie autonome de l'anatomie, comme le cœur mais *exhibée à l'air libre*, contrevient à la circularité politico-somatique convenable, centrifuge et centripète, qui résorbe les mouvements désordonnés de l'âme à l'intérieur de l'enveloppe charnelle (mouvement centripète de la partie anatomique du *Timée*), et les évacue en les projetant vers les astres qui en sont comme le phrasé visible (mouvement centrifuge de la partie cosmogonique du *Timée*), lanterne magique semblable à celles utilisées pour endormir les nouveaux-nés.

Quand on sait que ce double mouvement rhétorique et philosophique, ces « secousses bien réglées » qui sont l'image cinématographique du temps selon Platon, possède son parangon dans ce que Timée qualifie très singulièrement de « Berceuse de l'univers », on comprend en quoi l'inapaisable *eros* constitue, au cœur de cette horlogerie bien huilée, un incorrigible grain de sable.

Chez Platon, le terme *ta aphrodisia* est particulièrement péjoratif. Il s'applique aux débauchés qu'il classe dans *La République* avec les ivrognes, les bâfreurs et les paresseux... Tous ceux, explique Pausanias dans le Livre VI, qui résistent aux remontrances, à un « véridique langage » (*talêthê légonta*). La dimension verbalement incorrecte est au cœur du vice physique. Elle l'est d'autant plus que, dans *Le Banquet*, *aphrodisios* désigne – et cela exclusivement chez Platon – le « serment d'amour », au sens du mensonge bas et flatteur de l'amant envers l'aimé: « Un serment d'amour, dit le proverbe, ce n'est point un serment », explique Pausanias. Or, à la dimension verbale, à la condamnation en somme d'un langage qui ne se laisse ligoter par nulle promesse d'association, s'agglutine une dimension foncièrement politique par le biais du terme *akolasia*, « la licence ».

Le dérèglement, *akolasia*, n'est pas simplement un vice de forme empêchant la cité de fonctionner, comme le « désordre » du gouvernement oligarchique évoqué dans le Livre VIII de *La République*. Ce mot est aussi, et d'abord, un terme négatif, éminemment policier. Il qualifie le « défaut de répression » (*a-kolasia*), et seulement par extension le désordre qui en est la conséquence, la chienlit.

La seconde expression employée par Timée pour qualifier la déviation de l'érotomane, *êdonôn akratéia*, soit « l'intempérance dans les plaisirs », confirme le diagnostic. *Êdonê* désigne comme on sait le plaisir, la jouissance, et plus particulièrement au pluriel les désirs, les plaisirs des sens : *êdonôn.* Chez Platon, le terme est généralement péjoratif, associé, comme au Livre III de *La République*, à la trinité si dépréciée de la boisson, du sexe et du manger. Il est surtout crucial de noter que le mot fut d'abord objectif, chez les philosophes ioniens, désignant la qualité sensible d'un objet, son goût, sa saveur, son odeur, et sa *teinte visible*. Il accompagne ainsi fréquemment *chroiê*, la couleur. Comme quoi la question du visible n'est jamais très éloignée de celle du pouvoir.

L'intempérance, *a-kratês*, mot construit avec un alpha privatif comme *a-kolasia*, se réfère d'abord à un défaut de force au sens propre, une défaillance, une débilité comparable à celle de la vieillesse. Or le alpha privatif indique en grec une communauté de substance avec

ce dont on est privé, il forme un pivot autour duquel tournent symétriquement les deux éléments de la privation : ce-qui-est et ce-qui-*a*-est se font face et se regardent, moulés dans la même faïence dont on fait les chiens. Comme pour confirmer cette dynamique dialectique du grec, le terme de rhétorique et de logique qui désigne la privation elle-même, *stérêsis*, est un dérivé de la racine *stéréôs*, « solide », « ferme, dur ».

Cette lacune, autrement dit, est acculée au colmatage. Tel le vieillard sa béquille, l'intempérant réclame une *kratêsis,* une domination qui lui manque : il ne se *maîtrise* pas (*akratêtos :* « qu'on ne peut maîtriser »). Bref, un peu à l'image de l'hystérique selon la définition de Lacan, le pervers platonicien *cherche son maître.*

Voilà la raison pour laquelle, au fond, il n'est pas un méchant...

Panoptique prophétique

Le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle offre une merveilleuse illustration de cette spirale de la maîtrise et de l'intempérance.

L'immaîtrisée souffrant d'*a-kratéia* est Iô, génisse délirante de douleur sous le dard d'un taon envoyé par Héra. La souffrance la rend, dit-elle, « sans pouvoir sur ma langue », *glôssês akratês.* Loin d'être trop faible pour parler, elle ne peut empêcher son verbiage d'échapper par à-coups au carcan de la communication. « De confuses paroles, heurtent au hasard le sinistre flot de l'égareuse » seront précisément les derniers mots de sa conversation avec Prométhée entravé.

On s'aperçoit très vite que l'épisode d'Iô (vers 560 à 886) contribue dans *Prométhée enchaîné* à une étrange tragédie du regard, à laquelle se tresse une troublante logique du lien et du dire. *Kratêsis* et *a-kratéia*, domination et intempérance, dévoilent leur intime complicité et inaugurent la vraie dialectique du maître et de l'esclave.

Iô – dont le nom désignait primitivement Héra « aux yeux de vache » – paye le crime de lèse-vision commis par Hermès pour la dérober à Argos Panoptès – littéralement le

« lumineux tout yeux » – en vue de l'amener à Zeus. Afin que le rapt se fît, le bouvier aux cent yeux fut endormi à la flûte, assommé par une pierre, puis décapité.

Quant à Prométhée, s'il résume le passé et prédit l'avenir, c'est qu'il est littéralement le « Pré-voyant ». Sa visée parcourt le temps dans toutes les directions, sous l'invocation, dès ses premières paroles, de « l'orbe du soleil qui voit tout », *ton panoptên kuklon êliou*.

Prométhée et Iô sont ainsi deux suppliciés qui papotent platoniquement de leur rapport au pouvoir du regard. Leur entretien se place sous la visée de deux panoptiques symétriques, l'un en amont, spectral et mortifère, l'autre en aval, prophétique et prolifique.

Pourquoi spectral ? Parce que le taon qui taraude Iô n'est que le fourrier du fantôme d'Argos, dont l'assassinat n'a pas amoindri la surveillance. La mort dans l'œil, c'est lui ! » Il approche avec son rusé regard (*dolion omma,* littéralement « œil fourbe »). Mort, la terre ne le contient pas, mais moi, malheureuse, il sort des enfers et me pourchasse, vagabonde affamée, par les sables littoraux. »

Première constatation, tout ce qui concerne Iô est frappé d'égarement…

Sa trajectoire erratique, bien sûr, sous le dard du taon qui la conduit de Dodone au Nil en passant par la mer nommée « Ionienne » après sa visite, le Danube, la mer Noire, le Bosphore, le Caucase (où précisément elle croise Prométhée), la Colchide, l'Asie mineure, les Indes, l'Arabie et l'Éthiopie... Mais également les rêves érotiques envoyés pour son malheur par Zeus à la fille d'Inachos: « Des visions nocturnes tournoyaient (*poleumenaï :* « tourner, retourner », comme la terre l'est par le sillon d'une charrue) dans ma chambre de vierge », raconte-t-elle. Les interprétations oraculaires de ces « visions » (*opséis*) sont elles-mêmes entachées d'errements : « Les messagers revenaient avec d'équivoques oracles, une confusion de paroles indiscernables. » *Aiolostomous*, qui désigne l'équivocité des oracles, est formé sur la racine *aiolos*, dont le premier sens est « qui s'agite sans cesse », mais qui qualifie aussi les « reflets changeants » de couleurs bigarrées... Enfin les « confuses paroles » par lesquelles Iô conclura l'épisode, conséquences de son intempérance de langue (*glôssês akratês*), sont en

grec des « paroles bourbeuses, troubles », *tholéroï logoï* , *toléros* s'employant pour désigner une couleur « sale ».

La déambulation est donc triple, elle contamine l'espace, l'optique, et le langage.

Le destin de Iô et celui de Prométhée sont intimement *liés*. Le Titan voleur de feu sera délivré par Héraklès, « l'archer hardi et célèbre », descendant lointain d'Épaphos, le fils que Iô finira par avoir de Zeus en Égypte. Si Argos œuvre comme œil de la Mort, Prométhée parle donc, lui, pour l'œil fécondant.

Ce périple spiralé de la génisse est de la sorte également celui du désir, depuis sa chambre de jeune vierge où l'ardeur de Zeus taraude Iô (« Zeus brûle pour toi du trait du désir » lui déclarent ses rêves) jusqu'à l'engendrement d'Épaphos, au terme du long parcours fouetté par le ressentiment (la fureur jalouse de Héra). Aveuglée voltigeante, la génisse est pourtant guidée comme en un entonnoir par les fustigations du taon vers sa destination et son destin – que lui annonce Prométhée : être *touchée* par Zeus (Épaphos est l'« Attouché ») et lui engendrer un fils sur les bords du Nil : « Zeus t'y rétablira dans ton bon sens par le toucher, le simple effleurement de sa main de calme. Celui qu'alors tu enfanteras, conçu de Zeus... », etc.

On a ici la plus claire illustration du rapport de cause à effet entre le regard et l'engendrement, puisque le « simple effleurement » ne fait qu'accomplir ce que les visions nocturnes préconisaient à la vierge désaxée : « que l'œil de Zeus apaise son ardeur ». « L'œil de Zeus » traduit *purôpon ék Dios*, *purôpon* étant un mot rare qui désigne une couleur, à nouveau, d'un rouge de feu, et dont l'acception oculaire ne se trouve qu'ici, chez Eschyle.

Apogée du discours panoptique, les deux dernières interventions de Prométhée associent explicitement le regard et l'engendrement. Le Titan met d'abord Iô en garde contre différents monstres qu'elle croisera au cours de son voyage : les Gorgones, les Griffons, les Grées, et les Arimaspes. Ces divers monstres sont l'antithèse du panoptique: les trois Grées, autrement dit les Phorcides, se partagent un seul œil et une seule dent ; elles échappent à l'acuité du regard (Grées signifie « grises ») et la vision leur fait défaut ; les Gorgones se dérobent elles aussi d'une autre façon au regard puisque « nul mortel ne les voit sans rendre

l'âme » ; les Arimaspes enfin, « cette armée arimaspe de cavaliers monoculaires (*mounôpa*) », peuple de Scythes installés dans la Mort (ils habitent près du fleuve Pluton), sont qualifiés d'un singulier pléonasme puisque leur nom, *Arimaspoï*, est un mot scythe signifiant « qui n'a qu'un œil ».

L'œil de la Mort est déficient : soit aveugle (Argos décapité), incolore (les Grées grises) ou monoculaire (les Grées et les Arimaspes). En s'en gardant, Iô accomplira son destin génésique. On comprend mieux les diverses allusions du mot-à-mot grec aux *couleurs*, entre les teintes sales et troubles des visions nocturnes, les bigarrures de l'oracle, la grisaille des Phorcides d'une part, et de l'autre l'œil rouge flambant de Zeus ou celui du Soleil sous la tutelle duquel Prométhée profère.

De la blanche génisse au noir Épaphos, c'est aussi le spectre lumineux que Iô parcourt symboliquement. Dans ses *Mythes grecs*, Robert Graves signale d'ailleurs une légende selon laquelle la génisse changea plusieurs fois de couleurs : « D'abord blanche, elle devint rouge violacée puis noire. » Son « errance mouvementée » dessine donc une odyssée du visible, celle du « soleil de feu » dont parle Prométhée, *êliostibéis* dit le grec, hapax qui n'apparaît qu'ici et signifie littéralement « foulé par Hélios ».

Quant à l'engendrement résultant d'un détournement de la mort, il est nettement narré par Prométhée à la fin de son dernier oracle, dans son évocation du crime des Danaïdes, descendantes d'Épaphos donc de Iô. Les cinquante sœurs assassineront leurs maris sauf une, Hypermnestre : « Une seule », prophétise Prométhée, « le désir d'enfants l'induira à ne pas tuer son conjoint, émoussera sa résolution. » Le mot que Jean Grosjean traduit ici par « induire », *thélxei,* de racine *thélgô*, signifie selon le Bailly « attirer », « charmer par des enchantements magiques » ; mais le *Liddell-Scott* indique un sens primitif légèrement différent, qui nous « induit » par une boucle miraculeuse à l'histoire d'Iô. *Thélxo*, mot dorien (dont le Bailly précise : « mot religieux, pas d'étymologie claire ») avait le sens premier de « toucher » ou « frapper par un charme magique ». Le latin correspondant est *mulcere* : « palper, toucher légèrement, caresser ». Engendré par un attouchement lumineux, le « noir

Épaphos », lointain ancêtre d'Héraklès, détient donc la clé génétique qui libérera Prométhée de son entrave. Dans *épaphos* s'entend *aphê*, qui désigne le sens du toucher, mais aussi « l'action d'allumer une lampe ».

Les prophéties de Prométhée jouent le rôle d'un entonnoir du désir, dirigeant la génisse en délire afin qu'elle n'échappe pas à leur double destin après avoir fui l'œil de la Mort. Entravé et crucifié par Pouvoir (*Kratos*), Prométhée peut guider Iô sur la longue route sinueuse et embrumée de sa gestation et de son engendrement, seule issue correctement *optique* du désir délié de ses entraves. Si le dire délirant est associé à une vision opacifiée par le meurtre (« Les yeux tournent en rond dans leur orbe », gémit Iô en délire), à la fois totale et spectrale – le panoptique d'Argos tourmentant Iô malgré sa mort –, la parole prophétique possède la précision concentrée d'un rayon laser : « Si quelque point t'est confus ou indéchiffrable reviens-y, demande des précisions », offre Prométhée.

Tout le dialogue balance entre le discours clair *car entravé* de Prométhée, et le dire du délire de la blanche génisse. « À toi d'abord, Iô, je vais dire ton errance mouvementée ; inscris-la sur les tablettes de ta mémoire. » Et le discours de Prométhée, lui-même contaminé par cette oscillation *maîtrisée*, paraît relancé comme l'assiette d'un équilibriste chinois au sommet d'un bambou, au point de parcourir un double trajet rhétorique : d'une part entre son histoire et celle de la vache, et à l'intérieur de chaque récit entre le passé et la prophétie.

C'est donc parce que Kratos (Pouvoir) a crucifié son *a-kratéia*, c'est parce que son intempérance a trouvé son entrave que Prométhée peut *voir* le temps. Stimulé par la génisse, son langage de vérité (« Dans ta pitié, ne me flatte point de paroles fausses. ») patine sur le fleuve congelé des années comme l'œil se déplace sur le rail d'un horizon, jusqu'au terme qui se nomme Attouchement (*épaphê*).

Mais le dialogue entre Prométhée et Iô dessine un autre enjeu que la seule libération du Titan entravé par l'intermédiaire génésique de la génisse désaxée. Le fils de Thémis connaît le nom du fils futur de Zeus qui destituera son père comme lui-même abattit Kronos. Hermès succède à Iô et tente de convaincre le crucifié de dire son secret, or celui-ci refuse. On

pourrait croire que l'étrange valse précédente entre les deux suppliciés a eu pour but ultime le renversement du souverain des dieux, mais un fragment de leur dialogue permet de comprendre au contraire que Prométhée, une fois délivré, pourra empêcher Zeus de subir le sort de Kronos et d'apprendre que « commander et obéir font deux ».

Ce qui signifie que la délivrance de Prométhée aura pour conséquence le maintien au pouvoir de celui qui ordonna le supplice du voleur de feu. « Se peut-il que Zeus tombe du pouvoir ? » demande Iô. « N'a-t-il pas un moyen de détourner le sort ? » « Aucun », répond Prométhée, « sauf moi, *si je suis délivré*. »

Autrement dit, *commander et obéir sont un*.

Heidegger, dans *Dépassement de la métaphysique*, écrit :

> **« La lutte entre ceux qui sont au pouvoir et ceux qui veulent s'en emparer : des deux côtés on se bat pour la puissance. La puissance elle-même est partout le facteur déterminant. Par cette lutte pour la puissance, l'être de la puissance est placé des deux côtés dans l'être de sa domination absolue. Mais en même temps une chose se cache ici : à savoir que cette lutte se déroule au service de la puissance et est voulue par elle. La puissance a dès le début pris ces luttes en main. »**

Montage du monde

Avant d'évoquer la création de la moelle par les dieux, Timée a défini le rôle spéculaire du foie, celui purgatoire de la rate (laquelle, explique-t-il, est une éponge chargée de nettoyer les impuretés déposées sur son voisin le foie, miroir de l'imaginaire) et enfin celui évacuatoire des intestins.

Réflexion, Purification, Expulsion: telle est la *généalogie* précise du cinéma comme idéologie et spectacle. Reflet du monde et des hommes ; épongeage de leurs impuretés par le

biais de la numérisation du vivant ; enfin déportation globale de l'espèce et de la nature en faveur d'avatars plus dociles, d'ersatz philosophalement plus corrects et convaincants.

Ainsi se prépare proprement l'association faite par Platon entre *muelos* et *sperma*. Cette conjonction fonctionne dans les deux sens. D'une part, je l'ai dit, Platon confond la moelle et le sperme afin de souligner la robustesse de la semence, indiquant que la génération induit physiologiquement un rapport de force. Pour le dire simplement, à la différence du sang qui n'a pas pour fonction de s'extérioriser, le sperme, noblement issu de l'encéphale, ne saurait être empêché de ruisseler vers les bas-fonds du corps, de même qu'on ne saurait entraver son jaillissement via ce caniveau anatomique qu'est le phallus. Aussi la force brute substantielle du sperme demande-t-elle une emprise, de la même façon que l'appétit d'engendrer appelle sa régulation ou que la puissance du fleuve réclame, du point de vue philosophal, le *barrage* hydroélectrique.

Chez Platon, le vivant exige spontanément sa manipulation.

Pourtant la force n'est pas le seul point commun entre *sperma* et *muelos*. Une autre caractéristique de la moelle, dans la physiologie platonicienne, va nous ramener brusquement, sans transition, au noyau même du projet cinématographique.

Un passage précis du *Timée*, où le sperme et la moelle sont également confondus, a longtemps tenu en échec les traducteurs. Il s'agit de la description de l'ossature humaine, à l'intérieur de laquelle le *muelon* – qu'ici également Platon confond dans une phrase avec *sperma* – est abrité comme en une enveloppe de pierre. « Ainsi, pour protéger toute notre semence (*sperma*), il l'a de la sorte enfermée dans une enveloppe de pierre, où il a pratiqué des articulations ; il a utilisé la propriété de l'Autre, qui intervient en leurs parties mitoyennes, en vue du mouvement (*kinêséôs*) et de la flexion. »

La question abordée ici par Timée est celle du cinéma au sens propre, étymologique, *kinêma,* le mouvement. Comment le squelette humain, formé d'éléments rigides et durs destinés à protéger la moelle spermatique (il faut bien avoir à l'esprit que les deux mots « moelle » et « sperme » sont *très singulièrement* synonymes dans le *Timée*), peut-il se

mouvoir ? Qu'est-ce qui remue les articulations osseuses ? La réponse consiste en « la propriété de l'Autre », passage obscur qui a dérouté les traducteurs.

En note de sa version, Joseph Moreau (qui traduit toujours *sperma* par « substance germinative ») indique qu'Aristote éclaircit l'énigme dans le chapitre 8 de son *Mouvement des animaux :* « La mécanique articulatoire suppose le dédoublement du point d'articulation », explique Moreau, « l'*altérité* dans le mouvement, des points ou des surfaces confondus à l'état de repos. »

L'explication est intéressante mais elle manque l'aspect crucial de la question, celui à la lettre de l'*engendrement* du mouvement, lequel *engendrement* est intimement dû au « sperme » contenu au creux des os, qui prête par conséquent à la moelle sa vertu séminale comme celle-ci lui a prêté sa vertu fortifiante.

La moelle en effet est désignée par Timée comme la substance au principe de la vie, par l'effet de l'enchaînement de l'âme – et même des différentes sortes d'âme, l'immortelle et les deux mortelles – et du corps. Or Platon utilise dans ce passage important du *Timée* un vocabulaire nettement associé à l'astreinte et à la contrainte : « Les *liens* de la vie, par où l'âme est *enchaînée* au corps, c'est dans la moelle qu'ils viennent *s'attacher* pour *enraciner* l'espèce mortelle… Il y a planté et *attaché* les différentes sortes d'âme.. Comme *fixés à des ancres*, il fit partir de là les *liens* de toute âme… »

Pour bien comprendre ce que vient faire ici la « propriété de l'Autre » qui intervient dans le mouvement et la flexion juste après que Platon a employé, pour désigner la moelle, le mot *sperma*, il faut revenir quelques pages en arrière, au moment où Timée, déployant sa cosmogonie, définit, dans un autre passage retors et réputé abscons du dialogue, la formation de « l'âme » de l'univers, sa « composition dialectique » précise Moreau.

L'Âme qui anime le Monde est composée à l'aide d'une substance mitoyenne entre le Même et l'Autre, une troisième « forme intermédiaire de réalité », elle-même obtenue par le mélange forcé des deux premières qui ne sauraient de soi se conjoindre. Cette mystérieuse substance tierce (est-elle une forme, un être, une réalité, une essence ? – les diverses

traductions du mot *eidos* oscillent…), participant à la fois du corps (divisible et fluctuant) et de l'âme (« réalité indivisible et qui toujours se conserve identique »), est assimilable au *ciment* de l'âme ; elle constitue un *liant*, un ingrédient qui permet de maintenir l'Autre entravé au Même dans l'assortiment des trois.

Pourquoi le Dieu platonicien a-t-il besoin d'un liant pour stabiliser sa mixture immortelle ? Parce que l'Autre est par nature rétif à toute association ; c'est un agité perpétuel qu'il s'agit de mater. « La nature de l'Autre étant rebelle au mélange, pour l'unir harmonieusement au Même, il usa de contrainte… » (Moreau) ; « Harmonisant de force avec le Même la nature de l'Autre qui répugne au mélange… » (Chambry)

Dusmeiktos, le terme qui exprime cette répugnance, cette réticence de l'Autre, n'apparaît sous cette forme qu'ici, non seulement dans toute l'œuvre de Platon mais dans toute la littérature grecque ! Ce hapax est une déformation de *dusmiktos*, qui signifie « difficile à mélanger », « *without affinity* » précise le *Liddell-Scott.* Le terme possède une connotation fortement sociale, ou plutôt *asociale*, chez Plutarque, où il apparaît dans la *Vie de Numa* à propos de la pacification de Rome :

> « La ville, comme nous l'avons déjà dit, était composée de deux nations, ou plutôt séparée en deux partis, qui ne voulaient absolument ni se réunir, ni effacer les différences qui en faisaient comme deux peuples étrangers l'un à l'autre, et enfantaient chaque jour parmi eux des querelles et des débats interminables. Quand on veut unir des corps solides qui naturellement ne peuvent se mêler ensemble, on les brise, on les réduit en petites parties qui s'incorporent facilement... »

Diviser la division pour mieux la maîtriser, telle est également et littéralement la formule du Dieu platonicien. Le très beau récit de la création dans le *Timée* permet ainsi de comprendre que cette antique méthode de domination politique, à la lettre *vieille comme le monde*, est précisément tatouée à même les gènes de l'univers.

L'enjeu génétique est foncièrement politique. L'âme doit être expurgée de toute velléité de révolte, due à la présence de l'Autre en elle, parce qu'elle est elle-même explicitement

conçue par le Démiurge pour assurer l'asservissement, « pour dominer et commander » le corps du Monde, en l'occurrence la Terre et tous les astres visibles. Les mots employés par Platon ne laissent planer ici aucune ambiguïté : *despotin* (« dominer », le mot a donné « despote ») *kai arxousan arxomenou* ; littéralement : « et commander un être-commandé », de *archô*, « être en tête », « guider », commander ».

La genèse platonicienne participe d'une manifestation de souveraineté politique qui utilise à la fois la *contrainte* et la *dissolution de la division*. Or cette mise en orbite des êtres et des choses, dont on va voir qu'elle s'apparente à un *montage*, se conforme surtout à la conception cinématographique d'un double mouvement : régulier et calme d'une part (concrètement, celui de la pellicule dans le projecteur), désordonné, saccadé, vif, brouillon, apparemment imprévisible, bref *visiblement* vivant d'autre part – celui des personnages sur l'écran.

Le ronronnement régulier de l'Univers – dont le roulement des astres forme en amont le modèle visible et dont l'âme humaine est en aval le fidèle reflet –, s'il a son origine dans la stabilité du Même, est assuré par ce qu'on pourrait appeler un dressage de l'Autre. La troisième substance utilisée comme ciment dans la genèse du Monde, cette glue avec laquelle le Démiurge ligote dialectiquement l'Autre au Même, permet aussi de *récupérer* son énergie dynamique. Le désordre brut n'est pas aboli ni l'asocialité réduite à néant. L'Autre se caractérise par son *anarchie harnachée*, comme l'impulsivité d'un cheval sauvage est interceptée, entravée, détournée, canalisée, manipulée de force pour aboutir au trot majestueux de l'animal apprivoisé.

L'harmonie du monde est ainsi le fruit d'une domestication forcenée. La « contrainte », évoquée par Timée, qui asservit l'Autre au Même, correspond au grec *bia,* terme très accusé désignant la violence en soi. Chez Eschyle, c'est « Force », ou « Violence », *Bia,* qui avec Pouvoir*, Kratos*, enchaîne Prométhée sans pitié. Mais elle est aussi la force vitale, la vigueur physique, voire la vaillance guerrière, ou l'indomptable force du vent. On peut d'ailleurs comparer cette opération de dressage de l'Autre à la façon dont le moulin ou l'éolienne

parviennent à canaliser ce qui est impossible à immobiliser et entreposer. Participant à demi de la nature impétueuse et vigoureuse de l'Autre, le ciment de l'âme utilise cette vigueur à bon escient. L'Autre est en quelque sorte retourné contre lui-même, comme la division des Romains en deux parties est démultipliée par Numa pour assurer son autodissolution.

Une fois assujetti à la circonvolution soporifique du Même, les tribulations enfin domptées de l'Autre sont concrètement *découpées* selon des intervalles harmoniques, correspondant formellement à une structure musicale.

La première partie du programme divin revient de la sorte à un *montage*. L'assujettissement de l'Autre se voit d'ailleurs qualifié de « composition », *sustasis*, que Moreau traduit mathématiquement et maladroitement par « série ». Le mot en réalité est à double face – raison pour laquelle il appelle, comme pour Numa selon Plutarque, *la division*.

Sustasis est l'action de rassembler, d'organiser, de disposer. Le terme désigne, entre autres acceptions, la disposition des mots dans la phrase, l'organisation d'un État, la démonstration d'un raisonnement, ou un rassemblement de personnes. Mais *sustasis* est aussi employé pour désigner un *attroupement tumultueux*, une sédition, une révolte. Ce mot s'applique donc à la fois à une alliance et à un conflit, à une rencontre d'adversaires. Comme le montage consiste techniquement à découper et à combiner des prises de vues en une longue bande de celluloïd, le mot *sustasis* correspond aussi à l'action de s'unir, de se former en s'agglutinant, à l'instar d'un fleuve grossi par la confluence de plusieurs cours d'eau. On le traduit alors par *naissance*.

Si la *sustasis* s'assimile à un montage, dans un passage notoire pour son obscurité Timée décrit la dernière partie du programme d'engendrement du mouvement cosmique – qui aboutira à l'invention célébrissime du temps comme « image mobile de l'éternité » –, sous la forme d'une opération qui évoque, elle, une *projection* cinématographique.

Tourniquets

La *sustasis* porte en elle un ferment de désordre. Pour couper court à tout risque de dissolution de cette composition, de ce *montage* obtenu par la division en portions harmoniques du Même et de l'Autre préalablement fusionnés, le Démiurge la scinde à nouveau, telle une longue bande d'étoffe (dont la trame serait l'Autre et la chaîne le Même) menaçant toujours de s'effilocher. Le dieu obtient alors deux rubans qu'il noue en deux cercles, lesquels formeraient, selon les commentateurs, l'équateur et l'écliptique. L'univers dont Platon nous décrit longuement la complexe genèse ne serait-il qu'une immense sphère armillaire idéale ? Pourquoi pas. Rien n'empêche cependant d'assimiler métaphoriquement cette sphère astronomique à un projecteur cinématographique abstrait.

La propriété de l'Autre, qui permet le mouvement des articulations animales en disjoignant les os, est *l'essence même du mouvement cinématographique*. C'est en effet par la seule vertu de leurs *dissociations harnachées* que vingt-quatre images s'animent pour produire une seconde de mouvance. Le *kinêmatos* du cinéma naît par la juxtaposition d'une infime divergence entre une photo et sa suivante réunies sur le même ruban de celluloïd. La divergence reste invisible : deux photos successives étalées côte à côte ne révèlent rien de leur différence. La dissociation est abstraite et de principe : conçue pour se dissoudre, elle n'accomplit son rôle qu'à bonne distance, en sa projection évanouissante sur l'écran. En soi, elle est une pure passivité, ne prenant son sens que par sa propre *abolition* engendrée par le mouvement régulier du projecteur qui communique à l'écran un mouvement pseudo-vivant, fluide et sans saccades.

L'immobile mobilité de la fausse vie projetée sur l'écran du cinématographe requiert donc cette association forcée de Même et d'Autre. En harnachant la différence photographique – créée par les coupes obligées de l'appareil dans la fluidité de la vraie vie – au tranquille déroulement de la projection, le film reproduit illusoirement l'autonomie du mouvement initialement capté par l'objectif.

Avec son étrange technique projective d'abolition et de récupération de la dissociation (principe de base de la machine à coudre des images, que la technique numérique commence

seulement à rogner), le cinéma se conforme sans s'en écarter d'un iota à la dialectique de la vie décrite par Hegel dans *La Phénoménologie de l'Esprit*.

> **« Son cycle s'accomplit avec les moments suivants : l'essence est l'infinité, comme l'être-supprimé de toutes les différences ; elle est le pur mouvement de rotation ; elle est elle-même en repos, comme infinité absolument inquiète ; elle est l'indépendance elle-même en laquelle les différences du mouvement se sont résolues, elle est l'essence simple du temps, qui dans cette égalité avec soi-même a la figure solide et compacte de l'espace. Mais dans ce milieu simple et universel, les différences sont aussi bien comme différences ; car cette fluidité universelle possède sa nature négative seulement en étant l'acte de supprimer ces mêmes différences ; mais elle ne peut pas supprimer les différences si celles-ci n'ont pas une subsistance. C'est précisément une telle fluidité qui, comme indépendance égale à soi-même, est elle-même la subsistance ou la substance de ces différences, substance dans laquelle elles sont alors comme des membres distincts, et comme des parties qui sont pour soi. »**

Le cinéma usine ainsi la médiation hégélienne, autre nom de la négation définie comme « *différence universelle*, exprimée dans la *loi* comme *image constante* du phénomène toujours instable ». Le cinéma est une machine métaphysique, il *réalise* le monde supra-sensible comme « calme règne des lois » :

> **« Ces lois sont sans doute au-delà du monde perçu – car ce monde présente la loi seulement à travers le changement continu –, mais elles sont aussi bien *présentes* en lui, et en sont l'immédiate et calme copie. »**

Une fois composée et démarrée, l'Âme du Monde engendre deux types de mouvements circulaires qui correspondent à sa double nature. Le premier et le meilleur, obtenu grâce à l'une des moitiés de la *sustasis* scindée dans toute sa longueur, est accordé au Même. « Mouvement qui tourne uniformément à la même place », c'est, selon la version officielle, la rotation horizontale de l'équateur. L'autre mouvement circulaire, celui de l'Autre apprivoisé,

correspond à la seconde moitié de la *sustasis*, mouvement oblique de l'écliptique selon la doxa astronomique. Ce cercle est à nouveau et une dernière fois divisé en sept cercles, dont certains roulent dans un sens, d'autres dans l'autre, à des vitesses inégales entre elles mais tous, globalement, « d'un mouvement bien réglé », puisque le Même règne en maître .

La scission réitérée de l'Autre ne doit pas étonner. Comme l'exprime Hegel dans le fragment cité, la différence s'abolit dans la fluidité de la rotation et se conserve afin de pouvoir précisément être perpétuellement dépassée. Le numérique, qui a mis *techniquement* fin au règne de la dissociation photographique sur la pellicule, se devait d'engendrer des œuvres où la saccade fût dialectiquement récupérée. Le rythme haché qui caractérisait le cinématographe a ainsi été totalement réintégré désormais dans la célérité quasiment subliminale du montage des films d'actions hollywoodiens contemporains. Ainsi et paradoxalement, le dernier *James Bond* en date est rythmiquement plus conforme à la substance de l'arroseur arrosé que n'importe quel classique des Marx Brothers.

La division de la division, en tant qu'elle est une négation de la négation, provoque le temps, « figure compacte de l'espace » selon Hegel – et comment ne pas penser à un écran de projection !, « image mobile de l'éternité » dit Platon – et comment ne pas songer aux photos définitivement figées sur celluloïd qui s'animent et se meuvent à distance, produisant par la rotation régulière de la pellicule qui amalgame leur fixité l'avatar *visible* et gigotant de leur léthargie absolue.

Pourtant la comparaison entre le système platonicien de l'univers et la projection cinématographique ne s'arrête pas là.

Quel est le principe, l'*idée* même de la projection ? Celui d'une transmission, par la vertu *sans voix* de la lumière, d'un mouvement mécanique invisible en une imitation de mouvements visibles sur une étendue confinée. Tel est aussi le principe platonicien de l'information, à l'intérieur de l'âme, de la science et des opinions. « C'est, » explique Timée, « au-dedans de ce qui se meut soi-même, *un mouvement propagé, sans bruit ni paroles*. » Que la pensée soit silencieuse, rien là de très révolutionnaire. Platon l'affirme déjà dans le

Thééthète et dans *Le Sophiste*. Qu'elle s'assimile à une entrevue intériorisée (« entretien de l'âme avec elle-même, se produisant au-dedans de celle-ci sans le concours de la voix » dit *Le Sophiste*), à un dialogue socratique entre soi et soi, de la part du philosophe cela ne saurait non plus surprendre.

Mais que le discours soit explicitement un *mouvement,* ça change tout.

La pensée comme mouvement circulaire est déjà présente dans le *Théétète*, où Socrate la qualifie de « conversation que l'âme poursuit avec elle-même sur ce qui est éventuellement l'objet de son examen ». La traduction de Léon Robin rend très mal les deux aspects essentiels de la formule, qui sont le *Mouvement* et la *Vision*, le voir, *skopei*, et le mouvoir, *diexerchetaï*.

Le mot exprimant cette transhumance visuelle de la pensée d'elle-même vers elle-même est le verbe transitif *diexerchomaï*, qui signifie d'abord « s'avancer à travers », « parcourir tout au long », et dans un second sens plus précis, « parcourir par la parole », « exposer en détail ». Heidegger, citant ce fragment du *Théétète* dans sa conférence *Qui est le Zarathoustra de Nietzsche*, ne laisse pas échapper, lui, cette caractéristique cinématographique essentielle de la pensée selon Platon.

> **« D'après la doctrine de Platon, qui fait autorité pour la métaphysique occidentale, l'être de la pensée réside dans le dialogue de l'âme avec elle-même. C'est le *logos, on autê pros autên ê psuchê diexerchetai péri ôn an skopê :* "le recueillement qui est un dire, et que l'âme elle-même parcourt en route vers elle-même, faisant le tour des choses qu'à tout moment elle voit". »**

Ce que permet de comprendre l'évolution, chez Platon, entre le simple dialogue muet de la pensée dans *Le Sophiste*, et le « cercle du Même tournant bien rond » dans le *Timée*, c'est évidemment la visée *politique* de la cosmogonie platonicienne, intimement soumise au discours fidèle au tourniquet du Même.

Cette visée, Heidegger, dans une conférence faite à Athènes en 1967, la nomme « le projet cybernétique du monde ».

« Le caractère fondamental du projet cybernétique du monde est la circularité de la régulation, dans laquelle la rétroaction des informations a son cours. Le plus large circuit de régulation inclut le rapport mutuel de l'homme et du monde. Qu'est-ce qui règne dans une telle inclusion ? Les rapports de l'homme au monde, et, avec eux, la totalité de l'existence sociale de l'homme sont enclos dans le domaine où la science cybernétique exerce sa maîtrise. »

Faut-il rappeler que le mot « cybernétique » est formé sur le grec *kubernêtikos*, qui désigne l'aptitude du bon pilote à tenir un gouvernail, autrement dit à *gouverner*. Comme le précise Timée, le discours conforme au Même est celui « de l'intellect et de la science ».

Science et domination sont les deux mamelles du Même.

VII

DÉVASTATION

> « Au cinéma, Dieu redevient un Dieu improvisateur, qui se plaît à créer des mondes éphémères et des âmes qui, à l'instant même où elles sont, ne sont déjà plus. »
> Ramón Gómez de la Serna, *Ciné-Ville*

Minauderies mouvementeuses

Pourquoi autant creuser la question du temps et du mouvement ?

Parce que le cinéma y trame l'essentiel de son imposture.

Les cinéphiles les plus apparemment profonds (ils se comptent sur les doigts d'une main) s'imaginent aller très loin en développant tous azimuts l'idée que le cinéma enta le mouvement sur l'Image, qu'il a par conséquent partie liée avec le temps.

Bazin : « Le cinéma réalise l'étrange paradoxe de se mouler sur le temps de l'objet et de prendre par surcroît l'empreinte de sa durée. »

Faure : « Le cinéma incorpore le temps à l'espace. Mieux. Le temps, par lui, devient réellement une dimension de l'espace. »

Epstein : « La vraie optique, les vraies jumelles permettant de grossir et de rapetisser le temps, pour voir ce qui s'y passe quand on l'étire ou quand on le comprime, c'est le cinématographe qui, tout à coup, les a fournies par les procédés du ralenti et de l'accéléré. »

Daney : « Dans un roman admirable, Isaac Asimov imagine cette réalité "expérimentale" qui n'est qu'une version possible du réel, une expérience en cours organisée à distance par une société supérieure, celle des Manipulateurs du Temps, qui s'est placée en dehors du temps et de l'espace. Une expérience peut toujours être annulée, remplacée par une autre. La réalité est une expérience, parfois une erreur, parfois un succès. »

Schefer : « Le temps s'est introduit dans les images, pour la première fois, non le mouvement. C'est lui qui va faire tout le cinéma. Sa poétique et sa forme même. »

Qu'est-ce que le cinéphile appelle si péremptoirement « le temps » ? Moins perplexe que saint Augustin, il l'envisage mécaniquement selon la définition classique du *Timée*, laquelle prévaut invariablement en Occident depuis Platon. Il fallut attendre, en 1927, la parution révolutionnaire d'un chef-d'œuvre de la pensée intitulé *Être et Temps* pour que cette conception classique, dont Hegel s'était fait l'ultime rempart, vole en éclats sous l'impact des ekstases d'Heidegger. On se doute que ni Heidegger ni même Hegel ne sont accessibles à la cervelle confinée du cinélâtre, fût-ce à doses homéopathiques. Ce que démontre Godard, jamais à court d'une ineptie : « L'Histoire, c'est-à-dire un moment donné, Hegel le dit bien quand il dit qu'on se met à peindre du gris sur du gris. » Les anciens Grecs ont mis plusieurs siècles à tenter de cerner la complexe question du temps. On voit mal comment le cinélâtre parviendrait à les rejoindre tant ses neurones sont nourris de grands raccourcis charlatanesques.

Que la conception platonicienne du temps ait infusé dans les mœurs et continue de formuler ses diktats de nos jours grâce à son plus puissant héraut, c'est ce que démontre un film français sorti au printemps 2002, intitulé *Irréversible*.

Tout le principe du film consiste à illustrer une maxime proférée au début, et reprise en « titre » en lettres menaçantes qui envahissent l'écran à la fin :

LE TEMPS DÉTRUIT TOUT

La légère originalité factice du film – censé remonter le cours du temps – consiste à se dérouler chronologiquement à l'envers, générique de fin compris. Il commence donc littéralement par le sigle « Dolby » pour refluer lentement de bas en haut. Certaines lettres sont en outre inversées (le E devient ∃…). Tout se concentre dans cette trouvaille à laquelle sont inféodés les pénibles mouvements tournoyants de la caméra, le viol de la fin de l'histoire (donc du début du film) et la volonté de vengeance de la victime par son fiancé, tandis que la mauvaise personne se fait écrabouiller le crâne à coups d'extincteurs lors d'une longue scène d'une violence rare.

« Le temps détruit tout » est proféré au cours du premier dialogue du film entre deux types clochardisés dont l'un, bedonnant et rauque, assis en slip sur un lit, annonce à l'autre qu'il a fait de la prison pour avoir couché avec sa propre fille. Si l'inceste est conçu comme une des multiples rétroactions du film, l'autre grand thème platonicien, avec l'inversion chronologique, reste la sodomie.

La discothèque homo-sado-maso où se retrouvent à la fin (donc au début) tous les personnages mâles, soit deux couples d'amis, s'appelle le Rectum. Le violeur sodomite de la pulpeuse Monica Belluci a pour surnom « le Taenia ». Le fiancé de la violée, venu la venger, se fait casser un bras par l'ami du Taenia, qui entreprend alors de le « socratiser » de force, avant que l'ami raisonnable du fiancé survolté, contaminé par l'ambiance délétère, ne fracasse le crâne à l'ami du violeur.

Le film a ainsi la rigueur dialectique d'une pièce de Platon, c'est un *Banquet* bis et trash où tout a lieu entre amis, où le vortex d'extrême violence joue le rôle cathartique du questionnement philosophal, dont la maïeutique elle-même n'est pas négligée puisque l'héroïne apprend qu'elle est enceinte au tout début de son ultime journée de bonheur (donc à la fin du film).

Lorsque l'ami tabasseur se fait ramasser par les flics à la sortie du Rectum, une bande de voyous blaguent sur le sida qu'il ne manquera pas d'attraper en prison, ponctuant leur cynisme d'une maxime qui est à prendre visiblement à la lettre : « Les philosophes c'est des pédés ! » La boucle est bouclée.

Les cinéphiles francophones, pour qui ce film a manifestement été conçu dans l'intention de devenir culte, ne sauront jamais sur quel socle de fausseté millénairement métaphysique repose cette conception étriquée, trajectoriale et dévoratrice d'un temps réputé tout détruire.

En vérité, *le Temps poétise tout*.

Simagrées cinéphiliques

Le nihilisme est une haine du temps.

Un essai du cinéphile Jean-Louis Schefer intitulé *Du monde et du mouvement des images* entonne une rengaine assez comparable au spectaculaire *Irréversible*. Arrosons l'arroseur, renversons l'irréversible en commençant par la conclusion du livre de Schefer, son commentaire du film *Batman :*

Schefer est fasciné par la face défigurée du Joker, anti-héros pervers et maléfique *qui jouit de dégrader toute beauté*. D'abord mafieux commun, le Joker, après s'être fait ravagé le visage par un jet d'acide puis histrionisé par une opération chirurgicale bâclée, décide de cloner son rictus clownesque à tout va. Il incarne littéralement cette figure du ressentiment que Nietzsche nomme, dans *Le Gai Savoir*, « l'anarchisme d'exaspération ». Or, comme le nihilisme cinéphilique vise toujours, au fond, les « comprimés de vie » (Proust) de la littérature, Schefer pratique un consternant parallèle entre le Joker arrosant d'acide les femmes qu'il aime afin de les ravaler à sa grimaçante image, et ce monstre interchangeable (un *joker*), impuissant, nocif, stérile, forcé de parasiter son public pour exister : L'ÉCRIVAIN ! « Le Joker doit se reproduire (pour durer) mais ne peut se reproduire que par contagion (c'est un écrivain) ».

Cette conception microbienne de l'écriture, selon quoi l'écrivain dépendrait autant du lecteur que le film du spectateur, est radicalement fausse. Créé dans la plus extrême solitude de la pensée, le Livre existe seul. Manufacturé en groupe, obéissant à tous les critères sociaux

du travail d'équipe, le Film est impensable sans la cause finale du regard collectif qui l'ingurgitera.

La scène de vandalisme dans le musée, où le Joker et ses hommes dévastent les chefs-d'œuvre exposés, correspond résolument à l'esthétique virale du cinélâtre. Schefer, qui trouve cette scène « plutôt réjouissante », révèle le fantasme d'annihilation propre au cinéma comme à tous les artistes ratés dont Baudelaire pressentait déjà la meute affairée autour du daguerréotype. La destruction n'est pas leur Béatrice mais la reproduction leur bazooka.

Se propager telle une amibe et phagocyter ce qu'on ne peut rejoindre relève d'un vieux rêve rance d'abolition de l'art *pour mieux lui succéder*. « Il doit exister en nous quelqu'un pour qui le sacré n'existe pas, quelqu'un qui pourrait mettre son talent à se défaire de toute inhibition sociale, c'est-à-dire à détruire la culture, avec pour corollaire l'anéantissement des figures humaines qui ne lui ressemblent pas. » Ce quelqu'un auquel Schefer rêve comme d'un messie carnassier existe en de trop nombreux exemplaires. Les débiles fanatisés qui bombardèrent de souriantes et paisibles statues de Bouddhas millénaires dans la vallée de Bamiyan en sont une assez fidèle illustration. Schefer se trompe donc gravement : le Joker n'est pas « un écrivain », mais, beaucoup plus banalement, un Taliban.

Davantage gorgés d'images que de mots, les neurones interloqués du cinélâtre mélangent à peu près tout, mais *pas n'importe comment.* Atteint par le syndrome Godard, Schefer confond en permanence la littérature et le *book-dropping*, en demeurant à ce mode syncrétique et creux – inauguré par Bazin – de prof de maternelle en littérature comparée. « Depuis les liens de conversation noués dans *La Princesse de Clèves*, le roman avait dérivé (par quelques relais, *Tristram Shandy*, *Le Voyage sentimental*) jusqu'à ce point où personne ne vivait plus dans la même temporalité. »

On reconnaît la légèreté du spécialiste de l'image qui se complaît dans le décorticage de chaque demi-plan de ses films-cultes mais devient subitement très succinct dès qu'il s'agit de littérature. Je ne suis pas sûr qu'un seul film au monde mérite qu'on lui consacre plus de cinq pages, mais je suis certain qu'on ne comprend strictement rien à un texte à moins de lui en

consacrer une bonne centaine, fût-ce en pensée seulement. De quoi parle donc *Tristram Shandy* ? En quoi très exactement est-ce un chef-d'œuvre ? Voilà ce que le cinésnob ne nous apprendra pas.

Ces gens lisent comme ils visionnent un générique : des titres, des noms défilent devant leurs yeux, ils en tirent quelques généralités ridicules sans jamais sortir de *l'effet hypnotique* à produire en compilant leurs *logos*. « Cette paradoxale conscience du rêve, de chevauchement d'univers, cette dérégulation du temps dont l'homme médical et psychologique devient l'effet, tout cela au moins a changé la littérature ou l'a inventée : les Allemands, Poe, Baudelaire, Nerval et Rimbaud. » Étrange conception d'une littérature « inventée » pas les Allemands – entendre, sous ce snobisme ronflant, les Romantiques – au tout début du dix-neuvième siècle donc ! et poursuivie par quatre écrivain réunis de façon aussi artificielle que n'importe quels autres.

Schefer est *forcé* de généraliser. Il passe très vite sur des détails qu'il n'a pas les moyens d'explorer car ils risqueraient de ronger son petit édifice à peine spirituel et passablement faux, tels des termites de sens une charpente infondée. Même confusionnisme concernant l'image et « toute l'histoire de la peinture » ; le « langage » et la « littérature » ; le plaisir et l'ennui (« c'est tout un » prétend-il !) ; l'image et la vie (« L'image est vivante et nous en sommes la preuve mobile. ») ; l'espace et le temps ; et bien entendu la création et la destruction.

Ainsi Schefer se prend-il de passion pour la métaphore de Poe, au début d'*Euréka*, de l'homme qui pirouette sur ses talons au sommet de l'Etna. Le cinéphile y voit une prémonition du cinéma, à l'instar de Diderot « inventant » la caméra en passant rapidement devant les tableaux d'un musée. « L'univers s'est révélé à Edgar Poe : son mouvement est celui de sa destruction. »

Consternante interprétation entropique d'une nouvelle splendide – *Euréka* – qui s'achève pourtant par l'affirmation positivement grandiose de la vie, après la description

lyrique d'un tsimtsoum astronomique, l'univers correspondant à un infini battement scripturaire du cœur de Dieu auquel s'accorde en un écho mystique chaque cœur humain…

Foudroyé par ce qu'il croit être chez Poe un syncrétisme total, Schefer confond sa propre confusion avec l'homme qui toupille en esprit au sommet de l'histoire du monde : littérature, image, peinture... pour lui c'est *toutun* puisque ce tout est subsumé par le cinéma. « L'histoire de la peinture, ou, si l'on veut, l'histoire ou la succession des images peintes dans notre civilisation**,** peut être aisément regardée (musées, publications, supports filmés) comme un film (un déroulement d'images) dont toutes les occasions d'exposition ou de publication proposent des effets de montage ou d'accélération. »

Ce confusionnisme, cette grossière supercherie syncrétique du *toutun*, ne manque pas, je l'ai dit, d'une implacable cohérence. Il y a deux sujets dont Schefer ne traite jamais comme si le cinéma y était naturellement étranger : le son et l'industrie. Et pour cause, puisque que c'est en eux que l'Image révèle sa double misère, celle de sa patente pauvreté textuelle (aucun dialogue de film n'arrive à la cheville d'un grand roman) et celle de son immense et méprisable profit.

Que le cinéma soit né d'un affairement industrieux plutôt que d'un jeu symbolique, voilà qui reste unique dans l'histoire des arts. Tendant aux hommes un miroir embué et mensonger, les envoyés des Lumières parcouraient le monde pour faire fructifier leur invention très vite réduite à sa pure volonté d'accumulation commerciale. (les Lumière). La peinture au contraire échappait à son destin financier au moment où s'inventait le cinéma. On pouvait ainsi, au temps de l'impressionnisme, être un peintre génial et pauvre, sans mécène ni aide officielle – c'était même, face à ceux qu'Apollinaire nomme « les fonctionnaires de l'incompétence gouvernementale en art », le critère plausible d'une puissance novatrice. Inversement, l'art contemporain s'est rendu manifestement caduc en se laissant rattraper par l'argent, se consumant en sa seule valeur d'échange. Mais cela n'est que la partie visible de l'iceberg de la frigidité cinématographique. Affilié à l'argent, ce sous-art de succubes est surtout l'allié spontané de la mort.

Schefer est taraudé par l'idée du déclin, ce qu'il appelle à plusieurs reprises le *décours*. Le décours désigne à la fois la période où la lune décroît et celle de la rémission d'une maladie. Quelle est la grande maladie du monde pour un nihiliste conséquent ? la vie. Quel est le virus à éradiquer pour Schefer, ce dont il assimile l'aspect maléfique à une contagion ? l'écriture.

Tout va donc pour le mieux dans le meilleur des mondes du rien, puisque tout est confondu et inversé, le meilleur et le pire, le monde et son image, l'espace et le temps.

Paradoxalement, le nihiliste est optimiste. L'image manipulée de la vie n'est pas à ses yeux un implacable mode de domination subliminal mais une mirifique mutation du temps en soi. De même que Schefer ne voit pas la différence entre l'histoire et sa représentation visuelle truquée à fin d'asservissement, il ne conçoit pas que la conscience et la vie individuelles puissent échapper à l'Image. « Les consciences », écrit ce malade, « sont cadrées par des durées de vie. »

« Le fait ou la possibilité même de l'enregistrement ou de la constitution de bandes de mémoire dont la préservation et la réactivation sont indépendantes des consciences de sujets individuels (les consciences sont cadrées par des durées de vie), amorce une mutation considérable de l'idée même d'histoire : la mémoire des faits est devenue réversible, susceptible de montage, de corrections et surtout d'accélération. »

La pensée n'est qu'un tableau statique – prenant exemple sur le Joker, Schefer universalise son propre pitoyable cas –, chaque vie tient tout entière à l'intérieur d'un *cadre*, l'humain (« L'homme en tant que tel est invisible. ») n'est qu'un plan à insérer dans un ensemble plus vaste dont la manipulation lui échappe.

L'homme est ainsi guéri de la vie puisque *le film a enfin dévoré tout le réel*.

Toute l'argumentation de Schefer repose sur un anti-debordisme de fond qui transparaît sans jamais s'avouer, consistant à se réjouir que l'Image ait avalé la vie. Comme tous les cinélâtres argumentateurs, Schefer est un esthète fantoche repu d'hypnose. Il se distingue pourtant par sa franchise – surtout comparée à la roublardise pseudo-littéraire de Godard –,

prenant sciemment le parti de la domination en concevant sa propre vie, son enfance, sa mémoire, sur un mode purement passif (« spectateur », « témoin », « relais ») assez résumé dans sa maxime : « Les autres m'offrent le plaisir (ou l'ennui, c'est tout un). »

« C'est un fait dont nous sommes depuis notre enfance spectateurs, témoins et relais, qui a structuré de façon singulière notre mémoire ; ce phénomène, que le perfectionnement technique et la multiplication des images rend irréversible, a depuis longtemps amorcé une mutation culturelle ou symbolique sur l'idée et la réalité de notre vie : sur sa définition ; la diffusion ou la propagation des images que le cinéma a ouverte ne compose pas une généralisation ou un envahissement du spectacle. C'est, comme tout phénomène culturel (toute forme signifiante par laquelle les relations sont gérées et modelées), un terme médiateur de la "réalité" qui prend exactement sa place, et à l'intérieur duquel opèrent des causalités, des stratégies, des actions, des corrections perspectives. »

Hormis l'aveu que les images ont dévasté son enfance et l'attaque transparente contre Debord, on remarque l'idée typiquement spectaculaire (au sens socio-économique du mot) d'une « gestion » déresponsabilisée de l'existence. « L'extension des réseaux d'images », écrit-il encore, « participe à la fois de cette pratique installée mais surtout de la possibilité nouvelle d'imaginer des accélérations historiques, c'est-à-dire de vivre dans une gestion entièrement plastique du temps ; de produire du présent comme des effets virtuels de montage. » Le cinéma participe prophylactiquement du « décours ». Gérant les images du temps, montant le scénario histoire, le cinéma purge l'être humain de son individualité et de son imagination, assume la poésie dont la littérature possédait auparavant les clés, guérit la vie d'elle-même en transformant le spectateur en engin à visions. « Le cinéma n'a pas fait succéder les tableaux aux tableaux ; il a gardé cette invention extraordinaire : le spectateur était une machine de cadrage, de sélection, de détaillement de l'image. »

Le cinélâtre est amusant. De son cerveau jaillit des phrases d'autant plus pompeuses que ses goûts sont stériles, ses métaphores morbides, ses exemples grossièrement infantiles. Schefer analyse longuement un épisode en noir et blanc de la série américaine télévisée *Au-*

delà du réel, où des Martiens manipulent l'image et le temps à la fois ; ils annulent un meurtre en faisant dévier l'image de la balle qu'une femme jalouse tire sur un homme à sa sortie d'un ascenseur: « Les deux agents /martiens/ ont enregistré la scène pour leur base. Ils la repassent (c'est-à-dire la font rejouer) images et bande-son à l'envers, au ralenti, en accéléré, nous donnant comme témoin chronométrique de la décomposition du mouvement l'aiguille de l'ascenseur : c'est un cadran de rhéostat et la preuve visible que l'espace est du temps. »

Aux « preuves visibles » dont l'esprit d'un cinéphile se contente, on mesure l'immensité de sa cécité.

Bébé bouboule

L'immortelle révolution des astres divinisés qui se communiquait à l'âme par les yeux selon Alcméon monte en grade chez Platon. Elle devient la spirale hiérarchisée d'un Univers asservi aux lois giratoires de l'Intellect. Et puisque le corps et la cité – métaphore l'un de l'autre – sont métaphysiquement emportés dans cette vaste hélice astronomique, la servitude cosmique entraîne nécessairement de strictes conséquences hygiéniques et politiques.

Au sommet de la hiérarchie trône le Même, *ê tautos*. Qu'est-ce que le Même ? Un mouvement perpétuellement parfait, que l'Athénien qualifie dans *Les Lois* de « ronde de toutes choses menée par l'âme ». Timée le nomme plus prosaïquement un « cercle entraîné dans une rotation circulaire », translation consistant pour le Tout à « tourner par les mêmes points, en même place et sur lui-même ». C'est donc à la fois le mouvement essentiel de l'Univers et celui de la pensée expurgée des secousses de la passion, le seul parmi les sept types de translation sérieusement philosophique. C'est ce mouvement que le Démiurge offre en privilège à son Bébé en forme de boule, la globuleuse Cucurbitacée qui contient tout, ciel terre dieux et hommes : le *Sphairos.*

Le *Sphairos* de Platon n'est pas exactement celui d'Empédocle. On pourrait à la rigueur rapprocher le couple Haine-Amitié, chez Empédocle, principe de dissociation et cause motrice de l'Univers, de la *sustasis* du *Timée,* mais une différence essentielle réside dans la *hiérarchie* qu'entretient Platon entre le Même et l'Autre, et la *domination* qu'il décrit et prône du premier sur le second. Chez Empédocle, la Haine et l'Amitié collaborent dialectiquement. Chez Platon, le Même est l'implacable maître de l'Autre. On retrouve d'ailleurs assez significativement ce rapport de hiérarchie dans la façon très paternaliste dont Platon évoque à diverses reprises les thèses d'Empédocle, dans *Le Sophiste* et le *Phédon*. Dans le *Phédon*, Socrate assimile les théories d'Empédocle à sa propre passion juvénile, laissant entendre que l'« histoire naturelle » d'Empédocle est à la philosophie ce que la naïveté enthousiaste de la jeunesse est à l'âge mûr. Dans *Le Sophiste*, Platon augmente d'un cran sa condescendance. L'Étranger commence par comparer les diverses thèses présocratiques concernant l'Être à une « fable destinée aux enfants ». Puis Empédocle transparaît avec Héraclite sous la forme ironique des Muses « d'Ionie » et « de Sicile ». Héraclite appartient au genre des « Muses véhémentes » tandis qu'Empédocle relève des « Muses molles ».

Paternalisme, ironie, et un patent mépris sont ici perceptibles.

Il faut se représenter le *Sphairos* platonicien, qualifié tantôt de Tout, de Ciel (qui n'est pas notre ciel visible) ou d'Univers, sous la forme d'un colossal fœtus autonome. Monstre d'égocentrisme, le Tout, par définition, n'a besoin de rien : « Rien qu'un seul, solitaire, capable en vertu de son excellence d'être en union de soi à soi sans avoir besoin de rien d'autre, objet de connaissance et d'amitié pour soi-même, à en être comblé ! » Afin de mieux jouir d'être lui-même, le *Sphairos* se trouve donc dénué de bras, de jambes, de bouche, d'oreilles et d'yeux. « D'yeux en effet il n'avait nul besoin, car de visible il ne restait rien hors de lui ».

Conséquence de cette autarcie totale de l'Univers – qui consiste à *accaparer la vision* –, la *réflexion* participe par essence, et en toute logique, du retour sur soi. Conformément à son étymologie, la réflexion est conçue sur le modèle du pur *reflet.* Telle est

la raison pour laquelle, une fois évoquée la mise en branle de l'horlogerie cosmique, Timée peut en tout bien tout honneur philosophal plagier pour son compte, au sein de son propre discours, cette étrange cadence rotative, élaborant son parallèle entre le corps et la cité selon une dialectique de va-et-vient qui relie les deux structures – chacune prenant tour à tour le rôle de métaphore de l'autre.

Ce balancement de pendule hypnotique et mimétique, « le plus en rapport avec l'intelligence et la réflexion » selon Timée, s'applique à merveille, on s'en doute, à la sagesse léthargique de l'image animée mise au point par les Lumière. La vraie pensée, elle, ne s'interdit aucun type de déplacement: ascension, résurrection, gambit du cavalier ni rigodon au bout de la nuit…

L'immobile mouvance du Même forme bien entendu l'idéal *politique* du Maître, qui craint par-dessus tout le remue-ménage. D'ailleurs, une fois constituée l'Âme de l'Univers, en quoi consiste la première profération du Démiurge ? À *donner ses ordres*, ses ultimes directives aux sous-dieux qu'il a créés, et qu'il charge de fabriquer le monde et l'humain. Il n'a ensuite qu'à *réintégrer son sempiternel repos*, « condition conforme à son genre d'être » explique Timée.

Le Maître dicte puis se rendort. Ne reste alors aux divinités subalternes qu'à engendrer en une ribambelle d'échos amoindris les astres, les déficients dieux de l'Olympe (qui donneront eux-mêmes naissance aux pitoyables imitateurs poétiques que sont Homère et Hésiode), les hommes, leurs rognures d'ongles en forme de femmes, et les animaux.

Pourquoi l'Ouvrier en chef ne daigne-t-il s'y coller en personne, à l'instar du Dieu de la Bible ? Simplement parce que les défectueux hominiens, cloaqueux cocktails d'âme et de corps, de Même malmené d'Autre, sont par nature une substance instable qui risquerait de souiller le sommeil de ce paresseux colossal.

Aussi le *Timée*, après avoir condensé la République, sondé l'antiquité anté-athénienne, embrassé la galaxie, scanné les fonctions vitales du corps humain et récité quelques lois métaphysiques de base (la réincarnation), se conclue-t-il concrètement par un appel au calme.

Vrai petit traité de gymnastique zen, les dernières pages de ce dialogue hors norme sont un éloge hygiénique de la circularité achevée.

Dans l'intervalle – juste après le récit de la domestication de l'Autre, juste avant celui de la genèse du monde et de l'homme platoniciens – le temps fait son entrée.

La bombe du temps

Dans le plus célèbre paragraphe du dialogue, où s'énonce la genèse du temps, Timée le qualifie de deux manières légèrement différentes, résumant ainsi ses trois caractéristiques *foncièrement cinématographiques :* l'Image (*eikôn*), le Mouvement (*kinêtos*), et la Division de la division (*arithmos*). Timée le nomme d'abord une « *image mobile* de l'éternité », *eikô d'epenoei kinêton tina aïônos poiêsaï*, puis, une ligne au-dessous, une « image à l'éternel *déroulement* rythmé par le nombre », *kat' arithmon iousan aïônon eikona*.

> **« Aussi eut-il l'idée de former une sorte d'image mobile de l'éternité et, tandis qu'il organise le Ciel, il forme, d'après l'éternité immuable en son unité, une image à l'éternel déroulement rythmé par le nombre ; et c'est là ce que nous appelons le Temps. »**

Cette temporalité numérique (*arithmos* est le *numerus* latin) relève du pis-aller ; elle n'est qu'une imitation amoindrie du manège du Même, une pâle copie *altérée* de la vraie perpétuité – altération au sens propre puisqu'elle calque son rythme sur les astres soumis aux circonvolutions de l'Autre. Tel est très exactement le faux temps spatial du cinématographe, le non-temps inhérent à la caméra que la projection doit revitaliser artificiellement en mimant, elle aussi, une « génération qui s'avance dans le temps ».

En amont, ce faux temps en reflet est le fruit intime du regard. C'est parce qu'il *voit* le cosmos idéal « en mouvement et en vie » que le Démiurge décide de plagier cette dynamique perpétuelle en donnant naissance au temps.

En aval, la temporalité optique de Platon remplit essentiellement deux fonctions : permettre la philosophie, amorcer indéfiniment la fin du monde :

En tant qu'il se *contemple* – par l'intermédiaire des révolutions astrales –, le temps doit être considéré comme la cause première de la philosophie. « Le jour et la nuit, en se faisant voir, nous ont donné la notion du temps et le moyen de spéculer sur la nature de l'Univers » dit Timée, qui n'oublie pas, par la même occasion, de rendre son propre hommage lige à la vue : « C'est de la vue que nous tenons la philosophie, le bien le plus précieux que le genre humain ait reçu et puisse recevoir jamais de la munificence de dieux. »

Mais en tant qu'il se *déroule en se divisant* – autrement dit se *numérise* – le temps exerce une autre fonction, éminemment cinématographique, laquelle implique les trois strates essentielles du système socratique – l'Univers, la Cité, l'Homme. Cette fonction, à la fois politique et métaphysique, c'est *l'anéantissement virtuel* de l'Être, la menace activement maintenue de son retour au néant au cas où il succomberait trop fortement aux délices de l'Autre : « Le Temps, donc, est né avec le Ciel, afin que, engendrés ensemble, ensemble ils soient dissous, si jamais dissolution leur doit advenir. »

Participant profondément de la nature de l'Autre, le Temps est conçu par Platon comme une passerelle entre la sempiternalité somnolente du Cosmos et la remuante mortalité de l'homoncule, cette impure bouillie d'âme et de corps. Le temps agit en *lien dissolvant*, un peu à la manière du *liant* en tiers dans la composition de l'Âme du monde. Le temps platonicien est une bombe à retardement et à fragmentation greffée sur le Monde.

Quelle est la grande caractéristique du temps selon Platon ? La *division de la division*. Grâce à cette scission au carré, ce retournement de la séparation contre elle-même, l'Ouvrier offre au Même le moyen de se soumettre l'Autre après l'avoir amarré.

Lorsque, à l'issue de *Sein und Zeit*, Heidegger formule son analyse critique de la temporalité hégélienne, il insiste sur la paraphrase par Hegel d'Aristote, chez qui le génie d'Iéna aurait « directement puisé » : « Aristote associe, conformément à la tradition, *chronos* à la *sphaira*, Hegel souligne le "cours circulaire " du temps. » Pourtant le lien entre le temps

et la Sphère ne peut manquer de rappeler Platon, comme la division de la division qui, sous la forme de la négation de la négation, permet *très platoniquement* à Hegel d'affirmer l'éternité fluide du maintenant, le « devenir intuitionné » : « Il est l'être qui, en tant qu'il est, n'est pas et, en tant qu'il n'est pas, est. » Heidegger transpose cela en « maintenant nivelé » avant de citer l'*Encyclopédie*, où il est difficile de ne pas retrouver, fût-ce dans l'humble mot à mot, l'idéologie cinématographique du *Timée*:

> **« Le maintenant a un droit colossal – il n'"est" rien d'autre que le maintenant tout seul, mais cet exclusif *en s'éployant se dissout*** (je souligne)**, se dilue, s'éparpille cependant que je l'exprime** (Martineau traduit : « cet excluant en son raidissement est dissout, écoulé, pulvérisé, tandis que je l'énonce. »)**… Au sens positif du temps on peut donc dire : seul le présent est, l'avant et l'après ne sont pas ; mais le présent concret est le résultat du passé et il est plein de l'avenir. *Le présent véritable est, par conséquent, l'éternité.* »**

Après avoir traversé toute la philosophie occidentale jusqu'à Heidegger *exclu*, cette conception *stroboscopique* du temps que déploie Hegel, aussi universellement répandue que foncièrement factice, trouve son aboutissement *idéologique* au cinéma et *biologique* dans la *numérisation* du vivant. Désignée par Hegel comme « abstraction de la dévoration », cette temporalité *visible*, qui se révèle *virtuellement anéantissante*, constitue le summum métaphysique de la Menace inaugurée par Platon.

« Le temps dévore tout » citait Littré pour illustrer le mot « dévoration ». En écho, les concepteurs du dernier épisode de *Matrix* usent du slogan : « Ce qui a commencé doit finir ». Les marionnettes publicitaires qui l'ont concocté ne sauront jamais depuis quel incommensurable abyme cette idée a fondu sur eux.

Dans l'avant-dernier chapitre de *Sein und Zeit,* Heidegger explique comme la conception traditionnelle du temps, dont Hegel est l'héritier, repose sur la *visibilité* virtuelle de la succession des maintenant.

« Le temps est ce qui est "dénombré", c'est-à-dire exprimé et pris en vue, quoique non thématiquement, dans l'apprésentation de l'aiguille (ou de l'ombre) *effectuant son parcours*. Mais en présence du mobile en son mouvement, on dit : "maintenant ici, maintenant ici, et ainsi de suite...". Le dénombré, ce sont les maintenant. Et ceux-ci se montrent "en chaque maintenant" comme "déjà-plus-maintenant" et "juste-pas-encore-maintenant". Nous nommons le temps au monde, "vu" de cette manière dans l'usage d'horloge, le *temps du maintenant*. «

Les maintenant, conçus classiquement dans l'horizontalité de leur succession, sont associés par Heidegger à l'*être-là-devant, die Vorhandenheit*, lequel est lui-même, parmi toutes ses acceptions¸ illustré dans le paragraphe 16 de *Sein und Zeit* par l'exemple de l'outil endommagé, dont la visibilité revient au premier plan pour masquer la préoccupation inhérente a l'usage usuel, « les yeux fermés » comme on dit, de l'objet.

Dans son *Dialogue avec Heidegger*, Beaufret, pour exprimer *vorhanden*, prend l'exemple d'une voiture en panne : « Elle est soudain vacante de son monde, nous laisant en arrêt devant le spectacle qu'elle présente, tandis qu'elle prodigue, dit Husserl, tous ses "profils" à qui n'a plus qu'à tourner autour. Elle nous apparaît dès lors *perceptivement*, alors qu'auparavant, assis au volant, nous l'avions "en main", bien que sans l'éprouver thématiquement comme tel. »

On pourrait dire qu'au cinéma, le temps est en panne, la caméra ne fait que tournoyer autour d'une pseudo-temporalité dont elle capte d'autant moins la substance écliptique qu'elle la tient inexorablement à l'œil. Pour la caméra, le temps devient comme l'outil récalcitrant selon Heidegger : « Il s'ensuit que ce qui est sans usage gît simplement là – il ne se montre plus que comme chose-util ayant tel ou tel aspect et il se révèle qu'à l'état d'utilisabilité la chose était non moins là-devant et présentait constamment l'aspect qu'on lui voit maintenant. Visible à l'œil nu, l'être-là-devant attire l'attention à même l'util mais pour bientôt s'effacer

de nouveau derrière l'utilisabilité de ce qui absorbera la préoccupation, c'est-à-dire de ce qui se trouve à remettre en état. »

À la fin de *Sein und Zeit* Heidegger insiste sur « l'aporie » de l'apparente infinitude du temps selon la conception commune. Aussi, lorsqu'il cite « l'image de l'éternité » du *Timée*, dans le passage consacré à la suite des maintenant « conçue comme un quelconque étant-là-devant », passe-t-il rapidement sur la question du mouvement – condensée dans le *kinêton* de la phrase de Platon –, comme si la conception platonicienne du temps n'était qu'une annexe de celle, certes autrement plus développée, d'Aristote dans le livre Δ de la *Physique*. Pourtant, s'il est une notion, très typiquement platonicienne, qui sert de socle invisible au concept hégélien du temps que Heidegger analyse dans la foulée et sur quoi se conclut *Sein und Zeit*, c'est, intimement liée à la dissolution, la bonne vieille méthode cinématographique de la Menace.

La Menace, je l'ai montré, est une catégorie essentielle de la pensée platonicienne. Instrument idéal du règne philosophique (celui des Magistrats de la République), la Menace lui permet de perdurer sans s'altérer. La molle rigueur, la douce servitude, l'épée de Damoclès de l'éradication, « l'abstraction de la dévoration », telle est la méthode intime du Pouvoir. Le Démiurge n'y déroge évidemment pas, quand il ordonne à ses sbires de créer le monde terrestre et ses habitants :

> « Dieux de dieux, les ouvrages dont je suis le créateur et le père, parce qu'ils ont été engendrés par moi, sont indissolubles sans mon consentement. Il est vrai que ce qui a été lié peut toujours être délié ; mais il n'y a qu'un méchant qui puisse consentir à dissoudre ce qui a été bien ajusté et qui est en bon état. Par conséquent, puisque vous avez été engendrés, vous n'êtes pas immortels et vous n'êtes pas absolument indissolubles. Néanmoins, vous ne serez pas dissous et vous n'aurez point part à la mort, parce que ma volonté est pour vous un lien plus fort et plus puissant que ceux dont vous avez été liés au moment de votre naissance. »
>
> *Entend-on assez la menace pointer sous la promesse ?*

L'étrange invocation initiale *theoi theôn*, que Moreau rend par « Dieux autant que vous êtes des Dieux » a beaucoup troublé les traducteurs. Chambry, dont j'ai repris ici la traduction, avoue lui-même que cela « s'explique difficilement », avant d'évoquer Martin selon qui, conformément à la traduction de Cicéron : *Vos qui deorum satu orti estis*, l'idée principale contenue dans *theoi theôn* serait celle de la génération, « dieux, fils de dieux ». C'est ne pas tenir compte de ce que le Démiurge énonce aussitôt ensuite, au cours de cette unique allocution qui consiste à transmettre à la fois ses directives et sa méthode.

« Dieux de dieux » est en réalité l'exergue même de la Menace. Voulant enseigner aux dieux la fabrication de l'homme, le Démiurge leur montre de quel bois il s'agit de se chauffer. Créer un être substantiellement dominable, c'est lui tatouer à même la rétine le *memento mori*. Le Démiurge, en précisant aux dieux qu'ils ne seront point dissous *grâce à son seul bon vouloir*, leur intime en même temps la possibilité que cela leur arrive.

De même que l'engloutissement de l'Atlantide plane sur tout le récit de Timée, le Démiurge exhibe la chape d'un retour au néant planant sur l'être, non pas tant pour menacer les dieux que pour leur transmettre, par l'exemple, l'*usage* même de la Menace, autrement dit l'*inoffensive terreur*, la *domination par la dissuasion*, l'exhibition spectaculaire de la Mort que Hegel, dans le passage sur la peur qui clôt dans *La Phénoménologie de l'Esprit* la dialectique du Maître et de l'Esclave, n'appelle pas pour rien « ce maître absolu ».

Le mot qui exprime chez Platon la dissolution en suspens d'un monde accolé à la bombe du temps, est tiré du verbe *luô*. Au sens propre, il signifie « dissoudre », et Galien l'emploie à propos de pilules. Riche de significations, ce terme est au moins à double face, exactement comme le mot *sustasis*, » composition », qui désignait le montage du Même et de l'Autre, le nœud maîtrisé de leur dissociation. *Luô* signifie donc à la fois délier, délivrer quelqu'un de ses liens, libérer, affranchir, lâcher la rêne d'un cheval ou l'ancre d'un navire, laisser aller, mais aussi, désagréger, rompre, briser, détruire.

En son envers, chez Euripide par exemple, *luô* signifie encore mourir (« délier » sa vie). Dans l'*Iliade* Achille emploie l'expression « délier les genoux » pour signifier un coup

fatal porté à Hector. La traduction de Robert Flacelière ici est ambiguë. Achille ne peut pas dire : « Moi, qui viens de rompre tes genoux » alors qu'il a juste transpercé la gorge de son ennemi avec sa javeline, seul endroit vulnérable de son corps où le Troyen ne fût pas protégé par l'armure dérobée au cadavre de Patrocle. Mais Hector, on le sait, est vaincu après avoir longuement fait courir Achille autour de Troie. « Ainsi, rempli d'ardeur, Achille vole droit vers Hector qui s'enfuit sous les murs d'Ilion et qui meut, effrayé, ses rapides genoux. » Sa mort est donc bien envisagée comme son immobilisation. Ses genoux ne sont évidemment pas concrètement brisés, mais, en tant qu'ils sont l'articulation principale de la mobilité humaine, et en tant que leur vertu articulatoire relève de la « propriété de l'Autre », ils sont en effet *déliés*. Livré à la mort, Hector est ainsi rendu au Même.

Enfin, entre les deux acceptions, le sens politique de *luô* est assez parlant : Xénophon l'emploie pour dire « se séparer » les uns des autres, autrement dit rompre le pacte social.

Dissolution de la dissolution, le temps platonicien laisse en quelque sorte jouer les deux faces du mot *luô* l'une contre l'autre. Il est une émancipation dilatoire, par lui l'univers ne cesse de reculer pour mieux sauter, ce recul étant son mouvement propre tandis que le saut – la désintégration définitive, le retour dans le giron du Même – qui donne toute son impulsion au recul, l'achèverait en ayant lieu.

Cette double détente du mot *luô* est encore accessible par le biais du « devenir intuitionné » hégélien, commenté ainsi par Heidegger :

> **« Celui-ci signifie, d'après Hegel, passage de l'être au rien, ou du rien à l'être. *Devenir, c'est aussi bien naître que périr*** (je souligne)**. L'être "passe" et le non-être aussi bien. Qu'est-ce que cela signifie ? L'être du temps est le maintenant ; mais dans la mesure où tout maintenant n'est "maintenant" aussi déjà *plus* ou que chaque fois auparavant il n'est-*pas*-encore maintenant, il peut également se concevoir comme non-être. »**

Le « maître absolu » qu'est la mort n'est donc pas, pour Hegel, banalement la fin. Elle n'est point un maître au sens où Staline disait qu'elle seule gagnait tout compte fait. La mort

est la couronne et l'égide de celui qui, parce qu'il n'a pas craint de se dissoudre dans la combat avec l'Autre, a pu faire de lui son esclave. Celui qui au contraire a reculé devant la mort devient l'intermédiaire entre la jouissance du maître et l'objet de celle-ci, que l'esclave a pour tâche de produire.

Telle est la position dominante et menaçante du Démiurge sur les autres dieux.

La Menace repose par conséquent sur l'idée inouïe de Platon – dont Aristote dans la *Physique* constatait déjà l'extrême singularité : « Il n'y a que Platon qui admette la création du temps. » – que né, *le temps peut aussi mourir*, entraînant du coup dans sa désintégration l'univers visible auquel il a été enchaîné. Or, selon la logique de la dissuasion, l'efficacité hypnotique de la Menace dépend directement de sa non réalisation. Voilà pourquoi le temps platonicien se nourrit – cinématographiquement – de sa propre dissolution différée.

Chez Platon comme au cinéma, le moteur du temps c'est la mort.

Pour le dire encore autrement, la Menace est le pendant platonicien de la *fuite en éval* selon Heidegger.

> **« Qui dit fuite devant la préoccupation dit fuite *devant* la mort c'est-à-dire une façon de *dé*tourner la vue *de* la fin de l'être-au-monde. »**

En *montrant la mort*, la Menace la tient à la fois à distance et en suspens. Le délice morbide que le spectateur retire du film d'horreur est intimement lié à la proximité *toujours différée* de son propre désastre. Le « film d'angoisse » devrait ainsi plutôt être appelé, en termes heideggériens, « film de peur » (je souligne) :

> **« À mesure qu'il gagne en proximité le nocif menace, il peut frapper *mais peut aussi bien ne pas le faire*… Il s'ensuit que, tout en venant de plus en plus près, le nocif comporte la claire possibilité d'être évité, ne serait-ce que de justesse, *ce qui, loin de diminuer et de supprimer l'avoir-peur, lui donne plutôt toute sa dimension*. »**

En plaquant devant les prunelles de l'humain socialement intégré le carnage divertissant d'une fin plausible, la Menace organise une *exhibition dissimulatrice* dans le but précis de

soumettre le spectateur au monde du travail. La Menace repose sur le double principe de la *Sortie des usines Lumière* et de *L'Arrivée en gare du train de La Ciotat*. Les deux ingrédients initialement séparés, l'émancipation et le fracassement, ont été intégrés en un seul et même spectacle, d'autant plus efficace qu'il est davantage divertissant. L'efficacité sociale de l'émancipation et du fracassement tient au fait que l'un comme l'autre demeurent aussi factices que fugaces, puisqu'en filmant la sortie d'une usine on aide à mieux la faire tourner, et qu'on renverrait la Menace elle-même au néant en l'accomplissant.

Aphasie philosophale

On aura compris qu'on reste très loin de la Bible avec Platon. La Bible, autant dire le texte le plus anticinématographique possible – ce qu'ont assez montré, par l'absurde, tant de minables adaptations, demilliennes ou pas.

« Dieu dit : Que la lumière soit ! Et la lumière fut. Dieu vit que la lumière était bonne… » Dieu dit, Dieu vit : le Créateur met le monde en *mots* avant de le *voir*. Et c'est bien parce que le Dire devance la vue, avant même d'imaginer la possibilité de toute vision, que le Dieu juif *inscrit* l'univers dans la rythmique rafraîchissante du temps de l'interprétation.

Le vaste récit cosmologique de Timée débute au contraire par une dévoration du verbe et une mise en avant de la vue. La philosophie ne saurait se préoccuper à la fois de nommer le monde et de le dominer. La nomination de l'Univers se révèle dès lors aussi *errante* que les planètes (*planaô*, « errer ») qui peupleront sa sphérique perfection. L'objet de l'exposé de Timée est ainsi dénué d'un nom fixe : « Soit donc le Ciel tout entier, ou le Monde, ou de toute autre appellation qui lui soit plus acceptable, appelons-le aussi. » Timée n'oublie d'ailleurs pas, avant de commencer concrètement son récit, de rappeler qu'il dépend, hélas ! indécrottablement du langage pour exposer ses vues. « Moi qui parle et vous qui jugez nous

ne sommes que des hommes… » Parlant, fût-ce en faveur du regard de l'âme, il se situe par définition dans un registre restreint comparé à la vision idéale du vrai.

Le *Sphairos*, lui, le Tout adonné au Même, méconnaît les affres de la parole : il n'a pas de bouche. Ineffablement beau, indiciblement bon, il doit sa grâce *à la vision*. « Si ce monde est beau et son auteur excellent, il est évident qu'il a eu les yeux sur le modèle éternel. » Pour le créer, l'Ouvrier fixe son regard sur un modèle non soumis au devenir, car non « sujet à la naissance ».

> « Ce monde est en effet la plus belle des choses devenues, son auteur la plus bienfaisante des causes. En telle condition venu à l'existence, c'est sur ce que la raison et la réflexion saisissent et qui se conserve identique que s'en est réglée la fabrication ; et ces conditions étant données, il est aussi de toute nécessité que ce monde soit l'image de quelque chose. »

Que le monde des hommes soit foncièrement laid, digne d'être rincé par le Déluge ou carbonisé à la Sodome, est une trouvaille spécifiquement juive. Timée ne saurait le concevoir : « Ce qu'il n'est même pas permis de dire ». Même aphasie philosophale concernant le Démiurge. Timée avoue qu'on ne peut le découvrir aisément, mais surtout qu'il est impossible, en admettant qu'il soit enfin connu – c'est-à-dire contemplé avec les yeux de l'âme –, de le révéler à tous. Pas question ici de je ne sais quel ésotérisme pseudo-pythagoricien dont Platon se distingue largement. Car cet embarras vis-à-vis du verbe n'est pas à strictement parler une défaillance, mais *la formulation d'un rapport de force en faveur de la contemplation*.

Platon est lui-même un génie du verbe, un « écrivain », et il faut bien que ces *mots* qui nous enseignent la souveraineté du regard aient un jour été proférés et tracés sur un parchemin. D'ailleurs Timée, au cours de son exposé anatomique, vantera les mérites de la bouche, mais, je l'ai dit, en tant qu'elle est soumise à la « pensée », c'est-à-dire, philosophalement parlant, à la vue.

Cette soumission du verbe au voir qui gît au cœur du platonisme se laisse précisément *voir*, à la lettre, à la toute fin du *Critias*, conçu comme une illustration du *Timée* qui en serait, lui, la légende.

Le *Critias* en effet s'interrompt abruptement : « Le reste manque », note Léon Robin. Loin d'être anodine, cette interruption porte sur le verbe *épô*, « parler » – d'où vient l'épopée –, qui se distingue de l'*ontôs,* la « réalité », comme, dans *Les Lois*, au cours de la discussion sur les chorales et leur adéquation au vrai.

Le rideau du *Critias* tombe sur Zeus au moment précis où il va *proférer* le châtiment de l'Atlantide, punition provoquée par une dépravation irréversible de la « vue claire et pénétrante » des Atlantes. Manifestement dû à la trahison du visible, ce châtiment se conçoit ainsi depuis un *panoptique muet*, une citadelle oculaire du sommet de laquelle (*kathoraô*, le verbe employé à deux reprises dans le même fragment pour qualifier l'acuité visuelle divine, signifie « regarder d'en haut ») le Dire s'abîme dans l'effarement.

> « Alors le dieu des dieux, Zeus, qui règne suivant les lois et qui peut discerner (*kathoran*) ces sortes de choses, s'apercevant du malheureux état d'une race qui avait été vertueuse, résolut de les châtier pour les rendre plus modérés et plus sages. À cet effet, il réunit tous les dieux dans leur demeure, la plus précieuse, celle qui, située au centre de tout l'univers, voit (*kathora*ï) tout ce qui participe à la génération, et, les ayant assemblés, il leur dit : … »
>
> Fin du *Critias*.

En castrant son propre phrasé à l'endroit du dire, Platon démontre par l'exemple ce qui est en cause, et qui est le véritable Maître.

Mimétismes de la Mort

Revanche de la vue sur le verbe, le cinéma est venu à point pallier la dégradante dégringolade du devenir. Il joue la fonction idéale non pas du *Sphairos* – il ne vient pas

concurrencer l'Univers, ni même s'inscrire en lui – mais de son *Modèle*, raison pour laquelle il n'eut de cesse de remodeler le vrai monde à sa propre image (mission en partie achevée).

Le cinéma se manifeste fantasmatiquement comme non-devenir et non-sujet à la naissance. Il ne crée rien, il se contente de *capter,* d'aspirer une réalité sensible qui assume le fardeau du temps conçu comme naissance et devenir, c'est-à-dire *engendrement*.

Dès ses premières réclames pour l'usine et la famille du père Lumière, l'enthousiasme universel que déchaîna le cinéma, hormis chez quelques écrivains – les meilleurs –, s'explique par cette narcissique avidité millénaire, cette chimère forcenée qui convulse l'humanité asservie au Reflet, ne s'agitant et ne s'animant qu'en foule, désirant pathétiquement jouir, mais *toujours en foule*, d'une immobilité radicale, déléguant d'abord tout mouvement, toute agitation, puis toute parlotte et enfin toute songerie à un immense miroir aveugle, un scintillant piège à alouettes au fond d'une salle aussi obscure qu'une église d'où se seraient enfuis toute prière, toute méditation, tout chant, toute bénédiction, toute lecture, toute étude, toute statue, tout tableau, tout *miracle…* mais où en revanche se ruèrent d'emblée sans la moindre hésitation tous les marchands.

Le cinéma résorbe la réalité et détemporalise la vie – raison de sa prédilection pour l'anticipation comme pour la reconstitution historique, deux faces d'un même kitsch de la non-pensée.

Le cinéma épiphanise la vitalité mobile pour faire advenir une éternité factice, une vivacité contradictoire : le déroulement fantomatique de ses 24 clichés par seconde.

Le cinéma *singe* la nuit, le jour, la pluie, la neige, il imite la chair *et le verbe :* c'est un mimétisme du mensonge.

En tant qu'elle se fonde sur la dissolution de la dissolution, la veule sempiternité du cinéma s'approche du « mauvais infini » hégélien, qui consiste à piétiner sur place par volonté de dépassement dialectique du fini. Le film qui se déroule sur l'écran « ne va pas au-delà de l'acte d'aller au-delà ». Dans son *Cours d'esthétique*, Hegel rapproche du mauvais infini les Titans vaincus par les allègres dieux de l'Olympe et bannis dans les plus obscures

cavités de la terre. Comme Okéanos, le cinéma demeure « dans la marge obscure du monde clair et serein ». Comme Prométhée, Tantale ou Sisyphe, le cinéma souffre de son rapport pervers et appauvri au verbe ; il éprouve « la nostalgie du devoir-être ou l'insatiabilité de l'appétit naturel subjectif qui dans sa répétition constante ne parvient jamais au repos ultime de la satisfaction ».

Idéalisé depuis des millénaires, le cinéma n'a surgi que bien après-coup. Précédé de toute éternité par la nature, obligé ressentimenteux du vrai temps, il entend abolir la réalité en la consumant dans une reproductibilité illimitée, la rendant sempiternelle : non pas éternelle, non pas destinée à la résurrection – puisque il est condamné par définition à sa propre virtualité (« il ne va pas au-delà de l'acte d'aller au-delà »), à ses piteux mimétismes de la chair et du verbe – mais à *la fausse vie de la mort*.

Cette existence en forme de fosse capitonnée par la soie de l'écran se manifeste à coups d'innombrables et exorbitants effets spéciaux, dont le premier de l'histoire, celui de Méliès, consistait on s'en souvient à métamorphoser un autobus en corbillard. Les falbalas pyrotechniques de *Matrix* ne changent rien à l'affaire. Le premier vrai trucage cinématographique, *l'effet spécial originel* reste le *mouvement*, le faux mouvement plus exactement, produit par la domination du Même sur l'Autre.

Au prix d'un pacte pitoyable avec la circularité totalitaire du Même, d'une trahison faustienne du temps, le cinéma révéla ce que nul œil humain n'avait eu l'opportunité de contempler depuis que Cro-Magnon sévit sur le globe. Un ralenti, un mouvement de foule inversé, un voyage dans la lune, ou encore l'éclosion accélérée d'une fleur.

Eh bien cette éclosion n'existe pas. Jamais une fleur n'a ainsi surgi, ni dans la nature ni même « l'absente de tout bouquet » dont s'enorgueillit avec raison Mallarmé. Car si par le biais du mot la chose s'évanouit, le temps auquel elle s'abreuve est toujours à nouveau là. En revanche la germination filmée au ralenti (donc projetée en accéléré) a bien une fois eu lieu. Mais en posant sur elle son oculus mortifère, l'objectif de la caméra *aura annihilé* son éclosion.

Le temps qui en fait toute l'essence s'en est enfui, nul n'enfermant à l'émeri sans qu'il y perde ou le viole l'arôme émané de la vie.

À la différence de l'Ouvrier fixant son regard sur un modèle éternel – faisant dire à Timée que le Monde-Univers-Ciel est Beau, Bon, Rationnel et Réel –, le monde sur lequel le cinéma fixa son œil cyclopéen et aveugle est le globe biblique d'après le péché. Un monde trop humain, un monde foncièrement laid, celui de l'ère industrielle. Voilà la raison pour laquelle le cinéma mourut sitôt apparu. Voué dès l'origine à un avortement métaphysique, c'est très précisément en cela qu'il *n'existe pas*. Godard le dit, d'ailleurs, à l'issue de ses laborieuses *Histoire(s) du Cinéma*, à sa manière brouillonne, ambiguë, guillotinant une idée juste par le couperet narcissique d'un jeu de mots blafard, quand il évoque le néant qui colle l'image comme son ombre. « Oui l'image est bonheur, mais près d'elle le néant séjourne. Et toute la puissance de l'image ne peut s'exprimer qu'en lui faisant appel. »

L'éternité qu'impliquait son principe – la captation du spectacle vivant de la nature, né et soumis au devenir – était frelatée à la racine. Le cinéma crut annuler sa naissance en la regardant (la sortie de l'usine Lumière). Or trois choses ne se laissent fixer impunément : le Soleil, la Mort, e*t sa propre venue au monde.* En la contemplant c'est soi-même qu'on annihile.

Visualisant son avènement, le cinéma le contaminait de son venin létal.

Le swing du sens

Une fois mise en place la justification de la vision par la philosophie, Timée est bien forcé de tenir compte de l'impureté du monde créé.

Le monde, comme l'homme, est malade du Mouvement : *il erre*. Le mouvement est désigné par Platon comme « l'espèce de la cause errante », *planôménês eidos aitias*, usant du mot qui a donné le nom « planète ». Cette maladie est à la lettre *génétique :* elle a pour cause la *génésis*, qui désigne à la fois le devenir, la naissance, et l'ensemble des êtres créés. Ainsi, dans le passage du *Timée* consacré à l'invention du temps, les mots: *chronôï génésin iousan*

sont traduits selon Moreau par le « devenir se déroulant dans le temps » et selon Chambry par la « génération qui s'avance dans le temps ».

Après avoir explicité la cause des mille troubles du Tout – l'altération inévitable du Même par l'Autre, la contagion de la matière par le devenir et la génération –, la philosophie doit envisager sa thérapie. Celle-ci passe par le retour de l'errance à une forme de repos hypnotique auquel contribue ce que Platon, dans une double formule saisissante, va bientôt qualifier de « Berceuse et Nourrice de l'Univers ».

> **« Dieu a inventé et nous a donné la vue, afin qu'en contemplant les révolutions de l'intelligence dans le ciel, nous les appliquions aux révolutions de notre propre pensée, qui, bien que désordonnées, sont parentes des révolutions imperturbables** (*aplanéis* « non errantes ») **du ciel, et qu'après avoir étudié à fond ces mouvements célestes et participé à la rectitude naturelle des raisonnements, nous puissions, en imitant les mouvements absolument invariables de la divinité, stabiliser les nôtres, qui sont sujets à l'aberration. »**

« Tu me parles avec des mots et moi, je te regarde avec des sentiments » énonce-t-on dans *Pierrot le Fou*. Le monde de Platon n'est pas si différent de celui de Godard. Si l'étonnant *Timée* s'apparente à une séance de cinéma, le cinéma lui-même n'est qu'une récapitulation globale du monde visible sous la forme d'une couveuse enveloppant la masse assommée des humains, davantage définis en la circonstance par leur don de vision que de langage. L'invention future est comme prophétisée par les tous derniers mots du *Timée*, concernant le « Ciel où nous sommes », « image de celui qui est intelligible », « *vivant visible où ceux qui sont visibles sont enveloppés* ». De Platon à Godard, le même monde d'après le péché est offert à la même emprise idéologique. L'impureté est passée par là. Il s'agit seulement d'y remédier par le mensonge et la domination.

Soigner le Monde de son Mouvement exige de le repenser entièrement. Fidèle à l'hélice rhétorique qui berce l'ensemble de son monologue – construit au rythme d'une double oscillation, centripète et centrifuge –, Timée va devoir littéralement faire demi-tour pour mieux repartir. « Ainsi donc, il nous faut revenir sur nos pas, prendre sur ce même sujet un

point de départ différent et approprié… ». Timée réitère par conséquent son vaste discours cosmologique, non sans prévenir, à nouveau, de l'inaptitude du langage à cerner le vrai, démontrant de la sorte que dominer le monde revient toujours à *interdire de l'interpréter autrement*.

Les quatre *éléments* primordiaux, le feu, l'eau, l'air et la terre, se disent *stoïkeion* en grec. Ce mot lui-même est un bon exemple d'impurification de Même et d'Autre. Il signifie littéralement ce qui est aligné (*stoïkas*), en rang, ce qui s'insère par conséquent dans une énumération rationnellement ordonnée. Le mot a ensuite désigné un petit trait notant la division d'une ligne et, d'extension en extension, l'aiguille d'un cadran solaire puis l'« heure » elle-même. Jusqu'ici tout va bien. Le mot *stoïkeion* est platoniquement correct, amalgamant le nombre, la vue et le temps, et même le mouvement ordonné par sa racine *steikô*, « aller en rang », « marcher ».

Mais un grain de sable vient bousculer l'usage, c'est l'assimilation de *stoïkeion* à une *lettre de l'alphabet*. Formé des myriades de combinaisons de ses atomes, l'univers risque de se métamorphoser en un vaste réseau cabalistique de phrases, une parade sauvage de sens dont chacun aurait le loisir d'inventer la clé. La Philosophie ne peut l'admettre. Il faut une grille de lecture qui serve en même temps de geôle mentale. Timée déploie alors beaucoup d'efforts, avant même de commencer son second exposé « mécaniste » de l'Univers (selon la terminologie de Joseph Moreau), pour une fois encore répudier le Verbe.

> « Comme si nous savions ce que peuvent être le feu et chacun de ces corps, nous les appelons principes et les considérons comme un alphabet de l'univers (*stoïkeia tou pantos*), alors qu'ils ne devraient pas même, si l'on veut observer la vraisemblance, être assimilés à la classe des syllabes par un homme tant soit peu intelligent. »

L'exposé de Timée concernant l'essence des choses marque nettement à diverses reprises un étrange encombrement rhétorique. Celui-ci est *parfaitement feint*. Timée parlera de « langage insolite », évoquera « ce qui a été dit plus haut de façon indistincte », non pas tant

comme si les mots lui manquaient mais au contraire comme s'ils étaient de trop ! « On ne peut », dira-t-il, « insérer dans notre discours déjà long une longue digression. Mais si nous trouvions une distinction importante, exprimable en peu de mots, rien ne serait plus à propos. »

La formule qui désigne cette « insertion » que s'interdit Timée par économie est un hapax absolu, *épêmblétéon*. Bien que dans toute la littérature grecque il n'apparaisse sous cette forme qu'à cet endroit du *Timée*, il est formé sur le verbe plus commun *épemballô*, qui signifie bien « jeter dans », « insérer », mot que Platon emploie dans le *Cratyle* à propos précisément de lettres, *grammata*, venant *s'intercaler* dans un mot. En disqualifiant à plusieurs reprises son propre discours, Timée n'a qu'une idée en tête. Il s'agit d'empêcher quiconque d'oser penser hors piste, d'interdire le non-respect du rigide rail philosophal. Sous le masque de l'auditeur de Timée, le lecteur de Platon est sommé de se soumettre scrupuleusement à la *leçon d'hypnose métaphysique* en train de lui être dispensée.

Traduite plus littéralement, cette phrase où Timée refuse de céder l'initiative aux mots – selon la belle incantation mallarméenne – révèle sa teneur idéologique. *Eide tis oros oristhéis mégas dia brachéôn phanein :* » Si nous distinguions une vaste distinction (*mégas,* le « vaste », temps et espace) à faire apparaître au moyen du condensé (*brachéôn*, temps et espace)… » *Oros*, c'est la limite, la borne qui désigne *à la vue* la frontière, la règle, et même la définition stricte d'un mot. Il s'agit bien de réfuter l'invisibilité du verbe dont l'aptitude à dilater le temps détourne tout calcul, délite toute maîtrise.

Structurellement, les mots se construisent et se conçoivent par l'association de leurs lettres, comme les phrases par la torsade *mobile* de leurs mots. Chaque phrase est un équilibre instable de sens, un frêle échafaudage de pensée, une fugace jonglerie de l'imagination. Qu'une virgule change de place et c'est tout l'édifice de la communication qui s'écroule. Chaque mot, comme chacun sait ou devrait savoir, est une urne de temps. Non seulement, en dépit de séculaires efforts académiques, son sens n'est jamais définitivement fixé, mais en se joignant à d'autres que lui-même pour former la phrase, il entre en quelque sorte en

« raisonnance ». Son ambiguïté consubstantielle se réveille à l'approche des mots qui l'entourent. « Ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries » écrit Mallarmé dans *Crise de vers*. Toute phrase est une association oscillatoire d'ambiguïtés aux combinaisons infinies. Les mots, « par le heurt de leur inégalité mobilisés » dit encore Mallarmé, exhalent ce qu'il faut bien appeler un véritable *swing du sens*.

Ce swing, Heidegger, dans son commentaire du poème *Le Mot* de Stefan George, le nomme *die Schwingung*, la « vibration du dire poétique ». Le swing du sens permet au langage d'échapper à toutes les tentatives de numérisation. La numérisation elle-même n'est qu'un phénomène de langage qui s'ignore, dont le sens est extérieur à son propre domaine de domination comme de compétence. La *guématria* – cette pratique dont la pensée juive se sert ponctuellement comme d'une géomancie géométrique –, en plaçant le numérique au service de l'alphabétique, a très judicieusement dénumérisé le calcul, ensemençant sa stricte rationalité dans le terreau profondément fécond du sens. Selon la pensée juive, le nombre n'est que l'ombre du nom. Ce que le langage a produit de plus profondément spirituel au cours des siècles, la littérature – Heidegger appelle cela « le parler à l'état pur », poème ou prose, laquelle est « aussi poétique et donc aussi rare que la poésie » –, il le doit à cette aptitude infinie au jeu, à la disjonction associative des mots entre eux, qui définit la vraie pensée.

La philosophie de Platon repose au contraire sur une négation active du swing du sens, une conception méfiante du langage, au strict service de la science dont la vérité, une et indivisible, participe consubstantiellement du Même.

Dans le *Cratyle*, dialogue consacré à la « rectitude des mots », Platon fait son maximum pour arrimer le signifiant en chosifiant l'alphabet, dont les lettres sont qualifiées du même mot, *stoïkeion,* qui désigne les quatre éléments primordiaux dans le *Timée*. La volonté d'harnacher le swing du sens se dévoile dans l'analyse que fait Socrate de la lettre ρ (*rô*), associée substantiellement au *mouvement*, malgré, reconnaît

Socrate sans en tirer la moindre infirmation, qu'elle n'apparaisse pas dans le mot *kinêsis*. La lettre *rô* est qualifiée de « bon outil de mouvement ». « Outil » correspond à *organon*, terme qui signifie à la fois l'*organe* du corps et l'*ustensile* employé dans un travail. L'outil phonétique ne produit rien, il se contente d'imiter allusivement la translation, « cette lettre étant celle sur laquelle la langue se tient le moins immobile, mais effectue le plus de vibrations ».

Les éléments fondamentaux du langage le condamnent ainsi d'emblée à fonctionner sur le mode philosophiquement très déprécié de l'imitation, où Platon, on le sait, relègue la poésie et la peinture. Pas étonnant du coup si les quelques mots que cite Socrate à l'appui de son hypothèse sont entachés de dépérissement et de violence…

> « Pour commencer, dans les mots mêmes de *rheïn* et de *rhoé*, "couler", "courant", c'est au moyen de cette lettre qu'il imite la translation ; ensuite, dans *tromos*, le "tremblement", puis dans *trakhys*, ce qui est "hérissé" ; et encore dans des verbes tels que par exemple *croueïn*, "heurter", *thraueïn*, "briser", *éreïkheïn*, "moudre", *thrupteïn*, "écraser", *kermatizeïn*, "mettre en pièces", *rhumbeïn*, "imprimer un mouvement giratoire" : autant de mots qui, pour beaucoup, font image selon lui, par le moyen de la lettre *rô*. »

Le mot *rhein*, qu'on retrouve dans des termes médicaux associés au flux (« diarrhée », etc.) a pour racine le verbe *réô*, qui signifie bien « couler » en parlant d'un cours d'eau, mais aussi et en particulier chez Platon, s'écouler au sens d'une déperdition, d'une fuite, d'une dégringolade, d'une corruption liée à l'acide rongeant du temps. Le verbe *réô* réapparaît en conclusion du *Cratyle* – précisément sous la forme de maladies de flux : rhume, catarrhe –, tandis que Socrate associe la confiance excessive qu'un homme raisonnable accorde au langage, « après avoir abandonné aux mots le soin de lui-même et de son âme », avec la croyance que « tout coule (*rhéi*) comme s'il s'agissait de cruches en terre, et, à l'image bonnement des gens qui souffrent d'un rhume de cerveau

(*katarrôï)*, de s'imaginer que c'est aussi la cas des choses, que toutes sont en proie à l'écoulement (*rheumatos*) et au catarrhe (*katarrou*) ! »

Quant au mot *rhumbeïn* qui clôt la courte liste des mots comportant la lettre *rô*, il apporte en quelque sorte la solution médicinale au flux et à l'écartèlement, récapitulant à lui seul l'idée du mouvement emprisonné dans la lettre en tant qu'elle *s'aligne* et se *range* au sein d'une énumération, *stoïkas*, puisqu'il vient de *rumê* qui désigne à la fois la vitesse, la force d'un corps qui se meut et *une ligne tracée*, voire la *rue* d'une ville.

À l'instar du mouvement non maîtrisé par le Même, le langage est une maladie mortelle dont on ne guérit qu'en les faisant rentrer, l'un et l'autre, dans le *rang* de la circularité ronronnante.

Mots chosifiés

Orwell, après avoir décrit une société soumise à l'abominable despotisme du regard (« *Big Brother is watching you* »), achève *1984* par de judicieuses considérations annexes consacrées à la « novlangue », langage minutieusement castré de la liberté inhérente au swing du sens. Pourtant c'est un autre écrivain de génie qui imagina le mieux ce que donnerait, *eu égard au langage*, une République platonicienne réalisée, définie par l'amour de la méditation lié à la contemplation des astres, la menace planante d'un anéantissement, et un rapport réifié au langage.

Au cours de son troisième voyage, Gulliver visite un lieu stupéfiant qui possède toutes ces composantes proprement platoniciennes. Ce royaume, Balnibarbi, est gouverné depuis l'île flottante Laputa – formée « d'un cercle parfait » – par d'étonnants philosophes ayant tous « un œil tourné vers le dedans, tandis que l'autre se fixait sur le zénith ». Experts en contemplations mathématique et musicologique, les habitants de Laputa sont en revanche « absolument incapables d'imagination, de fantaisie ou d'invention, et n'ont même pas dans leur langue de mots pour désigner ces réalités ». Leur science extrême de l'astronomie ne va

pas sans une extrême appréhension liée aux variations des corps célestes. Leur vie se passe à craindre que la Terre ne disparaisse, heurtée par une comète, consumée par le Soleil ou au contraire privée de sa lumière et de sa chaleur suite à une pénurie de rayonnement. « Ces appréhensions, et d'autres craintes du même genre, les font vivre dans un tel état d'alarme perpétuelle, qu'ils ne sauraient ni reposer tranquillement dans leur lit, ni prendre goût aux plaisirs ou amusements ordinaires de la vie. »

Découvrant l'Académie de Lagado, capitale du royaume, Gulliver y rencontre de grotesques et répugnants « planificateurs » – dignes descendants des « abstracteurs » du royaume rabelaisien de la Quinte Essence – dont les délires de réforme de « tous les arts, les sciences, les langues et les techniques » seraient seulement risibles si leur infamie n'avait été largement dépassée aujourd'hui par des expérimentateurs en blouses blanches aux ordres de princes certes obscurs mais clairement côtés en Bourse.

Nulle boutade ici. Les expérimentateurs du chef-d'œuvre de Swift ont de nombreux points communs avec les scientifiques contemporains. Les savants réformateurs de Lagado qui plongent le monde dans la misère n'ont de cesse de contrevenir aux lois de la nature en vue de l'améliorer. Un Académicien cherche à acclimater le climat. Un autre à rétrograder les excréments humains en nourriture, ce qui ne peut manquer de rappeler les « farines animales » qui affolèrent les bovins d'Europe. Swift n'aurait pas été autrement étonné par les travaux des généticiens modernes. Un des principaux philosophes concrets de Lagado, nommé « le Savant universel », « nous confia avoir passé trente ans de sa vie à méditer sur l'amélioration de la Condition humaine ». Dans la partie de l'Académie consacrée aux sciences spéculatives, Gulliver découvre même l'ancêtre de l'ordinateur, une machine capable d'aplanir toutes les difficultés intellectuelles, élaborée par un enthousiaste professeur.

> « Chacun sait au prix de quels efforts s'acquièrent actuellement les arts et la science, tandis que, grâce à son invention, la personne la plus ignorante sera, pour une somme modique et au prix d'un léger travail musculaire, capable d'écrire des

livres de philosophie, de sciences politiques, de droit, de mathématiques et de théologie, sans le secours ni du génie ni de l'étude. »

Après avoir répertorié la totalité du vocabulaire existant et arrimé les mots à des dés en bois, ce savant linguiste dirige une équipe chargée d'envisager d'avance toutes les associations possibles des termes entre eux.

L'absurde machine ordinatrice – on est allé bien plus loin depuis – correspond à un vieux rêve : celui d'une *modélisation de la langue*, sur le modèle de l'horloge dont les rouages donnent l'illusion d'*élucider* le temps. *Détemporaliser le langage en le réifiant*, tel est le dessein des académiciens que Gulliver croise à l'Institut des langues. L'un propose de condenser chaque mots en une seule syllabe. L'autre de carrément les abolir pour y gagner en concision comme en santé, et de les remplacer par les objets auxquels ils correspondent.

« Puisque les mots ne servent qu'à désigner les choses, il vaudrait mieux que chaque homme transportât sur soi toutes les choses dont il avait l'intention de parler… J'ai souvent rencontré deux de ces grands esprits, qui ployaient sous leurs faix comme des colporteurs de chez nous : quand ils se croisaient dans la rue, ils déposaient leurs fardeaux, ouvraient leurs sacs et conversaient entre eux pendant une heure, puis ils remballaient le tout, s'aidaient à soulever leurs charges et prenaient congé l'un de l'autre. »

Qu'il lance le premier rire celui qui n'a jamais usé des débiles « textos » ni palabré en public tel un dément, l'oreillette de son téléphone portable vissé à même l'encéphale.

« Là seulement où il y a langage », écrit Heidegger dans *Hölderlin et l'essence de la poésie*, **« il y a un monde, c'est-à-dire ce cercle continuellement changeant de décision et d'entreprise, d'action et de responsabilité, mais aussi d'arbitraire et de tumulte, de déchéance et d'égarement. Et là seulement où il y a un monde, il y a Histoire. Le langage est un bien en un sens plus originel. Qu'il soit le bien, caution de ce monde et de cette Histoire, cela veut dire qu'il garantit que l'homme puisse *être* en tant qu'historial. Le langage n'est pas un**

instrument disponible ; il est, tout au contraire, cet avènement (*Ereignis*) qui lui-même dispose de la suprême possibilité de l'être de l'homme. »

Le langage – plus exactement l'usage non philosophiquement balisé de la langue qu'est la littérature – fait sortir le temps platonicien de ses gonds. Le libre usage des mots est à la contemplation des Idées ce que la liberté politique est à la Cité en forme de geôle. La langue et l'écriture, annonce Baudelaire dans ses *Fusées*, sont des « opérations magiques », une « sorcellerie évocatoire » ; or le vieux Platon fronçant son œil austère *le sait bien*.

Que sait-il exactement ?

Que le dire désaltère la pensée. Que le verbe brave la loi. Que la lettre vivifie ce que l'esprit a tu. Que la parole bat le rappel des sensations dont l'anarchie échappe au ronronnement de l'âme. En un mot comme en mille : un mot en ameute mille.

Le langage est l'arme absolue de l'Autre.

Tombeau du Dire

Ses auditeurs mis en garde contre toute velléité de *lecture* de l'univers, Timée peut posément refaçonner le monde pour remédier à l'impureté du temps. Il réitère alors le déploiement de sa cosmologie en distinguant désormais une troisième sorte d'être, qui ne participe ni véritablement de l'Être, purement intelligible et éternellement semblable à lui-même, ni du devenir, son imitation visible et mobile, mais intervient en tiers – à l'instar de la substance amalgamant le Même et l'Autre dans la composition de l'Âme du Monde.

Cette nouvelle forme de réalité, particulièrement ardue à saisir prévient Timée, il la nomme « le réceptacle (*upodokhên*) et la nourrice (*tithênên*) de tout ce qui naît (*généseôs*, que Moreau traduit à nouveau par « devenir ») ».

Le « réceptacle », *upodokhên*, est formé de *upo* et de *déchomai*, littéralement « recevoir dessous », accueillir sous son toit, abriter, protéger. Comme *luô*, comme *sustasis*, ce mot possède une double face puisqu'il signifie également « recevoir un ennemi », au sens de

soutenir une attaque. Et dans la dixième *Néméenne,* Pindare associe *upodechomaï* à la terre (*gaïa*) pour dire que celle-ci, foudroyée par Zeus, « ensevelit » le devin Amphiaraos.

Le Réceptacle est donc aussi à l'occasion une tombe. La question, c'est de quoi cette Matrice en chef est-elle le tombeau ?

Timée prévient : le Réceptacle est « une espèce (*eidos*) difficile et obscure », qu'il va s'agir de « rendre visible au moyen de paroles ». L'expression employée pour désigner cette mise en lumière par le biais du dire est *logoïs emphanisaï.* C'est strictement le même mot, sous la forme *emphanês*, qui a été employé un peu auparavant par Timée dans son explication du mécanisme de la vision, à propos des images reflétées sur les miroirs et toutes les surfaces « brillantes (*emphanê*) et lisses ». Timée souligne à l'occasion la *facilité* de l'explication de la réflexion optique par la combinaison de deux « feux », celui issu de l'œil et celui de l'objet reflété .

Désormais c'est au contraire l'incertitude quant à la nature du feu, précise Timée, qui rend celle du Réceptacle pénible à concevoir. Le Réceptacle du Devenir, redira-t-il plus loin, essence de la non-essence, énigmatique matrice de toutes choses en leurs fluctuations, « est une sorte d'être invisible et amorphe, qui reçoit tout, qui participe cependant d'une façon très embarrassante de l'intelligible et se laisse difficilement saisir ».

Deux modes symétriques de la vision entraînent ainsi, l'un une aisance du discours, l'autre un embarras concernant le dire :

La facilité à expliquer et *exprimer* le phénomène de la réflexion en miroir tient à la nature même de la vision, laquelle naît d'une fusion fraternelle entre deux feux jumeaux et génétiquement purs :

> « Les premiers organes que les dieux fabriquèrent furent les yeux porteurs de lumière ; ils les fixèrent sur le visage dans le but que je vais dire. De cette sorte de feu qui a la propriété de ne pas brûler et de fournir une lumière douce, les dieux imaginèrent de faire le propre corps de chaque jour, et le feu pur qui est en nous, frère de celui-là, ils le firent couler par les yeux en un courant de parties lisses et

> pressées, et ils comprimèrent l'œil tout entier, mais surtout le centre, de manière qu'il retînt tout autre feu plus épais et ne laissât filtrer que cette espèce de feu pur. Lors donc que la lumière du jour entoure le courant de la vision, le semblable rencontrant son semblable, se fond avec lui, pour former dans la direction des yeux un seul corps, partout où le rayon sorti du dedans frappe un objet qu'il rencontre à l'extérieur. »

Comparé à cette touchante unanimité fusionnelle du regard, le Réceptacle joue le rôle, non pas des jumeaux enflammés qui s'agglutinent mais de la Maman morbide, puisque Timée va relier nommément la Matrice du Devenir à une mère : « On peut justement assimiler le réceptacle à une mère, le modèle à un père et la nature intermédiaire entre les deux à un enfant. »

L'embarras concernant la définition du Réceptacle est donc bien feint (puisque les images de « réceptacle », « nourrice », « mère », « matrice » abondent), ce qui s'avoue à l'examen du vocabulaire par lequel cet embarras s'exprime : « Espèce difficile et obscure » rend *khalepon kai amudron eidos.*

Le premier des deux termes désignant le caractère si indéfinissable du Réceptacle, *khalépon*, signifie littéralement « difficile », mais surtout « pénible ». Il qualifie, on l'a vu, l'indispensable sévérité des Magistrats de la Cité. Platon l'emploie aussi dans le *Cratyle* pour exprimer la terreur associée au nom « Apollon » lorsque celui-ci est entendu comme : « qui fera périr », *apolôn*. Platon désigne alors cet homonyme menaçant du dieu par une périphrase allusive, *khalepôi onomati :* « le nom qui fait peine » traduit Léon Robin, tandis que Harold North Fowler rend l'étrange formule par « *the name sounded of disaster* ».

Amudron, l'autre mot avec lequel Timée tente, comme par des pincettes, de saisir le ténébreux Réceptacle, signifie bien « obscur, indistinct, difficile à discerner », en particulier en parlant de *caractères d'écriture*, d'une lumière ou d'une forme. Le mot évoque à la fois une vision brouillée et, étymologiquement, un éteignoir à matière, un non-feu, puisque

mudros, ici affublé d'un *alpha* privatif, désigne une masse de fer rougie à la flamme ou un bloc de lave incandescente.

Quant au terme exprimant l'invisibilité du Réceptacle, *anoratos*, il n'apparaît qu'ici chez Platon comme d'ailleurs dans toute la littérature grecque.

La Matrice est un trou noir. En elle se dissout non seulement toute forme, toute lueur, mais surtout *tout langage*. « Ce sont là », dit Timée des substances soumises aux métamorphoses sans fin du devenir, « dans leur singularité, êtres à ne point nommer ». Et lorsqu'il compare ensuite le Réceptacle à de la cire molle « prête pour toute impression », c'est encore pour exclure la moindre tentative de pénétrer le mystère au moyen du langage : « Quant à ce qui y entre et en sort, ce sont des imitations des êtres éternels, des empreintes provenant d'eux d'une manière dure à exprimer (*dusphraston*) et merveilleuse dont nous remettons l'examen. ».

Pur artifice rhétorique, évidemment : il n'en sera plus question. Et pour s'assurer qu'il ne sera pas désobéi, Platon pose ici aussi une barrière sous la forme d'un hapax, *dusphrastos* (littéralement : « dur à dire »), pour exprimer comme le Réceptacle interloque la langue.

Cerbérisé par les deux hapax *anoratos* et *dusphrastos*, « invisible » et « dur à dire », le Réceptacle – Matrice du Devenir, Nourrice de la Naissance – , n'est autre que la forme (*eidos*) même de la Mort. Le Verbe qui vivifie est son remède le plus radical. Platon, qui le sait, privilégie la mort à la vie.

Après tout, philosopher n'est-ce pas apprendre à mourir ?

Le Même, la Mort

Tournant en cercles concentriques autour de l'impossible définition du Réceptacle, l'explicitation apparemment embarrassée de Timée répond au seul dessein d'empêcher que le langage, faisant acte d'insubordination, n'élucide mieux que l'œil ce que celui-ci a tant de peine à capter *dès qu'on ne l'assomme plus d'une onirique hypnose* !

Les deux jumeaux optiques, le feu pur de la lumière du jour et la flamme de l'œil, ne sont que de lointains parents du feu réel. Ce dernier incarne le devenir en ce qu'il échappe à la nomination, explique Timée, se transformant sans cesse en autre chose que lui-même : air, eau, pierre, terre, brouillard, nuages… « Car il est malaisé (Platon emploie à nouveau *khalepon*) de dire de chacun de ces corps lequel il faut réellement appeler eau plutôt que feu, et lequel il faut appeler de tel nom plutôt que de tous à la fois ou de chacun en particulier, pour user d'un terme fidèle et sûr. »

Il ne s'agit plus, dans ce passage consacré à l'ardue désignation du Réceptacle, des quatre *stoïkeion* primordiaux que sont le feu, l'eau, la terre et l'air, tétragramme de l'univers, syllabes concentrées du cosmos dont Platon, on l'a vu, récuse la littérarité. Les phénomènes – feu, brume, eau courante, nuages… – soumis au mouvementeux devenir sont d'autant plus impossibles à étiqueter que leur mobilité est *visible à l'œil nu.* Offrant à l'air libre le spectacle de la dissolution de la dissolution, leurs métamorphoses perpétuelles *congédient le dire* au nom de l'engendrement circulaire – puisque « devenir » et « génération » se confondent –, « de sorte que les éléments, à ce qu'il semble, se transmettent en cercle la naissance les uns aux autres ».

Le « terme fidèle et sûr », *pistôï kai bebaïôï logôï*, que Timée aimerait poser tel un garrot sur le monde malade de mobilité, n'est par conséquent pas un mot de la langue parmi d'autres. C'est un *acte de foi et une formule de soumission*.

La première acception de *pistos* est morale. Cet adjectif concerne ce qu'on peut croire, ce qui est digne de confiance. Appliqué à une personne, il la désigne comme honnête et loyale ; à un serment, il en formule la garantie et la caution ; dans les *Actes des Apôtres,* la valeur pieuse est bien entendu au premier plan : *pistei* y correspond au latin *fide* dans une phrase comme « les églises se fortifiaient dans la foi »… Certes, Platon ignore le sens pieux du christianisme. L'idée de la soumission, en revanche, lui est parfaitement connue. Dans *Les Perses*, lorsque l'ombre de Darius s'adresse au chœur par l'expression *ô pista pistôn*, que Jean Grosjean rend avec « féaux de mes féaux », c'est bien la docilité qui prime, voire la

subordination, ce que les vieillards interdits, toujours terrorisés par leur maître, appellent spontanément « l'antique crainte ».

Quant à *bébaïos*, que Chambry rend par « sûr », Moreau et Fowler par « stable », il désigne d'abord ce sur quoi on peut marcher, donc ce qui est ferme et solide. Comme ici dans le *Timée*, il redouble *pistos* dans le *Philoctète* de Sophocle, où Ulysse parle d'un entretien en « confiance et sûreté ». Et dans un second sens, *bébaïos* désigne ce qui est à l'abri du danger.

L'idée (*eidos*) de l'amorphe et invisible Réceptacle, la Mort donc, est une *promesse*. À condition de lui accorder servilement sa foi, il préserve et assure un certain équilibre, tel le pont ferme et stable d'un navire sur la mer houleuse du devenir.

Après avoir pensé la soumission du Monde au Même, Platon entreprend de *fonder l'élaboration de l'univers sur la Mort*, dont le Même n'est que l'avers. La bombe du temps, la menace de la dissolution qui contamine la Création, en est ainsi en réalité le *principe moteur*. Que l'univers visible soit engendré sous le signe de la dissolution de la dissolution, cela induit non seulement que le temps est une image mobile (avers de la genèse platonicienne, servant à justifier la domination du Même sur l'Autre), mais que la Mort, où se mire le Même, participe pleinement au devenir, autrement dit à l'engendrement.

L'étonnante réversibilité du Même et de la Mort était assez annoncée par les mots à double face dont Platon fait usage en connaissance de cause, ici et là dans le *Timée* : *sustasin*, « composition » *et* « sédition » ; *luô*, « délivrance » *et* « destruction »... Cette dualité se voit précisément parachevée avec le Réceptacle, *upodokhên*, « abri » *et* « engloutissement ».

Hegel, dans *La Phénoménologie de l'Esprit*, fournit à nouveau une excellente description parallèle du Réceptacle lorsqu'il évoque le concept absolu :

> **« Cette infinité simple, ou le concept absolu, doit être nommé l'essence simple de la vie, l'âme du monde, le sang universel qui, omniprésent, n'est ni troublé ni interrompu dans son cours par aucune différence, qui est plutôt lui-même toutes les différences aussi bien que leur être-supprimé ; il a des pulsations en soi-même sans se mouvoir, il tremble dans ses profondeurs sans**

être inquiet. Cette infinité simple est égale-à-soi-même, car les différences sont tautologiques ; ce sont des différences qui ne sont pas des différences. Cette essence égale à soi-même se rapporte donc seulement à soi-même ; à soi-même, c'est là un Autre sur lequel le rapport se dirige, et ce « se rapporter à soi-même » est plutôt l'acte de la scission, où cette égalité avec soi-même est justement différence immanente ou intérieure. »

Le Réceptacle constitue le socle de la Menace. Exhibant la dissolution à la surface de sa paroi, il ne crée ni ne perd rien, puisqu'en lui tout se transforme. Plus exactement, en tant qu'il est l'Idée de la Mort, il abrite et engloutit la Transformation.

La Membrane

Lorsque Platon dit du temps qu'il est une image *mobile* de l'éternité, il ne précise pas dans quelle direction se meut cette évanescente translation. De l'« avant » vers l'« après », en apparence, mais ce ne sont là que des mots – « toutes ces expressions sont inexactes » a déjà prévenu Timée. Leur rigidité sémantique s'applique aussi improprement au mouvement que ceux par lesquels on tente de qualifier les phénomènes naturels. « Car ces éléments sont fuyants et n'attendent pas qu'on puisse les désigner par ceci et cela et cet être ou par toute autre expression qui les représente comme permanents. » Les mots sont inaptes à capter la dynamique de la dissolution. Or, là où ils échouent, le Réceptacle intervient, et réussit.

Il manquait au système platonicien un ultime rouage qui permît de composer entre elles les idées de la Vision, du Mouvement, de la Mort, de la Dissolution (la Mort comme cause finale), du Devenir, de la Naissance (l'Engendrement soumis à la férule du Même) et de la Menace (la Mort visionnée, c'est-à-dire rendue visible et projetée à distance).

Pour le dire nettement, il manquait au montage cinématographique du *Timée* un ÉCRAN où se projeter.

Le Réceptacle est cet écran de l'Univers, décontaminé du verbe par tout un luxe de précautions rhétoriques afin d'éviter qu'une telle *membrane* ne puisse en aucune manière être confondue avec une *texture*.

Ainsi, pour mieux cadenasser son système, interdire que le montage du *Timée* soit associé à un nouage, une trame, un entrelacs de mots – ce qu'il est pourtant en substance puisque Platon *écrit* ce que Socrate ici *écoute* –, le philosophe fait prévenir par Timée que le Réceptacle n'est concevable qu'au moyen d'un « raisonnement bâtard », *logismoï tini notoï*. Le b.a.-ba de tout calcul qui ouvre le *Timée* (« Un, deux, trois. ») trouve ici son aboutissement philosophal. Par « raisonnement bâtard », il faut entendre une numération qui amortit sa perfection dans l'engendrement. La procréation n'étant, du point de vue platonicien, je l'ai montré, qu'un pis-aller mitoyen entre le Même et le sperme.

Cet amortisseur qui protège en quelque sorte l'Être du devenir, c'est la Mort dont le Réceptacle est l'Idée, l'espèce et la forme.

Le Réceptacle tient le juste milieu entre l'invisible et le visible, l'immuable et le mobile, l'intellection et la sensation, l'immortel et le périssable, l'incréé et l'engendré, la vérité et l'opinion… C'est une frontière entre l'Être et l'Autre, un lieu de passage, une *membrane* qui à la fois les sépare, les préserve et les fait communiquer.

Si personne, lorsqu'il contemple un film, ne se demande *d'où viennent* ni *où vont* les « fantômes transitoires » que sont les images des objets sensibles, c'est bien parce que l'écran tient son rôle de cul-de-sac onirique de leurs trémulations. Amorphe et invisible en soi, l'écran cinématographique recueille l'image mobile projetée sur sa paroi précisément en tant qu'il y échappe ; non pas à la manière du Même, car alors la surface de conjonction membraneuse qu'il est échouerait à remplir son rôle de réalité tierce. Plutôt sur le mode de l'effacement de l'effacement.

La membrane du Réceptacle correspond assez à cet *horizon des événements* par lequel les astronomes désignent celle d'un trou noir.

Après l'avoir suffisamment matelassé de métaphores, le comparant à une nourrice, à de l'or, à une mère, à l'excipient du parfumeur, à la glaise du sculpteur… Timée va enfin se décider à désigner le Réceptacle d'un mot qui échappe en soi à la translation, puisqu'il les accueille toutes : la « place », *khôra*, plus précisément encore « place perpétuelle », *khôras aei*.

La *khôra* n'est pas un *topos.* Le *topos* est un endroit, le lieu où l'on se tient, la place qu'on occupe, la terre que l'on foule, l'accès qu'on ménage. Dans *topos*, le lieu n'est pas immédiatement séparable de son investissement, autrement dit de sa prise de possession. Raison pour laquelle le mot déploie aussi des acceptions logiques (« point » d'une démonstration), rhétoriques (« lieu commun »), médicales (« partie » malade), etc. Avant de correspondre à un territoire, un pays, une région, *topos* sert à désigner la place en tant qu'elle est occupée, comme dans les expression « avoir lieu », « tenir lieu de ». Dans la formule « à la place de » – qui se dit en grec avec *topos* –, ce n'est pas tant l'étendue qui est en cause que le point précis de l'espace, *et d'ailleurs du temps*, que l'un occupe au nom d'un autre. L'acception d'abord purement spatiale du mot *topos* peut dès lors s'opacifier de temporalité et signifier « aussitôt », comme, en français, l'étendue ouverte et plate devient la tension même du temps dans l'expression « sur-le-champ ».

La *khôra*, elle, se caractérise moins par sa ponctualité intérieure que par les limites qui l'encadrent. C'est l'intervalle qui compte, l'étendue de terre située entre deux bornes, la place au sens de l'emplacement, l'incurvation mentale pratiquée dans l'étendue abstraite, où peut se tenir ce qui l'occupe. La différence avec le *topos* est de l'ordre de l'amont et de l'aval. La *khôra* désigne la place considérée séparément de son occupation. Ainsi peut-elle signifier le « lit » d'un fleuve, ou la « place » des yeux dans un portrait, comme la place assignée (une place de parking est davantage une *khôra* qu'un *topos*), le rang dans une hiérarchie, le poste d'un soldat, qu'il soit tenu ou déserté.

Pour le dire encore autrement, et en revenir au Réceptacle, la *khôra* porte son vide avec elle ; d'ailleurs le verbe *khôréô* signifie en premier lieu « faire place à », « se retirer », comme dans l'*Iliade* lorsque « les Troyens, par les Argiens pressés, en cet instant *reculent* ».

Si tout naît grâce au Réceptacle, *tout advient en étant voué à la vue*.

> « Or la nourrice de ce qui naît, humectée et enflammée, recevant les formes de la terre et de l'air et subissant toutes les modifications qui s'ensuivent, apparaissait sous des aspects de toute espèce. »

La flamme humide qui parcourt la paroi du Réceptacle n'est autre que la *substance optique*, ce « rayon visuel » que Timée va bientôt considérer – analysant la sensation des couleurs dépourvue de plaisir autant que de douleur – comme l'interaction de deux feux échangeant leur éclat et anesthésiant ainsi leur embrasement réciproque. « D'un côté le feu jaillit de l'œil comme d'un éclair ; de l'autre, il pénètre et vient s'éteindre dans l'humeur. »

Le Réceptacle n'offre à l'œil nul spectacle en particulier. Il produit ce que Timée définit ici comme le propre de l'« éblouissement », *marmaruguê*. Le mot est de la même racine que le « marbre », *marmaron*. Socle de la Mort, le Réceptacle est dur et brillant comme le marbre ; son miroitement n'est pas une dysfonction mais la nature même, vibratoire, de la lumière : *marmaruguê.* Le mot désigne d'ailleurs aussi bien un scintillement qu'un mouvement rapide, comme dans le chant 8 de l'*Odyssée* lorsqu'Ulysse, admirant les virtuoses danseurs phéaciens, se délecte du pétillement (*marmarugas)* de leurs pieds.

Parmi toutes les métaphores dont Timée use pour donner une vague idée du Réceptacle, une autre de ses qualités transparaît, sa *mollesse.*

> « C'est ainsi encore que, pour imprimer des figures dans quelque substance molle (*malakôn skhêmata*), on n'y laisse subsister absolument aucune figure visible et qu'au contraire on l'aplanit et la rend aussi lisse que possible. Il en est de même de ce qui doit recevoir fréquemment, dans de bonnes conditions et dans toute son étendue, les images de tous les êtres éternels : il convient que cela soit, par nature, en dehors de toutes les formes. »

La mollesse, chez Platon, désigne également, comme en français, le caractère doux, voire veule, de ce qui ne résiste pas. Platon emploie *malakos* dans *Les Lois* à propos d'une âme que le vin a rendue malléable comme le fer chauffé, et dans *La République* il l'applique aux jeunes décadents du régime oligarchique, « trop tendres (*malakous*) pour s'endurcir contre plaisirs et souffrances ». Pourquoi Platon reprend-il ici un terme aux consonances philosophiques aussi péjoratives ? C'est que le Réceptacle joue un rôle majeur dans le système de domination en train de s'élaborer. Le Réceptacle, « place perpétuelle » associée à la fois au *marbre*, dur et éblouissant, et à la *mollesse* qui ne résiste à rien, fonde cosmologiquement la *molle rigueur* des Magistrats de la Cité.

Garderie de l'Univers

Le Réceptacle abrite, recueille, amortit, amollit. De la « place perpétuelle » est indissociable l'idée d'un *repos éternel*. L'expression *kata khôran ekhein* veut bien dire « se tenir à sa place », « demeurer en repos », laisser quelque chose où il doit être. Le Réceptacle, « nature qui reçoit tous les corps », « ne sort jamais de son propre caractère » précise Timée selon la traduction de Chambry. « De sa vertu propre point du tout elle ne se désiste » traduit Moreau. En cela, la Place se conforme à la nature de son créateur, le Démiurge, dont le repos est, on s'en souvient, le genre d'être naturel.

Du coup, comme l'explique clairement Timée, le « raisonnement bâtard » qui permet de saisir l'étrange nature du Réceptacle s'apparente lui-même au sommeil.

> « Nous l'entrevoyons comme dans un songe, en nous disant qu'il faut nécessairement que tout ce qui est soit quelque part dans un lieu déterminé, occupe une certaine place, et que ce qui n'est ni sur la terre ni en quelque lieu sous le ciel n'est rien. À cause de cet état de rêve, nous sommes incapables à l'état de veille de faire toutes ces distinctions et d'autres du même genre, même à l'égard de la nature éveillée et vraiment existante, et ainsi d'exprimer ce qui est vrai… »

On conçoit dès lors beaucoup mieux l'ultime formule qu'appliquera Timée au Réceptacle, à la fin de son long discours : « *berceuse* et nourrice de l'Univers », *trophos kaï tithênên tou pantos*.

Les deux mots, *trophos* et *tithênê* sont à peu près synonymes.

Le second terme, *tithênê*, que Moreau rend par « nourrice », Chambry par « mère » et Fowler par *nurse*, n'apparaît chez Platon que dans le *Timée* où il désigne à trois reprises le Réceptacle.

Le premier terme, *trophos*, qui correspond étymologiquement à l'action de nourrir, *trophê*, ne sert pas en l'occurrence à redoubler le mot *tithênê* mais à faire intervenir le rôle *d'endormissement* du Réceptacle. Fowler, qui le traduit littéralement par *nurturer* (formé d'après l'ancien français *norreture*), est donc ici moins adéquat que Moreau qui le rend par « berceuse ».

Le rôle du Réceptacle – que le cinématographe va assumer dès son avènement – consiste en effet à ramener en permanence le vivant vers le rêve.

Bien avant l'entrée en scène philosophale du Réceptacle, le mot *trophos* apparaît à propos du roulement de la Terre – « notre nourrice » dit Timée – « autour de l'axe qui traverse l'Univers ». Dans les ultimes pages du *Timée* le mot revient, lorsqu'il est fait allusion aux mouvements cosmiques, « secousses bien réglées » opérées par la « Berceuse (*trophos*) de l'Univers », secousses sur le modèle desquelles le corps doit conformer son hygiène.

C'est ici que Platon, sous les apparences d'un micro-traité improvisé du corps sain, parachève son parallèle philosophal entre l'Univers, la Cité et le Corps. Maintenant que le Cosmos platonicien est *théoriquement* débarrassé des imprévisibles inventions du verbe, le *Timée* peut boucler sa vaste hélice de domestication du citoyen philosophiquement correct.

Et pour dominer et soumettre, depuis Platon et jusqu'à *Matrix*, on n'a pas trouvé de meilleure méthode que la cure d'endormissement.

Sus aux sens

Puisque le corps est une micro-cité, son hygiène consistera à pacifier les dissensions en séparant les adversaires, sur le modèle du van dont le va-et-vient régulier – à la fois bercement du Réceptacle, balancement hygiénique idéal, mouvement propre de la réflexion et mouvement rhétorique centripète-centrifuge de l'ensemble du *Timée* –, par son incessante vibration amie du Même et ennemie de l'Autre, trie et dissocie naturellement le bon grain de l'ivraie.

> « Si, de celle que nous avons appelée la berceuse et la nourrice de l'Univers on imite l'exemple, si à son corps avant tout on n'accorde jamais de demeurer en repos, et qu'on lui donne du mouvement, qu'on lui imprime sans cesse d'un bout à l'autre des secousses qui aux mouvements internes et externes opposent une réaction conforme à la nature ; si en outre, par des secousses bien réglées, aux qualités et aux parties qui errent parmi le corps on impose, suivant leur communauté de nature, une disposition et un arrangement réciproques, selon la formule employée plus haut à propos de l'Univers, alors on ne laissera pas l'ennemi, placé à côté de l'ennemi, engendrer dans le corps guerres et maladies ; au contraire, l'ami placé à côté de l'ami deviendra facteur de santé. »

Ramener le vivant vers le rêve consiste ainsi à amortir tous les mauvais mouvements qui participent de l'Autre, en les soumettant à un bercement modelé sur la rotation infinie du Même.

Il ne faut pas négliger l'aspect proprement xénophobe de cette philosophie politico-hygiénique, qui conçoit le corps comme une cité assiégée par les sensations, sources d'erreur, de déraison, et accessoirement de poésie et de littérature.

Les sensations, explique Timée, sont à l'origine des mouvements aberrants (Platon fait dériver par une étymologie fantaisiste le mot « sensation », *aisthésis*, du verbe *aissô* qui signifie s'élancer, se précipiter, bondir, agiter vivement), secousses externes, immaîtrisées, irrationnelles, qui contaminent l'âme en se propageant à travers le corps.

Dans la cité anatomique, la sensation est un putsch organisé par le parti des mouvements errants contre le gouvernement du mouvement circulaire, une sédition au nom de l'Autre pour briser les rênes du Même, « l'empêchant de commander » déclare explicitement Timée, en désagrégeant littéralement la hiérarchie entre l'âme et le corps. Et comme la question du pouvoir n'est jamais dépourvue chez Platon de ses tenants et aboutissants optiques et verbaux, Timée compare cette situation désastreuse à celle d'un homme qui aurait la tête en bas, dont la vision confondrait en conséquence sa gauche et sa droite, tandis que son verbe, s'embrouillant dans les nominations, donnerait à l'identique le nom du différent et au différent le nom de l'identique.

Conséquences ultime de cette anarchie philosophale, le mensonge et la folie.

> « Dans la situation où cet homme se trouve par rapport à ceux qui le voient, la droite paraît être la gauche, et la gauche, la droite à chacun d'eux. C'est la même confusion et d'autres du même genre qui affectent gravement les révolutions de l'âme, et lorsque ces révolutions rencontrent quelque objet extérieur du genre du Même ou de l'Autre, elles donnent à cet objet le nom de Même et d'Autre, à l'encontre de la vérité, et elles deviennent menteuses et folles, et il n'y a plus alors parmi elles de révolution qui commande et qui dirige. »

Ce passage consacré à la déroute *esthétique* est crucial puisqu'il réunit en quelque lignes, par l'absurde d'une évocation philosophiquement cauchemardesque, tous les éléments du système platonicien. La situation de l'homme sens dessus dessous constitue une symétrie erronée qu'il faut rapporter à l'équivalence que fera Timée, en conclusion du dialogue, entre l'homme correctement philosophal et une plante *inversée*, ayant ses racines ─ son âme immortelle – tournées vers le ciel.

Dévalation vers la mort

C'est précisément à la passivité des végétaux que Timée a opposé, un peu plus tôt, le mouvement hélicoïdal de la pensée, dont la vue, je l'ai suffisamment répété, est chez Platon l'organe initial. Le corps sain sera donc celui qui, soumettant ses sensations au tournoiement de la réflexion, saura rester optiquement correct.

L'endormissement cinématographique, mouvement philosophal de la dévotion au Même, n'est jamais dissociable de cette spirale de la pensée que Platon oppose à la passivité végétale, hélice consistant à « tourner sur soi autour de soi, repousser le mouvement d'origine extérieure et n'user que du sien propre, y voir en soi et raisonner ». Le mot qui désigne l'expression que Moreau traduit par « y voir en soi » et que Chambry rend par « discerner », est le verbe *kathoraô* (ici sous la forme aoristique *katidonti*), qui signifie littéralement *regarder d'en haut*. C'est le verbe qui intervient à la dernière page du *Critias* pour désigner la visée vigilante que Zeus exerce depuis son panoptique céleste au moment où il se prépare à engloutir les Atlantes. C'est également le terme employé à deux reprises dès la première page du *Sophiste* pour exprimer la surveillance du « dieu de la réfutation » et la condescendance des philosophes « ayant, du haut de leur grandeur, l'œil sur la vie de ceux qui sont en dessous »…

Mais l'humain de base destiné à peupler la Cité n'est ni un dieu ni un philosophe. Et le regard de haut en bas qui l'analyse, le surveille, le menace et le juge, n'est pas le sien mais celui du Maître, dont il doit seulement tenir compte en portant, lui, son regard vers le haut, afin de ne jamais oublier que non seulement son existence a lieu au rez-de chaussée de la pyramide philosophale, mais que sa vie même est une perpétuelle dévalation vers la mort.

Car si la sève végétale se propage de bas en haut, des racines souterraines aux brindilles les plus haut perchées, l'homme – cette plante à l'envers dotée de la vision – aura beau s'élever par tous les efforts de sa raison jusqu'au royaume éthéré des Idées, en tant qu'il est rivé à son corps, ligoté au devenir, condamné à l'engendrement, il demeure soumis à l'irrépressible déchéance de sa semence pensante depuis son cerveau jusqu'à son bas-ventre.

Autant dire que la Cité ne perdure que parce que *la vie humaine se rapporte essentiellement à la déjection.*

La déjection correspond sur le mode physiologique à la soumission sur le mode politique, à la métempsychose sur le mode métaphysique et à la projection sur le mode cinématographique.

Aussitôt après avoir opposé à la passivité végétale le mouvement tournoyant de la pensée, Timée remet l'homme à sa place en rappelant que si les plantes servent à son alimentation, c'est en raison d'une hiérarchie où il est loin d'occuper la cime :

> « Quand nos supérieurs (*oï kreittous ;* Moreau traduit : « les plus puissants ») eurent plantés toutes ces espèces pour nous servir de nourriture à nous, leurs sujets (*toïs êttosin ;* Moreau traduit : « nous, plus faibles » ; Fowler : « *us inferior beings* »), ils creusèrent des canaux au travers de notre corps même, comme on fait des conduits dans les jardins, afin qu'il fût arrosé comme par le cours d'un ruisseau. »

Le mot *kreissôn* désigne bien sûr la supériorité divine (dans le prologue du *Sophiste*, *tôn kreittonôn* s'applique aux dieux), mais aussi physique, psychologique (le plus brave, le plus courageux), et sociale et politique (les grands, les puissants) ; tandis que *êssôn* correspond à l'inférieur, au faible, au vaincu, à l'esclave de ses sens, comme l'homme « vaincu par les plaisirs » du *Protagoras*. Cette hiérarchie synoptique surplombe toutes les dernières pages du *Timée*, consacrées au corps humain conçu sous l'angle général de sa déchéance. Tel est l'ultime enseignement : la domination va de pair avec la déjection.

Énoncées un peu avant et un peu après l'apparition du Réceptacle, à deux endroits du *Timée* consacrés aux sensations, deux maximes cruciales du platonisme amalgament leurs effets à la fin du dialogue. La première, qu'on peut nommer homogénétique ou même xénophobique, est que « la tendance vers ce qui est de même nature se rencontre en chaque objet ». La seconde, cinétique, tenant compte de l'enchaînement de l'âme calmement immortelle au corps « en perpétuel flux et reflux », considère que dès sa genèse « dans son

ensemble le vivant était en mouvement ». L'idée du flux et du reflux universel – apparenté bien entendu au mouvement de la Berceuse – permet de résoudre l'antagonisme entre d'une part la dévalation vers la mort (la dissolution universelle) et de l'autre la pérennité de l'Univers, qui ne doit jamais s'achever de pouvoir finir. Ainsi le flux et le reflux n'est-il que la dissolution de la dissolution considérée sous l'angle microscopique de l'anatomophysiologie.

Les dernières pages du *Timée* l'affirment, le flux et reflux correspond au double mouvement digestif de la nutrition et de la déjection, qui gouverne non seulement le corps et, par déplacement métaphorique, la Cité, mais l'ensemble de l'Univers, *pantê pantôs*, le grand Tout:

> « Le mode de réplétion et d'évacuation », dira Timée, « est le même que celui qui a donné naissance à tous les mouvements qui se font dans l'univers et qui portent chaque chose vers sa propre espèce. Et en effet les éléments qui nous environnent au-dehors ne cessent de nous dissoudre et de répartir et d'envoyer à chaque espèce de substance ce qui est de même nature qu'elle. «

Le corps, ajoute-t-il, est « comme un ciel » pour le sang qui circule en lui, contraint de la sorte « d'imiter les mouvements de l'univers ». Pourquoi le *Timée* insiste-t-il dans ses dernières pages sur les *mécanismes* de la digestion, de la vieillesse, de la mort naturelle et des multiples *dégénérescences* entraînant diverses pathologies corporelles, alors que les maladies de l'âme sont expédiées par une simple corrélation avec celles du corps – et plus précisément rapportées à la *surabondance* du sperme et à l'*errance* de la pituite et d'autres substances morbides, telles des planètes égarées à l'intérieur de ce micro-ciel qu'est le corps ?

Parce que le mouvement en soi est considéré sous l'angle de la *déchéance*, se résumant à la production de *déchets* eux-mêmes destinés à la dissolution, par conséquent à la récupération, au *recyclage*, sur le modèle de la métempsychose universelle dont Timée livre les clés en clôture de son vaste récit : « Tous les vivants se transmuent les uns dans les autres : en intelligence et en sottise suivant qu'ils gagnent ou perdent, ils subissent des

métamorphoses. » Ainsi, selon les lois de la régénération métaphysique, les parfaits abrutis se réincarnent en huîtres, les hommes malfaisants et lâches en femmes, et en oiseaux les hommes légers qui, croyant pouvoir échapper au panoptique de la domination – à un regard philosophique allant du haut vers le bas –, discourent des choses d'en haut qu'ils s'imaginent atteindre d'un simple regard vers le ciel…

L'assimilation métempsychotique de la femme aux rognures d'ongle de l'homme tient en ce que la *différence des sexes* – philosophiquement blâmable, car proprement irrécupérable – ne dispose pas davantage de place dans le système platonicien qu'elle n'en a au cinéma. L'homme et la femme celluloïdés sont substantiellement interchangeables – d'où la prospérité *comique* du thème du travesti, de *Some like it hot* à *Mrs Doubtfire*. Car le plus cru des films pornos ne saurait briser cette triste réalité qu'*une image n'a pas de sexe.* Ainsi s'explique aussi, de *Metropolis* de Lang à *A. I.* de Spielberg, le considérable succès cinématographique du *robot*, soit l'androgyne absolu. Son digne successeur, le *computer* – du Hal dans *2001* de Kubrick à la dégoulinante trame verdâtre de symboles représentant la « Matrice » (tout est dit !) dans *Matrix* – ajoute à l'indifférenciation entre le 1 et le 0 (laquelle est à la logique ce que l'androgyne platonicien est à la différence des sexes) l'avantage de manifester ses calculs en images observables sur un écran dans l'écran, bouclant dès lors une nouvelle boucle philosophale.

La théorie de l'hystérie féminine, qui apparaît également à la fin du *Timée*, se conforme à l'idée – développée à propos du Réceptacle, *matrice* de l'Univers – du mouvement comme maladie qui se traite par le bercement hypnotique de la génération… Du coup, lorsque l'engendrement tarde, quand l'humain rechigne à subir son sort de rebut, tel un animal affolé l'utérus en mal d'enfantement *erre* (Platon utilise une fois encore le verbe *planaô*) par tout le corps et y provoque mille maladies.

Le sperme, enfin, qui chez Platon est aussi la moelle, participe à l'anarchie harnachée de la mouvance, au recyclage du déchet. L'immobilité et la rigidité des os, grâce à la « propriété de l'Autre » qui est en eux, permet le mouvement du squelette ; de même le sperme permet

l'accroissement de la masse des citoyens ; l'engendrement, la génération, le maintien de l'espèce est un immense mouvement dominé, et doublement maîtrisé dans une République qui régulerait en secret les naissances. Comme le Même a besoin de maintenir l'Autre sous sa férule pour s'assurer une réserve d'énergie dynamique, la Cité nécessite pour perdurer que ses membres se reproduisent hétérosexuellement (la « propriété de l'Autre » correspond aussi à la différence des sexes), en accordant au sperme, initialement fils de la Raison (il naît dans l'encéphale), le pis-aller de son trajet par le corps et la vilenie de son passage par le pénis.

Un type particulier de mouvements pose pourtant un léger problème à Platon, en ce qu'il dénonce quasiment à l'œil nu la porosité globale du corps – et donc, d'une certaine manière, son impureté –, mouvement le plus naturel, le plus spontané, le plus immédiatement associé à la vie : la respiration. L'analyse de Platon est si troublée qu'il doit la placer, et elle seule, sous la responsabilité du « dieu des appellations », rappelant que l'inspiration et la respiration ne sont que des mots, admettant pour une fois le caractère foncièrement idéologique de son anatomie.

Timée résout la question de ce mouvement fondé en apparence sur une forme d'échange à la fois autonome et régulier avec l'Autre, en comparant l'appareil respiratoire à une *nasse* – puisque nul mouvement régulier ne saurait échapper à l'emprise du Même –, dont les parois sont deux surfaces d'air, une froide et une chaude qui, par permutation, contribuent à animer cette étonnante chaudière animale. La respiration ne consiste pas pour Platon en une vulgaire communication entre l'atmosphère extérieure et l'intérieur du corps, cette micro-cité où l'Autre doit rester sous la domination du Même ; elle se produit entre deux colonnes d'air qui obéissent dans leur double palpitation à la loi circulaire du Même, comme Timée finit par conclure : « C'est donc la même impulsion qui est subie, la même qui est restituée sans cesse : un cycle se met ainsi à osciller d'un point à un autre par l'effet de cette alternative, et c'est ce qui donne naissance à la respiration et à l'expiration. »

Ce qu'il s'agit de sauver, ici, c'est le Même, dont la domination est mise en danger par la possibilité d'une émancipation de l'Autre telle qu'il disposerait d'un refuge radical, un

vortex inexpugnable dans l'Être, où plus rien ne saurait éroder sa liberté ni harnacher son altérité.

En un mot, Platon veut révoquer l'existence du vide.

D'où l'étrange insistance de Timée dans son explication du phénomène de la respiration :

> « Comme *il n'y a pas de vide* où puisse pénétrer un corps en mouvement, et que nous exhalons de l'air hors de nous, il est dès lors évident pour tout le monde que cet air *n'entre pas dans le vide*, mais qu'il chasse de sa place l'air avoisinant. L'air déplacé chasse à son tour celui qui l'avoisine, et, sous cette pression nécessaire, le tout revient en cercle à la place d'où est sortie notre haleine, y pénètre et la remplit à la place du souffle expiré et tout ce mouvement, pareil à celui d'une roue qui tourne, se produit simultanément, parce qu'*il n'y a pas de vide*. »

De même, juste avant de se pencher sur la digestion, Timée compare l'échange des deux masses d'air de la nasse respiratoire à une catégorie de mouvements qu'il nomme « poussée circulaire » (les projectiles, les ventouses, les sons, les cours d'eau, la foudre, l'ambre et l'aimant – la « pierre d'Héraclée ») afin de mieux nier la possibilité du vide. « Il n'est aucun vide », assène Timée, « et ces objets exercent les uns sur les autres une poussée circulaire, se séparent et se réunissent pour revenir tous, par permutation, chacun à sa place. »

Pourquoi ?

Parce que *le vide est la forteresse de l'Autre*. En contredisant le principe du recyclage – évacuation et remplissage perpétuels –, il ruine tout le système philosophal. Pas de vide, donc, mais une immense entreprise de circulation infinie à même les fibres de l'Être, où les atomes, les hommes, les choses, pressés de s'agglutiner chacun à ses congénères, permutent et se poussent en permanence.

L'univers est un immense cerceau qui roule sous les coups de chicotte du Même.

L'existence humaine obéit aussi, selon Timée, à la déjection perpétuellement recyclée. « Toute formation morbide », soutient-il, « sous un certain rapport a de la ressemblance avec la nature des vivants. » La vie n'est qu'une longue maladie dont la mort nous guérit. La vieillesse est l'issue d'un combat xénophobe entrepris contre tous les éléments extérieurs qui, ayant lentement mais sûrement assiégé le corps dès sa naissance, poursuivent l'œuvre inexorable de la dissolution : « On voit dépérir le vivant entier, vaincu dans cette lutte. »

L'hygiène, sur laquelle Timée termine son vaste dialogue, ne consiste pas à contrecarrer cette dissolution mais à entrer en résonance avec elle par un balancement régulier, calqué sur l'oscillation régénératrice du Réceptacle et sur la spirale de la réflexion. Timée énumère alors trois types de balancements hygiéniques : la gymnastique, la navigation et, curieusement, la *drogue purgative*.

Telle est précisément l'hygiène qu'applique le cinéma à ses spectateurs, celle d'une métempsychose régénérative. Projetés en pures images, les troubles des corps sont purgés par le biais d'une *catharsis* spectrale. Le corps du spectateur est guéri de ses mouvements impétueux, inégaux et irréguliers, tandis que son âme asservie s'endort le temps de la projection, comme le foie endort l'âme appétitive par son cortège de fantômes et d'images…

L'assimilation absolue, la réintégration dans le système de ce qui lui échappe, de ce que lui-même *doit* rejeter pour son bon fonctionnement, constitue l'essence du cinéma, pour lequel la réalité est un immense déchet qu'il s'agit de *récupérer*, écologiquement, afin d'abolir les rogatons inassimilables du monde... D'ailleurs ce qui assume le destin du déchet, dans le vocabulaire du cinéma, c'est le *rush* – qui est aussi la *ruée* en anglais, la *ruade*, le mouvement intempestif, incontrôlablement preste et prompt –, ce qui nourrit le film et disparaît ingurgité dans le montage. Cette philosophie inaugurée par Platon du vivant conçu comme un détritus annonce bien sûr la production froidement artificielle de l'humain, matériau et marchandise, déchet digérable et recyclable sitôt manufacturé.

Le cauchemar de tous les systèmes totalitaires, on le sait, est le reste indigérable de la dissolution sociale, le grain de sable inassimilable. Les nazis sont les premiers à avoir rêvé un

royaume proprement platonicien, désireux d'en finir avec le vortex du Tétragramme biblique en usinant concrètement les corps concrets de tous ceux qu'on nomme les Juifs, réputés voués à ce vide du verbe.

La société de consommation contemporaine obéit elle aussi au fantasme de recyclage du vivant lorsqu'elle nourrit des bovins avec de la *farine animale* – belle contradiction dans les termes –, dévoilant de la sorte le fond de folie crapuleuse de la science.

Comme la femme est une rognure de l'homme, celui-ci est une excroissance morte de la société. Son existence est un détail dérisoire dans le processus de production-destruction en cours. Si la technique – par des moyens où l'idéologie du cinéma a une immense part – concourre à somnambuliser les humains d'une manière radicale, imparable, universelle, entre leur naissance et leur mort, c'est seulement afin de réduire le temps perdu.

Inutile d'ajouter que tout ce qui pense librement est, selon les stricts critères du recyclage de l'humain, du temps perdu.

VIII

USURPATION

> « Le public du cinéma, qui n'a jamais été très bourgeois et qui n'est presque plus populaire, est désormais presque entièrement recruté dans une seule couche sociale, du reste devenue large : celle des petits agents spécialisés dans les divers emplois de ces "services" dont le système productif actuel a si impérieusement besoin : gestion, contrôle, entretien, recherche, enseignement, propagande, amusement et pseudo-critique. C'est là suffisamment dire ce qu'ils sont. »
>
> Guy Debord, *In girum imus nocte et consumimur igni*

Toi chameau !

Difficile de ne pas comparer le fantasme de Socrate – contempler sa Cité philosophale s'animer devant ses yeux à la manière d'un tableau figé dont les *zôa kala*¸ les « belles créatures », se mettraient à s'ébrouer, se mouvoir, se battre –, aux descriptions journalistiques enthousiastes des premières séances Lumière, dès 1895, lorsque tous les spectateurs acclamèrent ces nouvelles photographies contaminées par le mouvement.

Pourquoi Socrate évoque-t-il des *zôa* (*zôon* désigne tout être vivant, homme ou animal, et plus particulièrement toute figure rendue en peinture) plutôt que des hommes – ce qui peut surprendre puisqu'il songe à sa Cité ? Parce que, impliquée dans le fantasme cinématographique, l'abolition du verbe va de soi. Ou plus exactement l'abolition d'une libre verbalité, à laquelle le dialogue, malgré son ossature rigide et ses articulations acharnées,

donne encore trop de jeu. Il se trouve que le *Timée* est un des rares écrits de Platon qui ne soit quasiment pas dialogué – avec le *Critias* et l'*Apologie de Socrate*.

La Cité comme *muette réserve* indigène est donc *l'ancêtre absolu* du cinématographe. Que le cinéma parlant ait été tenté par l'adaptation littéraire la plus précise possible (avec dérives mégalomaniaques à la clé : Chabrol se comparant à Flaubert, Godard à Faulkner, etc.) n'est qu'une illustration supplémentaire de la haine de l'Icône contre le Verbe. D'abord parce que l'adaptation absolue, sans la moindre coupure, est irréalisable ; ensuite parce que, comme l'a parfaitement diagnostiqué Artaud, la vie du phrasé ne passe tout simplement pas dans « l'œil buté » de la caméra. Qu'ils l'admettent ou non, les cinéastes le savent ; *ils connaissent leur usurpation*. Lorsqu'ils s'acharnent à plagier un grand roman en prétendant lui rendre hommage, c'est toujours en réalité afin d'en étouffer la vraie grâce.

> **« Il est vrai qu'ici »**, écrit Debord, **« tant d'impératifs financiers et policiers règnent, qu'un film – dont les ressources sont très supérieures à celles du roman – a peu de chances d'atteindre le niveau intellectuel d'un bon roman de troisième ordre, du genre Raymond Queneau par exemple. »**

Si la Cité de Socrate est *l'ancêtre absolu* du cinématographe, son *aïeul immédiat* ne fut pas exactement le théâtre ni le cabaret, comme on le répète à satiété, et surtout pas la littérature comme le désirent les cinéphiles dans le désert de leur art. Ce sont les immondes *zoos humains*.

Vastes reconstitutions à la Potemkine, ces mises en scène foncièrement racistes assuraient la promotion de la politique coloniale en Occident – comme les shows de Buffalo Bill, précurseurs du western, servaient notoirement celle de l'Amérique. Tels furent les annonciateurs du spectacle nouveau des Lumière – qui filmèrent d'ailleurs concrètement quelques zoos humains. Les deux phénomènes sont non seulement contemporains et concurrentiels, mais ils collaborent à leur succès réciproque.

En 1896, les Lumière enregistrent une *Baignade de nègres* au Jardin d'Acclimatation. Ce n'est que l'infime fragment d'un spectacle élégamment nommé « Exposition

ethnographique » qui, selon différentes formules toutes également abjectes, attirera en quelques décennies plusieurs centaines de millions de visiteurs à travers l'Europe et l'Amérique. Traités littéralement comme des bêtes curieuses, Lapons et « Lilliputiens », Africains et femmes à barbe mêlés, indigènes divers kingkonguisés depuis les quatre coins de l'Empire sont exhibés d'Europe en Amérique devant d'immenses foules de visiteurs ravis de goûter à peu de frais cet ersatz d'exotisme.

L'inventeur des zoos humains est un hambourgeois, Carl Hagenbeck, d'abord poissonnier et importateur d'animaux pour les zoos européens. Son premier « spectacle anthropozoologique » est constitué de Lapons accompagnant des rennes destinés à un zoo.

Durant le siège de Paris, puis pendant la Commune, les Parisiens dévorent tout ce qui leur tombe sous la dent. Les yaks du Jardin d'Acclimatation, les antilopes, les chameaux, les deux éléphants Castor et Pollux finissent en ragoût. Le directeur, Alfred Geoffroy Saint-Hilaire (petit-fils du « grand et illustre » dédicataire du *Père Goriot*) doit se refaire ; il devient un des clients initiaux de Hagenbeck. En 1877 il lui commande un spectacle. Nubiens, Achantis, Somaliens, Hottentots, Dahoméens remplacent avantageusement les espèces rares englouties dans les entrailles des affamés. Le succès est colossal. Il signe l'époque.

Les exhibitions de ces charmants sauvages ne vont plus s'interrompre. Touaregs, Algériens, Galibis, Cinghalais, Pygmées d'Afrique Centrale, Bangalas du Congo, Kanaks, Hindoux, Laotiens sont trimballés pour des salaires misérables à Lyon, Glasgow, Barcelone, Berlin, Genève, Bruxelles, Chicago, en Australie, au Canada, en Nouvelle-Zélande, en Inde... Les scientifiques viennent mesurer les crânes pour satisfaire leurs théories racistes naissantes. Pseudo-savoir et vraie falsification œuvrent de concert. Les Sénégalais sont rebaptisés Togolais, les Birmans Javanais, les Zoulous paradent aux Folies-Bergères, les Dahoméens au Casino de Paris...

À Paris, en 1900, les spectacles ethniques de l'Exposition Universelle attirent cinquante millions de visiteurs ; vingt-sept millions de Blancs bien abrutis se pressent en 1924 au zoo humain de Wembley ; l'Exposition coloniale de Vincennes, en 1931 – où Artaud a la

révélation du théâtre balinais –, réjouit trente-quatre millions de visiteurs en six mois. Au total, entre 1875 (date de la première exhibition des Lapons par Hagenbeck) et 1931, plus de quatre cents millions de badauds auront visité les zoos humains à travers la planète.

Qui dit mieux ?

Le cinéma.

Hollywood, qui fait spontanément flèche de toute fausseté, s'inspira naturellement des gigantesques reconstitutions de la conquête de l'Ouest et de la guerre civile, variantes américaines des zoos humains. Griffith détrôna Hagenbeck comme Browning abattit Barnum, même s'il fallut attendre les années trente pour que le démentiel succès des panoramas grandeur nature de l'Empire soit enfin rattrapé, absorbé, ingéré, définitivement récuré et récupéré par le cinéma parlant et ses 110 millions de spectateurs hebdomadaires.

Le zoo humain et le cinéma sont imbibés de la même idéologie impérialiste. Ils correspondent à une condensation de l'étendue telle que tout l'acide temporel, la substance dissociatrice par excellence, en soit résolument essorée. « Le tour du monde en un jour ! » vantaient les affiches de l'Exposition de Vincennes. Et dans son imbécile discours inaugural, Paul Reynaud, ministre des Colonies, énonçait clairement la parenté du désir de domination avec l'ubiquité spectaculaire : « À cette minute, grâce au poste de Pontoise, inauguré hier, le son de la voix que vous entendez est écouté à Nouméa, à Hanoï, à Dakar, à Fort-de-France. Notre emprise sur le monde se resserre chaque jour. »

L'infamie des zoos humains n'aura pas laissé beaucoup de traces dans la littérature, à deux exceptions près, certes grandioses. La plus célèbre est le texte consacré par Artaud au théâtre balinais, où l'on peut comparer le personnage qu'il nomme « le Double » au Blanc réduit à son regard hébété et méprisant.

> « Et derrière le Guerrier, hérissé par la formidable tempête cosmique, voici le Double qui se rengorge, livré à la puérilité de ses sarcasmes d'écolier, et qui soulevé par le contrecoup de la bruissante tourmente passe inconscient au milieu des charmes auxquels il n'a rien compris. »

Les films colonialistes des Lumière – comme *Un village Ashanti*, en 1897 – sont au moins instructifs sur ce point : ils font voir de la manière la plus crue l'insectualité intrinsèque du visiteur, grotesque gallinacé dégénéré indifférent et cruel qui dandine sa malsaine curiosité saccadée parmi tant d'humains solaires venus de si loin pour ne pas être vus de lui mais auxquels, en vrai arroseur arrosé, il livre sa dodelinante bassesse chapeautée en spectacle, quand il s'imaginait regarder des sauvages au naturel, hypocritement planqué derrière le vasistas encrassé de ses préjugés orduriers tout en laissant libre court à sa dérisoire libido déréglée de macaque constipé.

Dans *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, à la demande d'Odette une anecdote est rapportée par Swann au narrateur, concernant Mme Blatin, vieille dame indigne qui apparaît fugitivement à quelques endroits de *La Recherche* mais avec assez de force pour qu'on devine son abjection. Qualifiée d'« infecte » par Cottard, d'« espèce de folle », « horrible, affreusement vulgaire » par la mère du narrateur, taxée de paternalisme enfin par Odette (« Mme Blatin aime à interpeller tout le monde d'un air qu'elle croit aimable et qui est surtout protecteur »), cette femme nous permet de disposer des quelques lignes où Proust effleure l'ignominie des zoos humains.

> « Elle est allée dernièrement au jardin d'Acclimatation », raconte Swann au narrateur, « où il y a des noirs, des Cinghalais, je crois, a dit ma femme qui est beaucoup plus forte en ethnographie que moi... Enfin, elle s'adresse à un de ces noirs : "Bonjour, négro !"... Ce qualificatif ne plut pas au noir : "Moi négro, dit-il avec colère à Mme Blatin, mais toi, chameau !"«

Ici éclate alors le génie de Proust, lequel n'est jamais très éloigné de son immense bonté, puisque le narrateur affirme vouloir aller voir les Cinghalais du zoo humain, par un subterfuge de vanité *où ils n'ont en réalité aucun rôle :*

> « Je manifestai un extrême désir d'aller voir ces Cinghalais dont l'un avait appelé Mme Blatin : chameau. Ils ne m'intéressaient pas du tout. Mais je pensais que pour aller au jardin d'Acclimatation et en revenir nous traverserions cette allée des

> Acacias où j'avais tant admiré Mme Swann, et que peut-être le mulâtre ami de Coquelin, à qui je n'avais jamais pu me montrer saluant Mme Swann, me verrait assis à côté d'elle au fond d'une victoria. »

La véritable anecdote du « chameau » est révélée par Proust dans sa *Correspondance*, et dit tout sur la générosité qui frisait son génie. Au cours de l'été 1914, il était allé visiter des soldats blessés soignés à Cabourg.

> « Comme », raconte-t-il à Maria de Madrazo, « j'apportais un jour des jeux de dames aux noirs (Sénégalais et Marocains) qui aiment beaucoup ce jeu, une dame très bête (il y en a un nombre tout particulier à Cabourg) vint regarder ces noirs comme des bêtes curieuses et dit à l'un d'eux : "Bonjour negro" ce qui le froissa horriblement. Il répondit : "Moi negro mais toi chameau" ».

Nanook et l'art nègre

Comme le cinéma, le zoo humain est une idée avant d'être une chose. Hagenbeck n'aura fait qu'apporter sur un plateau les décors rafistolés du monde tel que l'Occident désire qu'il soit. À l'Ouest rien de nouveau : on ne désire que ce qu'on y voit et l'on ne voit pas qui pourrait désirer quoi d'autre... Le regard est un arrêt de mort.

Le zoo humain est donc encore perfectible. On n'y éclaire et ridiculise qu'une infime partie de cette étrange humanité qui vit si loin, et dont on n'abolira jamais assez massivement la différence. Le cinéma va ainsi remplacer très avantageusement le zoo humain en industrialisant la captation dissolvante. À quoi bon déporter de leur mystérieux univers un groupuscule de Lapons quand on peut aller dévaster toute la Laponie en lui imposant définitivement un regard à la fois curieux et complice, c'est-à-dire en vérité une impériale vision du monde.

Plus besoin de dépenser tant d'argent et d'effort à reconstituer un faux décor quand le magnifique Nanook, sponsorisé par les fourrures Révillon, peut satisfaire la vanité

conquérante de millions d'abrutis en troquant de rarissimes peaux d'ours blanc contre une pacotille ou en croquant le disque d'un gramophone pour tenter de comprendre d'où sort l'invisible voix. La chasse au morse, la construction de l'igloo, la famille en kayac... sont humainement d'une splendeur sans rivale, mais Flaherty n'y est pour rien. Il n'a pas plus inventé le Nord que Rouch l'Afrique ou que Clouzot n'a contribué au génie de Picasso.

La grâce de Nanook et des siens, celle de Damouré, celle de Picasso, sont autonomes vis-à-vis de l'appareil qui les enregistre. La caméra n'est pas neutre pour autant : elle sert d'abord à *communiquer* des informations à l'ennemi. Nanook annonce les ravages infligés aux Esquimaux américains et canadiens. L'objectif de Flaherty n'a pas pris les clichés crépusculaires d'un monde « appelé » à disparaître. *Appelé par qui* ! Le prétexte de l'archivage passif et salvateur est un mensonge. *Ce que l'objectif tient, il le tue*. L'Image somme le monde qu'elle capte de s'engloutir pour disposer de l'exclusivité de la représentation. Si la complicité de Flaherty pour la beauté du spectacle qu'il enregistre est évidente, cette beauté se passe parfaitement de son assentiment. Toutes les discussions cinéphiliques sur le faux ou le vrai documentaire sont des papotages d'outre-tombe qui n'intéressent que les complices de la dévastation.

Où le Cinéma pose son œil aveugle, la mort s'annonce et s'ensuit.

Ce n'est pas tant à Rouch qu'il faut comparer Flaherty, puisque Rouch, lui, vient *après* la tempête coloniale, qu'à ce milliardaire japonais qui s'offrit un Van Gogh pour l'engloutir dans un coffre-fort comme un vulgaire lingot d'or. La Banquise est en soi l'immense coffre-fort pétrolifère où les Blancs iront puiser un jour ou l'autre. Ils ne peuvent pas faire autrement que de convoiter ce qu'ils ont une fois *vu*. Les Inuits et la faune qui parsème leur merveilleux monde sont les couleurs apposées sur l'immense toile blanche tramée par le froid. Ils n'intéressent pas davantage les Maîtres de l'Espace mondial que la touche de Van Gogh l'homme d'affaires nippon.

Le zoo humain, avec ce qu'il comporte de visitation factice et de vraie domination morbide, s'est accouplé au moins une fois concrètement au cinéma. Ce fut dans un

documentaire de propagande nazie intitulé *Le Führer offre une ville aux Juifs.* Les déportés de Theresienstadt furent réquisitionnés pour y jouer le rôle viril et presque enviable de leur nouvelle vie au grand air, loin du ghetto. Sport, concert, rires et jeux d'enfants, tout était comédie intimée par la mort. Ces pauvres ères devaient sortir de l'ombre d'eux-mêmes qu'ils étaient devenus pour la plus grande gloire d'un régime qui les massacra tous, figurants et opérateurs réunis, une fois le film fait et diffusé.

Bonne illustration de l'essence mortifère de l'Image.

Que le cinématographe, art défectueux et asthmatique de la *grisaille*, ait été spontanément soumis à la pauvre ségrégation symbolique du « noir et blanc », est à cet égard et contrairement à lui tout à fait *parlant*. La couleur a toujours été le grand problème de l'Image. L'Image se doit d'obéir à la dissociation entre les registres du regard et du contact que Socrate initie dans le *Timée*. Elle ne peut qu'ignorer et nier ce que les peintres savent depuis toujours, que la couleur est autant une question de vue que de *toucher* – cela se nomme d'ailleurs traditionnellement « la touche ».

Tout le monde se doute qu'une silhouette n'est pas un corps, et que pour percevoir ce corps, il faut en passer aussi par la palpation. Un peintre palpe les couleurs que sa vision inhale, sachant pertinemment que la vision isolée est impotente. Paradoxalement, un peintre ne croit jamais d'abord ce qu'il voit. « La réalité doit être transpercée, dans tous les sens du mot », déclara Picasso. Est-ce que la vision pense ? Oui, répond la peinture, mais à la condition qu'elle palpe. Autrement dit, et comme l'a parfaitement exprimé Baudelaire, à l'apparition de l'Image toute la société feignit de ne pas comprendre à quel point celle-ci était inférieure en puissance de recréation du monde à la peinture qu'elle prétendait pourtant avantageusement remplacer. On fait silence sur une évidence millénaire, selon quoi voir et appréhender sont des actes, et non le résultat automatique d'un éclair de stupéfaction. **« L'action a *sa* vue à elle »** écrit Heidegger dans *Sein und Zeit*.

Le cinéma est le fruit de cette infériorité métaphysique qu'il dissimule par une autre infériorité déguisée en miracle, la reproduction factice du mouvement.

Dès les premières années du siècle, les maisons de productions deviennent de vastes usines de coloriage ; des centaines d'ouvrières turbinent en chaîne dans de très banals ateliers. C'est l'effet « Usines Lumière », facile à prévoir : le film de la « sortie » était sa propre réclame réintégrant la rentrée. À partir de 1906, les films sont colorisés mécaniquement suivant des conventions d'une pauvreté confondante, à peine dignes des aptitudes cognitives d'un chimpanzé adulte. La nuit est signifiée par le bleu, le soleil par le jaune, les scènes extérieures sont colorisées en vert, le rouge désigne un incendie, etc. Quelle grossière interprétation du monde ! quel retard immense sur la peinture ! Pour le dire comme Hegel : « Il serait difficile de décider ce qui est le plus grand, la facilité avec laquelle tous ce qui est dans le ciel, sur et sous la terre est plâtré avec une telle sauce de couleurs, où la vanité qui se félicite de l'excellence d'un procédé aussi universel ; l'un sert d'appui à l'autre. »

En 1906, l'année où cet anti-art frimeur qu'est le cinéma commence avec peine à tenter de camoufler son indigence esthétique, Cézanne meurt, le cubisme s'envole, on expose Gauguin au Salon d'automne, Picasso rencontre Matisse chez les Stein ; l'un peint le *Portrait de Gertrude Stein* et commence les *Demoiselles*, l'autre peint *Le bonheur de vivre* et découvre les masques congolais...

Faut-il encore vous faire un dessin ?

L'imbécile godardien croira s'en tirer en citant « l'enfance de l'art », démontrant qu'il ne sait ni ce qu'est l'enfance, ni évidemment l'art. Car si la science et l'industrie tâtonnent, l'art est toujours *entièrement* là.

En tant qu'il est une technique, le cinéma ne peut pas ne pas progresser au même rythme que la science. Mais en tant qu'il est une Idée, le cinéma ressasse son effroyable puérilité esthétique à tous les stades de son développement. Le Technicolor, par exemple, fonctionne selon les mêmes critères de ségrégation intrinsèque que le noir et blanc. Dans ses ridicules *Dix Commandements*, l'immonde DeMille est allé jusqu'au révisionnisme le plus grossier, biffant le premier couple mixte judéo-africain de l'histoire de la littérature (le second, à ma connaissance, vit aujourd'hui à Paris et se porte à merveille…) par le

blanchiment de l'Éthiopienne Séphora, femme de Moïse, dont le Talmud explique qu'elle est qualifiée de Coushite (« Éthiopienne ») dans le livre des *Nombres*, pour indiquer « qu'elle se distinguait par ses bonnes actions, tout comme une Éthiopienne se distingue par la couleur de sa peau ».

Réflexe hollywoodien d'une époque fertile en ignominie à l'encontre des Noirs américains ? Pas seulement. C'est l'Image elle-même qui tient à son Noir et Blanc, autrement dit à sa grisaille idéologique. Ainsi, en 1980, Nestor Almendros livrait les abjectes lois du genre : « Le maquillage est utile lorsque deux personnes réunies dans un plan ont des colorations de peau très différentes... On peut alors les égaliser. La couleur de la peau a tendance à ressortir de façon exagérée dans un film en couleurs, ce qui augmente encore les différences et produit une sensation d'irréel. »

L'année où le cinéma colorise à tour d'écrous, la peinture moderne découvre l'art nègre. Or le délirant cinélâtre Faure est spontanément et banalement raciste, pas Matisse ni Picasso.

Pourquoi ?

Il me semble de plus en plus évident qu'on pourrait presque exclusivement évaluer la hauteur d'une *pensée* à la manière dont elle réagit *aussi* à l'Afrique. Un artiste qui comprendrait épidermiquement l'Afrique, un écrivain par exemple qui déciderait de composer, comme on peint un tableau, le portrait de quelques Africains qu'il aurait sous les yeux, accumulerait toutes les chances de s'attirer l'incompréhension et l'animosité de tout ce qui ne *pense* pas.

Car l'anti-cinéma, c'est bien cette africaine *pensée sculptée*, aristocratiquement indifférente à l'universelle bêtise qui, après l'avoir pillée, dérobée, déportée, dénaturée, exhibée, négociée, l'a calomniée en la qualifiant d'un si ranci concept : « art nègre ». Voilà la vraie modernité, voilà l'or pur de la pensée, voilà la valeur d'usage dans sa plus grande gloire, non fusionnelle, non communicative, non spectaculaire, non industrielle, non commerciale, non nationale (comment pourrait-il en être autrement puisque les « nations » sont un *leurre*

colonialiste imposé à l'Afrique) – au point que Picasso, l'Espagnol parisien, l'assume entièrement : « l'art nègre » c'est lui aussi.

Cette pensée qui n'est ni « art » ni « nègre », aussi peu prosélyte que la pensée juive, n'était pas destinée à être vue. *Cette pensée ne nous regarde littéralement pas*. Il suffit d'ailleurs de fixer un masque Fang, au musée Dapper, pour saisir son infinie indifférence à notre curiosité.

Une nouvelle salle s'est ouverte récemment, au Louvre, dédiée aux « Arts premiers », appellation politiquement correcte aussi stupide et mensongère que celle d'« arts primitifs ». Ces arts sont d'autant moins « premiers » (certaines sculptures datent du XIX^{ème} siècle) qu'il faut entendre, selon la logique évangélique qui dévasta l'Afrique, qu'il sont bien les « derniers » dans l'esprit des anciens colons.

Les étiquettes qui accompagnent ces raretés masquent pudiquement l'outrage en révélant le lieu et la date où elles furent « collectées ». Leiris, dans *L'Afrique fantôme*, révèle l'abjecte façon dont la petite équipe de Griaule osa « collecter » ces splendeurs, dérobant par la bonne vieille ruse coloniale ou en catimini ces merveilleuses prières sculptées à leurs adeptes effarés. Il faut suivre les expéditions de nuit dans les villages, il faut se représenter les larmes de cet Hercule africain qui aurait pu aisément tuer d'une seule main les Blancs malingres en train de voler sous ses yeux la plus précieuse substance de son village – *ses dieux !* –, les suppliant de renoncer à un forfait qui allait attirer les pires malheurs sur sa tribu, mais n'esquissant aucun geste agressif, n'imaginant même pas se défendre contre ces dérobeurs de dieux, tant sa noblesse colossale surplombait leur crapulerie.

Littérature inadaptée ?

Une autre animosité cinéphilique se manifeste sous la forme hypocrite de l'adaptation.

Exilé en Irlande pour rédiger le scénario du *Moby Dick* de John Huston, l'écrivain science-fictif Ray Bradbury mit les pieds dans le plat de la schizophrénie mimétique. Il

raconte qu'il fut pris d'une sorte de transe d'inspiration démoniaque et que, face au miroir posé au-dessus de sa machine à écrire, il se présenta à lui-même en s'écriant: « Herman Melville, c'est moi ! » Tous les cinéastes – Chabrol pour *Madame Bovary*, Ruiz pour *Le temps retrouvé* – tiennent au fond le même discours que Godard dans *2 ou 3 choses que je sais d'elle :* « Moi, écrivain et peintre. »

L'écrivain, veulent croire ces grands naïfs, *c'est eux*.

« *Madame Bovary*, je l'ai fait tout seul avec Flaubert » déclara l'inénarrable Chabrol, foulant la glorieuse solitude exprimée par le célèbre rugissement : » *Madame Bovary*, c'est moi ! » « L'idée qui a présidé à ce film », dit encore Chabrol, « est l'absolue fidélité. Il ne s'agit ni d'une lecture ni d'un éclairage particulier. L'ambition, peut-être un peu folle, est celle de faire le film tel que Flaubert aurait pu le concevoir… Comme Gustave Flaubert, il m'est arrivé de passer l'après-midi à rajouter une virgule que j'avais mis la matinée à supprimer. Il y a très peu de dialogues dans le livre, mais tous les dialogues du film sont des phrases de Flaubert. »

Ces gens, je l'ai dit, ne savent pas de quoi ils parlent. Ils n'ont qu'une *vision* de la littérature (d'où le recours au *cliché* de la virgule), mais aucune *expérience* physique de l'écriture. Si Flaubert avait eu une caméra à la place de sa plume d'oie ? Il serait allé se jeter à la Seine enchaîné à son engin, de dépit de ne pouvoir être ce qu'il fut, à savoir le seul et unique Gustave Flaubert, en esprit et en vérité.

Ne doutant de rien, Ruiz crut rejoindre Proust en pratiquant quelques ineptes flash-back et mouvements de plateau coulissants. Il prétendit également que ses petits effets d'optique équivalaient *grosso modo* à la spirale d'une phrase de Proust. Il croyait si peu à ses propres mensonges qu'il les réutilisa pour son film suivant. Ou peut-être s'imagine-t-il qu'avec ses trouvailles d'ingénieux décorateur, il redevient Proust à chaque film ?

Ces gens ne savent plus quoi faire en réalité pour rétrograder la littérature en ce dont eux-mêmes sont issus : un phénomène de cirque.

Il y a trois façons d'adapter un chef-d'œuvre. La mauvaise adaptation ratée, la mauvaise adaptation réussie, la bonne adaptation ratée.

Les neiges du Kilimandjaro de Henry King, avec Ava Gardner et Gregory Peck, est une mauvaise adaptation ratée. Le sous-titre aurait dû être : *Comment transformer une panoplie de sensations littéraires en un panorama de semi-clichés touristiques*. Le film est à la fois amusant, ce qu'est aussi bien le roman, et ennuyeux, ce que n'est jamais Hemingway. Les passages sur Paris puent le studio, les « découvertes » sont aussi crédibles que des décors de train fantôme. Quant aux images de l'Afrique, elles restent infiniment inférieures à ce que n'importe quel touriste moyennement doué obtient de nos jours au Botswana avec une mini-DV. Le seul maigre intérêt du film est de faire sentir que les *Neiges* est un roman consacré à *l'écriture* autant qu'à l'Afrique, ce que seul un parfait abruti ne saisirait pas à la lecture du livre.

Le Procès, de Welles, est un exemple de mauvaise adaptation réussie. Le film est très beau, Perkins est excellent, mais cela n'a plus rien à voir avec Kafka. Changer un seul iota à un roman, et *a fortiori* en censurer mille fragments (condition *sine qua non* de l'adaptation), ou pire encore en rajouter (le gros ordinateur n'existe pas dans le livre), ou bien en modifier la fin et donc *tout le sens* du livre, c'est vouloir représenter une fresque murale par une gravure dans un livre. Le graveur aura beau posséder toutes les qualités du monde, la saveur du génie ne peut que se détériorer en boîte de conserve. Certes le film de Welles est beau, comme on pourrait le dire de la typographie d'un livre, mais il a aussi peu de rapports qu'elle avec la substance du roman.

Un type comme Welles qui a passé sa vie à lutter contre les *coupes* budgétaires aurait dû deviner qu'on ne peut pas d'avantage *monter* un chef-d'œuvre de la littérature qu'on ne saurait ressusciter un homme en ravaudant des bouts de cadavres épars. *Frankenstein* est une mauvaise blague que la littérature a faite au cinéma, qui est tombé droit dans le piège. Les adaptations du roman de Mary Shelley sont un bon symbole de la monstruosité radicale du

cinéma. Tout est écrit et le cinéma vient trop tard, sa technique de l'après-coup ne rattrapera jamais un art prophétique en soi.

Enfin, exemple de bonne adaptation ratée, *Henry V* de Laurence Olivier. C'est le cas des adaptations de Shakespeare en général, des plus fidèles en tout cas (l'*Othello* de Welles tranche hélas trop dans le texte), puisque l'accent y est mis sur le texte, et que fermer les yeux n'amoindrit pas le film. Autre cas de bonne adaptation ratée, le splendide *Œdipe-Roi* de Pasolini, qui a indiscutablement son œil à lui. Tout y est intensément visible – c'est-à-dire digne d'être vu : les paysages, les habitants, les costumes (le merveilleux chapeau d'Œdipe), les accessoires (les épées, les couronnes gracieuses comme des masque africains). Ici, à l'inverse d'un Shakespeare, on ne perd pas grand-chose à couper le son.

Pourquoi dès lors ne saurait-il y avoir de bonne adaptation réussie ?

Parce qu'une image ou un son enregistrés décalqués sur une phrase aussi fraîche que :

« C'est là qu'ils avaient fait cette longue descente de glacier, au-dessus de Madlener-Haus, la neige légère comme de la poudre et aussi unie et douce à l'œil qu'une couche givrée de sucre en poudre sur un gâteau, et il revit en pensée la coulée rapide et silencieuse quand on plongeait dans la vallée comme un oiseau. »

non seulement n'y ajoutent radicalement rien, mais ne peuvent que l'amputer de ce qu'elle *dit*.

Parce qu'une fin comme :

« Les yeux mourants, K. vit encore les deux messieurs penchés tout près de son visage qui observaient le dénouement joue contre joue.

"Comme un chien !" dit-il, c'était comme si la honte dût lui survivre. »

est rigoureusement *infilmable.*

La preuve, Welles ne l'a pas filmée : K. ne meurt pas dans son film.

Le fond qui flanche

La grande différence entre la littérature et le cinéma conçu comme langage et écriture, tient à la métaphore. Le cinéma peut toujours manier des idées plus ou moins originales, il n'atteindra jamais à la métaphore. Celle-ci n'est pas simplement un procédé rhétorique, un jeu de sens entre des mots, mais un interstice inédit dans la langue par où la vérité luit.

Or ce qui scintille dans l'Image, ça n'est jamais que le mensonge de sa re-production.

« Le temps est une image mobile de l'éternité » est une *idée*, c'est-à-dire, comme l'exprime Bergson dans *L'évolution créatrice* à propos de ce qu'il appelle le « mécanisme cinématographique » de la philosophie grecque, une *vue* de l'esprit, une *image*. Assemblez des idées-images, montez-les en les ajointant dans l'ordre que vous désirez, vous n'obtiendrez jamais qu'une idéologie, un film sur papier.

« Le temps est un enfant qui joue au trictrac » est une métaphore, c'est-à-dire une *vérité*. « À l'enfant la royauté. » est une interprétation de la métaphore, c'est-à-dire une *pensée*. Faites se commenter entre elles des métaphores, autrement dit accouplez les mots de manière subversive afin qu'ils jouissent et donnent naissance à un phrasé unique, autrement dit un *style*, vous aurez écrit un vrai livre.

Dans sa *Leçon* sur la peinture de genre hollandaise, Burckhardt pose la question cruciale de la supériorité du peintre sur son sujet :

> **« Pourquoi telle ou telle scène, éventuellement tout à fait banale, devient-elle si attirante lorsqu'elle est traduite par l'un de ces magiciens hollandais d'autrefois ? N'est-il donc pas en notre pouvoir de voir le monde comme eux ? Il arrive certes que nous soyons mystérieusement touchés au plus profond de nous-mêmes par quelque aspect du réel peu significatif en soi ; mais cette émotion s'efface très vite et seul le grand artiste parvient à établir de manière durable cette mystérieuse intimité entre l'œil et ce qu'il voit. »**

Cette « mystérieuse intimité » est ce qu'en littérature on nomme le style, la fusion qu'opère la métaphore entre le fond et la forme. Dans un film, le fond – le film en soi tel qu'il

existe « sur le papier », comme on dit – est nécessairement séparé de sa forme – technique, industrielle, collective, salariale, anti-artistique au possible. Or si celle-ci bénéficie de tous les progrès possibles, celui-là ne bénéficie de rien d'autre que du génie propre de l'auteur, qui n'en a jamais suffisamment pour se passer de cette forme indigne de sa pensée – de toute pensée.

Voilà pourquoi il y a toujours quelque chose qui flanche dans les meilleurs films.

En général, c'est le *fond*.

La preuve par Rouch

La question de Burckhardt vaut, mais inversée, pour le cinéma. L'infériorité patente du cinéma comparé à son sujet est inévitable car *naturelle*. La *valeur* en soi de la nature, sa beauté si l'on préfère, ne sera jamais rejointe par les *images* qu'une machine peut en produire. Seuls les films admettant préalablement et tacitement leur infériorité vis-à-vis de la nature, son extranéité et son antériorité sur eux, ont une chance – mince néanmoins – d'être réussis. Aussi la catégorie majeure au cinéma reste-t-elle le documentaire, à la condition, rarissime, d'échapper à toute imprégnation idéologique.

Les plus beaux films de l'histoire du Cinéma sont probablement ceux de Jean Rouch sur l'Afrique, précisément parce qu'ils admettent, avec une humilité implicite, que le spectacle – la réalité humaine et animale représentée à distance grâce à l'enregistrement –, n'attend rien de son spectateur. C'est la condamnation ultime du montage, puisque ce qui est filmé préexiste au film et lui survivra. La réalité n'est pas adressée à l'objectif. Le sublime de la danse du *sigui* ou de la chasse au lion à l'arc sont indifférents à leur absorption par la caméra. Leur gloire se perpétue quand la technique s'est tue, retournant diffuser leur grandeur sur un autre continent.

L'Afrique se passe de nos commentaires.

L'excellente idée de Rouch de faire doubler-commenter ses films par leurs acteurs est le principal secret de leur excellence. Même quand il se pavane en « jaguar », Damouré le Galant ne *joue* pas l'Africain. Un Africain est souvent théâtral (le « jaguar » est un rôle de composition séductrice), mais il n'est jamais théâtralement africain, comme les ignobles zoos humains du début du siècle le forcèrent à l'être pour la joie malsaine de ses colonisateurs. Son africanité, exprimée essentiellement à travers son corps – la voix, les gestes, les mouvements, et une conception profondément vivante du monde – est comparable au génie physique de Chaplin, Keaton, Laurel et Hardy ou des Marx Brothers. Leurs films sont des documentaires consacrés à leur corps – l'agilité verbale des Marx est encore une affaire de corps –, où réside leur génie. Ils seraient égaux à eux-mêmes sur une scène de cabaret. Le cinéma n'apporte que sa puissance planétaire de diffusion et sa sophistication technique, qui remplace les « machines » du théâtre d'autrefois. Le cinéma n'est pas la pièce, c'est juste le câble qui soutient le *deus ex machina*.

Documentaire ne signifie donc pas nécessairement non-fictif. *Moi un Noir* est une fiction et un splendide documentaire. *Œdipe-Roi* de Pasolini est une adaptation et un très beau documentaire sur des paysages, des coiffures, des visages, hors de tout contexte historique. Le texte de Sophocle y est à l'évidence accessoire. Négligez cette loi d'airain de la prééminence du sujet, et votre film sombre, devenu à peu près aussi ennuyeux et prétentieux qu'une adaptation biblique de De Mille.

Par un banal cinéma de saynètes, Alain Resnais a gâché des documentaires parfaits comme *Nuit et Brouillard* et *Les statues meurent aussi*. Jean Rouch n'a pas su résister non plus, et fit *Dionysos*, démontrant de la sorte que le cinéma « intelligent » est impossible. Pour qui connaît Nietzsche et la Grèce, c'est puéril et sans intérêt. Pour qui n'est pas cultivé, c'est absurde et incompréhensible.

Précisément parce qu'il est issu du platonisme, le cinéma supporte mal la moindre adjonction de « philosophie » – fût-ce comme chez Rohmer sous l'insipide forme de conversations entre pérorants professeurs échappés d'un conseil de classe pour lutiner leurs

meilleures élèves… Il faut dire du Cinéma ce que Heidegger déclare de l'ordre planétaire de la métaphysique achevée. Il n'a plus besoin de la philosophie parce qu'il la possède déjà à sa base.

Réciproquement, plus quelqu'un sait ce que penser veut dire, plus il appréciera la détente que lui offre la bêtise cinématographique.

> **« Un film américain »** disait Wittgenstein, **« bête et naïf, peut, malgré toute sa bêtise, et même grâce à elle, nous apprendre quelque chose. Un film européen, dans sa fatuité sans naïveté, ne peut rien nous apprendre. J'ai souvent tiré une leçon d'un film américain stupide. »**

Le voyageur solitaire qui ricana un jour devant l'affiche de Disney ornée d'une citation de Platon, ne le fit pas parce qu'il s'agissait d'un dessin animé, mais parce qu'il s'agissait de Platon cité par ces ignares que sont les commerciaux de la communication. Il se moquait intérieurement de cette prétention à paraître cultivé en faisant une citation qui dépasse le cadre du dessin animé. Ce n'était pas lui qui méprisait leur genre, c'était eux qui en avaient honte.

Le voyageur solitaire méprise si peu le cinéma stupide qu'il prit un autre jour le métro pour aller voir un dessin animé. Entre les stations Marcadet et Les Halles de la ligne 4, il parcourut quelques pages d'un livre de poche rassemblant des morceaux choisis de Hegel. C'était un hasard, il se trouve qu'il lisait Hegel à cette époque-là. Comme le hasard fait bien les choses, il lut ces lignes s'accordant à merveille à la vedette du film qu'il allait voir :

> **« Une chose se meut non seulement en tant qu'elle est dans une place à un certain instant, et dans une autre, à un autre, mais aussi en tant qu'elle est et n'est pas dans la même place et dans le même instant. Il faut reconnaître avec les dialecticiens de l'antiquité les contradictions qu'ils ont montrées dans le mouvement, mais il n'en faut pas conclure que le mouvement n'est pas ; au contraire, on doit en conclure que le mouvement est la contradiction dans son existence visible. »**

Le titre du dessin animé était *Spacejam* ; sa vedette, mis à part Bugs Bunny, était Michael Jordan. N'importe quelle image de Jordan – y compris celles de ce dessin animé insipide – constitue la meilleure démonstration de l'échec de Rouch ; chaque mouvement filmé du basketteur est un documentaire réussi sur Dionysos *Bondissant-Jaillissant*.

> « À travers Dionysos bondissant, écrit Marcel Detienne, « le pied (*pous*) rencontre le verbe bondir (*pèdan*) et sa forme "sauter loin de" (*ekpèdan*) qui est un terme technique de la transe dionysiaque : quand la pulsion saltatoire envahit le corps, l'arrache à lui–même et l'entraîne irrésistiblement. »

Incompétences

Lecteur cinéphile, peut-être es-tu très cultivé… Sans doute connais-tu tes classiques sur le bout de l'esquimau : les frigides théoriciens de la Moviola, les bavards herméneutes du muet, les pâles décortiqueurs du *cut*, les savants niais des *scenarii*, les maniaques des *Cahiers* d'écoliers du travelling, les frétillants gagas du godiche Godard, les blafards philosophes des salles obscures...

Tu ne sais rien.

Ces spécialistes ont intérêt à ton ignorance. Pour des raisons ici décortiquées avec minutie, les intellectuels (les autres ne comptent même pas) t'ont toujours dissimulé la supercherie que *tu* représentes. Pour citer *Ciné-Ville*, l'étrange roman anti-cinématographique de Ramón Gómez de la Serna, les cinélâtres « s'occupent tous du simulacre d'une affaire, côtoyant les rivages d'un tourisme perpétuel ».

Aimer les films intellectuels est un plaisir de pédophile. Le pédophile projette ses désirs sur l'enfant qu'il convoite en absorbant en retour l'image puérile de lui-même que l'enfant lui renvoie. Pareillement, le cinéphile se croit plus intelligent d'aimer un film moins bête. Le cinéphile est un technicien qui se prend pour un poète. Il décortique ses œuvres-cultes comme le mécano sa bécane, il cumule une science frigide de faits visuels qui ne signifient rien. C'est un idolâtre dans l'âme.

Foncièrement paresseux, le cinéphile ne pense pas. Voir un film, chacun l'éprouve, exige infiniment moins d'efforts que de lire un livre. Le cinéphile, comme le philatéliste ou le fan de BD, se donne l'impression d'être très cultivé par la simple thésaurisation d'images vues. Artifice de tous les crétins qui croient dissimuler leur puérilité avancée en qualifiant leur névrose régressive d'un mot savant. Ainsi le collectionneur de sous-verre de bières se nomme lui-même avec béatitude un *tégestophile*... Le cinéphile éprouve la jouissance de l'expert, c'est-à-dire de celui qui reste toujours supérieur à son sujet, un peu comme, selon Jacob Burckhardt, les peintres hollandais le sont au leur.

Les cinéphiles sont des climatologues du nuage de lait.

Les spécialistes qui décortiquent plan par plan leurs chefs-d'œuvre en sont au niveau de ces pâles professeurs de français qui ne savent, face à un grand texte, qu'ânonner leurs creux calculs d'apothicaires grammaticaux et rhétoriqueurs. Aux uns comme aux autres, le sens échappe toujours. Soit par sa grossièreté au cinéma, soit par son raffinement en littérature. Les premiers sont trop intelligents pour leur objet, les autres trop déficients.

Que le cinéma soit un langage, comme l'affirmait Bazin, ne signifie pas que le montage est une écriture. Les abeilles aussi *sont* un langage. En réalité, rien de ce qui est n'est étranger au langage, sauf peut-être, paradoxalement, la littérature, cette étrangère absolue, résolue, insoluble. Le langage du cinéma est celui d'une vitrine publicitaire. Les bandes-annonces, publicités de la publicité, sont désormais aussi bonnes, question *thrill*, que le film qu'elles vantent. Le film est une pub, il est logique que la pub du film s'égale au film.

Le film porno, qui prolifère désormais à l'air libre, n'échappe pas à la règle. C'est une boîte de conserve, comme les autres ; ils sont pleins de raviolis (d'amour, d'horreur, de danger, de vide, d'espoir …), lui est rempli de sperme. L'industrie pornographique assure à très vaste échelle, je l'ai dit, la promotion des banques de sperme. Elle diffuse la propagande qui prépare au pire l'esclave hominien d'aujourd'hui et demain.

Le cinéphile est le bourgeois régnant au-dessus de la plèbe planétaire qui se rue dans les mêmes salles que lui pour voir d'autres films que les siens. Le savoir du cinéphile est ostentatoire. Il n'est pas cinélâtre parce qu'il aime le cinéma mais parce qu'il aime en parler,

accumulant les citations visuelles y compris lorsqu'il se met lui-même à faire des films comme les gens de la Nouvelle Vague. La culture du cinéphile est un générique. Il entasse des titres de livres comme les noms d'acteurs défilent sur l'écran. La pénible manie du *name-dropping* littéraire – que Godard aura poussée à son comble niais – s'explique par cette confusion permanente du cinéphile entre ce qu'il a vu et ce qu'il croit avoir lu. Serge Daney va jusqu'à évoquer le « plaisir enfantin des listes ». C'est surtout un plaisir policier, la liste précède la rafle. La liste est un lit de Procure qui sert au cinéphile à raboter les exceptions pour confirmer la règle de sa médiocrité. Daney commence par faire le *listing* des dix meilleurs films de l'année dans les *Cahiers du Cinéma* et finit par y inclure les publicités. En 1982, le jus d'orange Tang rivalise avec Mizoguchi….

On sent très vite à le lire que Daney jouit surtout de distribuer les bons et les mauvais points. Le défaut du cinéphile, c'est qu'il tourne irrésistiblement au critique, dont il adopte rites et tics, à commencer par le frigide « j'aime-j'aime pas ». Fais donc ton film, bavard, et on en reparle ! De ce point de vue, Godard est moins blâmable que Daney. Au moins parle-t-il du cinéma en connaissance de cause. Son problème à lui, c'est plutôt les livres.

Malgré l'évidence théologique – au commencement était le Verbe, pas l'Image –, depuis que Bazin formula « le cinéma est un langage », les cinéphiles s'imaginent que le montage est une écriture. À la question posée par Bazin : « L'écrivain est-il dans une situation tellement différente du cinéaste et de ses acteurs ? », Godard, écrivain contrarié comme Welles était un peintre raté, répondit par la négative dans les *Cahiers :* « Écrire c'était déjà faire du cinéma, car, entre écrire et tourner, il y a une différence quantitative, non qualitative. » Une *différence quantitative ?* C'est l'argument du rat qui se compare à un éléphant dans ma fable préférée de La Fontaine.

Godard en aurait dit davantage
Mais Debord, sortant de l'image,
Lui fit voir en moins d'un instant
Qu'un rat n'est pas un éléphant.

Les cinéphiles empruntent ainsi régulièrement l'arsenal de la rhétorique classique pour l'appliquer à leurs cinéastes préférés, tel Deleuze distinguant le « montage

métonymique » de Griffith et le « montage métaphorique » d'Eisenstein, qui lui-même évoquait déjà « la rhétorique filmique ». Or ce ne sont que des métaphores, justement, d'ailleurs assez pauvres en soi, confinées dans des *écrits* sur le cinéma. Exemple typique de pauvreté métaphorique : Deleuze, si habile à manier les images mathématiques, physiques, électriques et électroniques, explique dans *L'Image-Temps* que le cinéma de Godard est « romanesque ». Il en veut pour preuve les « chapitres » formulés dans *Pierrot le fou*. On retient son rire. Ce romanesque-là est vu à travers le bocal de la philosophie universitaire (avec recours obligé à Bakhtine). Ça me rappelle ce professeur de lettres qui s'imaginait développer une réflexion théologique sur Molière en comptant le nombre exact d'occurrences du mot « ciel » dans *Dom Juan* !

Trêve de plaisanterie. La preuve du roman, c'est le romancier. Il n'y a qu'un romancier qui sache, fondamentalement, de quoi un roman est fait. Et s'il daigne en parler, c'est toujours romanesquement. *La Recherche* de ce point de vue est un « art du roman », où le roman s'explique et se justifie comme roman à faire tout en se faisant. Et les plus grands, depuis Mallarmé (un universitaire dirait que Mallarmé n'était pas « romancier » ; en quoi il s'abuserait ; il faut être romancier pour comprendre que Mallarmé l'était) jusqu'à Debord (même remarque) en passant par Kafka, Proust, Céline, Joyce, Artaud, Claudel, Hemingway, Faulkner, Nabokov… méprisèrent infiniment le cinéma.

Pourquoi ?

Parce que le cinéma, contrairement à ce que prétendent les cinéphiles, n'est pas une écriture mais *un calcul*. Ce que reconnaît implicitement Deleuze lorsqu'il qualifie Godard d'aristotélicien : « Les films de Godard sont des syllogismes, qui intègrent à la fois les degrés de vraisemblance et les paradoxes de logique. »

Écrire consiste à improviser sa pensée mot après mot. Le sillage que trace la main est indécidable, imprévisible, même si on sait exactement de quoi on entend traiter. Pour le dire comme Bergson :

« La solution concrète apporte avec elle cet imprévisible rien qui est le tout de l'œuvre d'art. Et c'est ce rien qui prend du temps ».

Aussi cultivé et intelligent soit-il – et quoique que ça ne pense jamais très loin –, le cinélâtre sait que s'il lui fallait traiter des livres comme il parle des films, il trouverait plus intelligent que lui *de qui* parler. Seuls les universitaires osent décortiquer les grands livres *de l'extérieur.* Anesthésiés par leur bêtise, ils ne sentent guère les humiliations que leur inflige en permanence la littérature en dédaignant leur médiocrité. Ils se vengent d'ailleurs de ce dédain en haïssant l'objet de leurs études. Le cinéphile fait donc preuve de brio à peu de frais et son sujet lui en est reconnaissant puisqu'il s'agit d'une industrie dont il assure ainsi la promotion. Par comparaison la littérature est une infime aristocratie où tous les plus grands sont égaux entre eux, sachant seuls de quoi il retourne. Seul Baudelaire a su écrire sur Poe ; seul Proust a su écrire sur Baudelaire, etc.

L'exemple de Daney qui commença sa carrière en citant Marx et la termina en faisant l'apologie d'une pub Seiko se passe de commentaires.

« Le cinéma qui nous intéresse », écrivait Daney, « est UN CINÉMA HANTÉ PAR L'ÉCRITURE » (les capitales sont de lui). Le problème de Daney, c'est que son écriture à lui est surtout « hantée » par le journalisme : « Je n'écrirais pas aussi librement dans *Libération* s'il n'y avait pas eu d'abord chez moi tous ces textes pas écrits, mal écrits, avortés, un mauvais rapport à la production de textes pendant longtemps aux *Cahiers…* »

Pourquoi le cinéma est-il « hanté » par la *littérature* ?

Daney n'emploie le terme ambigu d'« écriture » qu'afin de se placer dans le rang, mais la grande affaire rivale du cinéma, et ressenti par lui comme telle, c'est bien entendu le roman. Héritier de la pseudo-joute entre la philosophie platonicienne et la poésie homérique, le cinéma ne peut se défaire de la littérature. Certes il est *pour-soi*, au sens où l'exprime Hegel, mais comme celui-ci le précise, et comme le manifeste si parfaitement les cinéphiles – parmi lesquels Godard, cinéphile-cinéaste, constitue un cas à étudier à part : « Cette exclusion

est en même temps *la mise en rapport* avec les autres, donc elle est également *attraction*. Il n'y a pas de répulsion sans attraction et inversement. »

Entrons un peu dans les détails.

Comme tous les cinéphiles, André Bazin est gêné aux entournures de l'œil par l'ombre que les grands romans font indiscutablement aux « grands » films. Son incompétence littéraire et la convenance scolaire de ses définitions en la matière lui font écrire que « non seulement ils sont tous deux des arts de récit, donc du temps, mais il n'est même pas possible de poser *a priori* que l'image cinématographique est inférieure dans son essence à l'image évoquée par l'écriture ». Cela est très possible au contraire, pour la bonne raison que seul un parfait ignorant pouvait encore en 1951 considérer le roman comme un « art du récit » (*Ulysse* : 1922 ; *Le Château* : 1926 ; *À la recherche du temps perdu* : 1927 ; *Le Bruit et la fureur :* 1929 ; *Féerie pour une autre fois* : 1950), et seul un parfait imbécile assimiler au *temps* le « récit » avec son avant-pendant-après de pacotille. Cette stupéfiante simplification, qui lui fait assimiler une « image » rhétorique à une *image* technique, ne veut en arriver qu'à une disqualification de la première au bénéfice de la seconde. « Le contraire est plus probable », continue Bazin. « Mais la question n'est pas même là. » Eh si. « Il suffit que le romancier, comme le cinéaste, tende à la suggestion du déroulement d'un monde réel . » La littérature n'est jamais cela. Elle ne suggère pas, elle ne déroule rien, elle ne prétend aucunement imiter ou rendre le monde « réel ». « Posées ces similitudes essentielles, la prétention d'écrire un roman en cinéma n'est pas absurde. »

Ce qui est manifeste, c'est la confusion contradictoire des cinéphiles français qui ne parviennent pas à s'affranchir du prestige *purement scolaire* que les livres revêtent à leurs yeux. D'ailleurs Bazin renonce vite à poursuivre le débat, et baisse piteusement les armes : « La distinction entre l'image littéraire et l'image cinématographique n'est-elle pas fallacieuse ? Considérer cette dernière comme d'une essence différente parce que réalisée photographiquement, impliquerait bien des conséquences esthétiques vers lesquelles je n'entends pas me laisser entraîner. »

Bel aveu d'impuissance.

Il faut dire que Bazin n'est pas Godard. Il pose davantage de questions qu'il n'y répond. Je vais donc l'aider : « L'écrivain est-il dans une situation tellement différente du cinéaste et de ses acteurs ? » À question inepte, réponse foudroyante : OUI.

Bazin illustre à merveille le complexe littéraire du cinéphile français. Il ne parvient pas à lâcher la littérature mais il ne parvient pas non plus à lâcher ses pâles clichés sociologico-cinématographiques. Et puisqu'un film se juge au nombre de ses entrées, Bazin, avec les mêmes accents de commercial béat que Daney vantant une publicité sur *ABC*, ose se réjouir de l'adaptation de *La Chartreuse de Parme* qui en augmentera le nombre des lecteurs. » Elle constitue tout compte fait une introduction séduisante à l'œuvre de Stendhal à qui elle aura certainement valu de nouveaux lecteurs... Ce raisonnement est confirmé par toutes les statistiques de l'édition, accusant une montée en flèche de la vente des œuvres littéraires après adaptation par le cinéma. »

L'erreur est assez répandue pour devoir être rectifiée. Qui lit un livre parce qu'il a vu un film *ne lit pas vraiment*, et n'a *encore rien* vu.

L'idéologie paternaliste du prof de lettres doublée d'un argument socio-économique imparable ne peut venir que d'un dévot cinéphilique : ce qui se voit se vend et ce qui se vend est bon. Qu'on s'étonne après si les grands contemporains que cite Bazin sont Gide et Malraux !

Bazin trouve que Rossellini, avec *Païsa*, a fait un recueil de nouvelles de Steinbeck, d'Hemingway, et de Faulkner. « Je ne veux pas dire seulement par le ton ou par le sujet, mais très profondément: dans le style. » Or voilà : Steinbeck, Hemingway, Faulkner n'ont en commun que leur passeport, et précisément pas *le style.* Ailleurs, désireux de dénigrer le cinéma américain, il récidive dans le confusionnisme en tentant de fournir sa définition *du* style des romanciers, « c'est-à-dire la structure même du récit, la loi de gravitation, qui régit l'ordonnance des faits chez Faulkner, Hemingway ou Dos Passos ». Bazin continue manifestement de confondre le « style » en littérature et le récit cinématographique. Or le

style *sans la pensée*, ça ne signifie rien, précisément parce que « l'art du récit » n'a jamais été que la substance du roman de gare.

Dès qu'il cite un écrivain (d'ailleurs il ne les cite pas, il les *compile* frigidement), Bazin s'enlise dans son incompétence. Cette posture cultivée du cinéphile trahit la consternante superficialité de son rapport aux textes, laquelle n'est que la réciproque de son extrême – et souvent subtile – attention aux images. Pour Daney, « l'univers faulknérien » se résume en un mot : « un foutoir ». Pour Bazin, à propos des *Dames du Bois de Boulogne* de Bresson**,** « il n'a fallu que le bruit d'un essuie-glace d'automobile sur un texte de Diderot pour en faire un dialogue racinien ».

C'est dans un texte consacré au *Voleur de bicyclette* que l'incompétence de Bazin s'éclaire un peu mieux. « Proust peut nous anéantir dans une madeleine, mais l'auteur dramatique manque à sa tâche si chacune de ses répliques ne bande pas notre intérêt vers la réplique suivante. » *Nous anéantir dans une madeleine* ! Si, quand il évoque la littérature, Bazin parvient si peu à se dégager des lois psychologiques de l'écran (« nous anéantir dans »), c'est à sa vision philistine du temps qu'il le doit. Car il ne cite pas Proust au hasard. La « madeleine » est précisément un texte majeur sur la substance résurrectionnelle du temps. Conséquence logique chez Bazin de ce *sentiment d'anéantissement*, le ressentiment envers le roman qu'il s'agit d'anéantir à son tour, d'une part en n'y comprenant rien et d'autre part en déclarant sa caducité face au film: « On peut concevoir le film comme un super-roman dont la forme écrite ne serait qu'une version infirme et provisoire. »

Bien voyons.

En 1977 Serge Daney s'écriait : « Qu'est-ce qu'un cinéaste sinon quelqu'un qui, à tel ou tel moment, se dit : je n'ai pas le droit de filmer ça, ou de filmer ça comme ça ! » On voit comme la question de l'art passe vite au second plan derrière celle de la censure. Pour se justifier de cette phrase inepte, Daney cite un texte indigné de Rivette à propos du film *Kapo,* où le cinéaste faisait un mouvement de caméra sur le visage d'une femme abattue près des barbelés. Lorsque Godard affirme que : « Le travelling est une question de morale. », il rejoint

Daney, Rivette, et l'immense masse des indignégnés du bon sentiment. Cela fait longtemps, 178 ans exactement, depuis la préface au *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier, que la littérature s'est débarrassée de ces fausses bonnes questions : « Cette grande affectation de morale qui règne maintenant serait fort risible si elle n'était fort ennuyeuse. » Etc, etc.

Comme Rohmer est un prof qui filme pour d'autres profs, Daney est un premier de la classe qui vomit de l'analyste filmique, idéologique, psychanalytique, sans jamais scinder son discours par une pause littéraire. Ça devient aussi fatigant à la longue qu'une masturbation de mathématicien. En dehors de sa logorrhée analytique, il n'a aucun œil *poétique*. Après avoir fait l'éloge d'un film sur la Nuit, au festival de Berlin en 1978, il rentre en pleine nuit dans la neige à Berlin sans songer – il n'en est pas capable – à faire la moindre description de la ville.

Lorsqu'il écrit sur Jean Rouch, il est manifeste que Daney ne ressent rien. Il ne perçoit pas davantage l'Afrique que son ancêtre critique Élie Faure. Lorsque en 1982 il rapporte sa visite d'une exposition d'objets africains, son insensibilité absolue éclate : « L'ancien Nigeria, soyons justes, est assez connu. » Ah bon ? et pourquoi ? Parce que de subtiles études, de passionnants récits de voyage auraient été publiés sur la grandiose civilisation yoruba ? Absolument pas, mais « parce que les voyageurs étrangers l'ont vu de leurs yeux (tels les Portugais sidérés qui découvrent Bénin en 1483). » Toute la question de la colonisation, de la spoliation et de la destruction d'un continent est résumée à un simple regard. Le cinéphile est positivement aveugle. « Pour l'instant, on peut – faute de les situer dans l'histoire de l'Afrique – les regarder. » Et que voit-il ? Rien d'autre que sa propre pauvreté verbale, ses clichés, ses fausses émotions : « les terres cuites de Nok, avec leurs yeux-trous, les lèvres supérieures ourlées vers la narine et les coiffures sophistiquées... Ces visages aux yeux vides et aux scarifications régulières et concentriques n'ont pas fini de nous hanter. »

Décidément, l'Afrique, l'écriture, beaucoup de choses firent la hantise de Serge Daney, on comprend que son cerveau journalistique ait dû s'exorciser à coups d'ineptes pubs...

Ses coupages de pellicules en quatre positivement dépourvus d'humour (il qualifie Woddy Allen d'« hétéro-triste »), évoquent irrésistiblement la frigidité du militantisme, que

confirment ses tics de langage : « Nous aux *Cahiers* », « Nous à *Libé* »... Le plus haut degré d'humour dont il est capable, reste précisément le minable calembour à la *Libé :* « *Le salaire du zappeur* », « Rambo et con à la fois », etc.

Daney ne fait quasiment jamais de citations des dialogue. Il veut être le seul à *parler*, car il se sait plus intelligent que les films qu'il décortique. Hélas cette intelligence est purement scolaire, sans aucune intuition. Il décortique d'ailleurs indifféremment n'importe quoi, de *Jaws* à Godard ; il entend être la seule vedette de ses textes, où les films apparaissent en *guest-stars*.

Au fond, Daney tente en permanence de ramener le cinéma vers l'écriture, c'est-à-dire vers sa propre conception spectrale de l'écriture (« hanté par l'écriture »). Et cette conception fantomatique dépend de celle qu'il a de son corps. Ainsi, à propos d'un film (*Les ailes de la colombe*) qu'il compare à un vêtement ample, le corps qu'habille ce vêtement est, dit Daney, « un corps d'écriture, sec, nu, noué ». Ailleurs, il écrit : « Il y a un décalage entre le monde enregistré par les machines (caméras, magnétophones) et cette autre machine qui s'appelle notre corps... Les grands cinéastes nous obligent à mettre nos perceptions à jour, à oublier le déjà-vu et le déjà-ouï. » Il ne peut même pas venir à l'idée de Daney que regarder un film sur un écran, quel qu'en soit le contenu, c'est déjà se condamner à un usage étriqué de ses perceptions.

Et comme il ne sait pas de quoi il retourne quand il évoque le mot *écriture*, il peut soutenir *indifféremment* qu'une signature est une sorte d'*image* (« elle est une écriture imagée, une image où l'on peut encore lire quelque chose »), et qu'une publicité est toujours signée par un *mot*. L'inverse est vrai. Le mot minimal qui « signe » une publicité n'est pas un mot mais une marque, donc une image : un *logo*. « Écrire sur les images », précise Daney, « n'a de sens que si l'écriture fait retourner aux images. «

CQFD.

Certes, nul ne peut disputer à Daney le droit d'aimer à la fois Satyajit Ray et de déclarer « géniale » une publicité pour les montres Seiko. Non seulement chacun est responsable de

ses admirations, mais surtout chacun se définit par elles. Aux génies dont un critique de cinéma se contente, on mesure la taille de son incompétence en la matière. Daney se juge lui-même lorsqu' il explique que « les meilleurs cinéastes français ont toujours été – en même temps – des écrivains (Renoir, Cocteau, Pagnol, Guitry, Epstein, etc.) ». Des écrivains très mineurs, doit-on ajouter, et du coup remettre en question cette autre affirmation que « Rohmer, Rivette, Eustache, Godard sont, même en puissance, de grands écrivains ».

Ce *même en puissance* dit tout.

Godard le faux

En 1962, Godard déclarait aux *Cahiers* que s'il s'était toujours considéré, à l'époque où il y écrivait, comme un « futur metteur en scène », c'était qu'il ne doutait pas d'être un écrivain. Je dois avouer que Godard m'amuse presque autant que Bruce Willis. Il a l'avantage sur les autres cinéphiles d'avoir mis ses complexes en pratique. Il n'est d'ailleurs pas dépourvu de quelques rares bonnes idées gâchées systématiquement par trop de mauvaises qu'aimante généralement sa sourde et profonde animosité contre la littérature.

Dans *Pierrot le Fou*, l'idée de faire perroqueter des réclames de pub par des mondains à un cocktail est une excellente trouvaille, comme le petit théâtre de rue sur la guerre au Vietnam, avec le bombardier en allumettes qui fait rire les soldats américains, ou Belmondo arpentant le toit en pente de la maison dans l'île. Au fond, Godard n'est bon que lorsqu'il est drôle. Mais sa drôlerie est torpillée en permanence par sa perpétuelle pontification issue de son complexe d'infériorité littéraire.

Ce n'est jamais le cas, pour prendre un autre exemple de cinéaste cinéphile, de l'humour de Woody Allen. Quelle est la différence ? Allen a trop d'ironie pour être sérieusement idéologue. Il l'est parfois, bien sûr, et devient aussitôt nigaud comme l'a rapporté de manière hilarante Philip Roth dans *Opération Shylock*. Pourtant c'est le naturel *décomplexé* de l'intellectuel américain qui l'emporte chez Allen – paradoxe quand on songe

au personnage ultra-névrosé qu'il joue sans cesse –, ce naturel qui lui fait ridiculiser avec raison le mimétisme snob de l'intelligentsia new-yorkaise dans *Manhattan*, « bassement » dit Daney, piqué au vif de sa propre vanité culturelle.

Si le début de *Pierrot le Fou* est très beau, c'est pour une raison qui tient à la technique d'acteur de Belmondo, qui lit merveilleusement le passage d'Élie Faure sur Vélasquez. Hélas, Godard alourdit tout le film avec son artillerie anti-littéraire, comme « La Recherche du temps disparu », ou « Joyce a essayé mais on devrait pouvoir mieux faire » dit par Belmondo imitant Michel Simon. Au fond de tout cinéphile, on trouve toujours un pitoyable *potache*.

Comme tous les cinéphiles, Godard confond la littérature avec son cliché, au sens propre. La littérature n'est qu'affaire de photogénie : c'est l'image d'un type concentré qui lit un livre, ou le gros plan d'une couverture avec le sigle NRF. La littérature est mise en image au sens spectaculaire où l'image n'est que la *marchandise* concentrée dans son aspect purement visuel et « se contemplant elle-même dans le monde qu'elle a créée » (Debord).

Godard applique la vision *morcelée* qu'il a de son art (« 24 fois la vérité par secondes ») à une culture envisagée seulement sous son aspect commercial. Quand Godard fait dire à Belmondo : « Un disque tous les 50 livres, la musique après la littérature ! », il confond l'objet et la substance, la marchandise et l'art, le contenant et le contenu. Symptôme du cinéphile pour qui une œuvre est nécessairement un film manufacturé. Alors qu'il y a plus de musique pure dans la vraie littérature qu'il n'y a de vraie littérature dans tout le cinéma *faussé* de Godard.

Pourtant ce n'est pas dans *Pierrot le Fou* que la haine anti-littéraire de Godard s'exprime le plus à découvert. C'est dans un film moins connu, datant de 1967 : *2 ou 3 choses que je sais d'elle*.

Le voyageur solitaire fut un jour invité en province à un Salon du Livre où il fit la connaissance de l'actrice, désormais auteur, Marina Vlady. Il lui dit qu'il allait évoquer *2 ou 3 choses* dans un prochain livre. Elle lui déclara alors : « C'est le seul film dont Godard n'a jamais reparlé . » Raison pour le faire maintenant. D'autant que dans le film, la voix off de

Godard murmure sur fond de silence alors que celle des personnages est souvent noyée dans le brouhaha de la cité.

Ce film est une thèse et un manifeste cinéphiliques. Thèse de l'*indifférenciation* déroutante entre les mots et les images, de l'inversion de leur rapport de force ; manifeste en faveur du choix des images, choix objectif (le film) et subjectif (le discours dans le film), *afin d'en finir avec les mots*.

Dans le passage où la Mini rouge va au garage, Godard commente les logos publicitaires qui rongent les murs : « Il y a de plus en plus d'interférences de l'image et du langage. Et on peut dire à la limite que vivre en société aujourd'hui, c'est quasiment vivre dans une énorme bande dessinée. » L'idée n'est pas inintéressante, même si Godard confond un peu vite logo et langage, et pas assez dessin et image. Car la vraie BD sociale, c'est le film bien sûr. Mais Godard, qui n'est pas pour rien un homme d'images, choisit délibérément de déplacer le parallèle entre son film et la littérature au détriment de celle-ci. « Le langage en tant que tel ne suffit pas à déterminer l'image. »

Ce qui revient à dire que l'image *contient* le langage, puisqu'elle le déborde.

Mais après l'avoir dénoncée, Godard inverse paranoïaquement l'impression de noyade et d'étouffement des mots sous les images, pour prendre le parti de l'image (comme on dit prendre le parti d'en rire), qu'il confond, en bon *communicant*, avec un mot : « Pourquoi tous ces signes parmi nous qui finissent par nous faire douter du langage (*logos et enseignes publicitaires, « carwash »)* et qui me submergent de significations en noyant le réel au lieu de le dégager ? » Or, contrairement aux apparences, un logo publicitaire n'est pas un *mot.* C'est une icône, un idéogramme creux crucifié en image. Il faut être bien peu habité par le langage pour mélanger aussi grossièrement *signification* et réflexe d'achat subliminal.

Daney pratique la même confusion, qui se réjouit qu'aucun spot publicitaire ne puisse se passer de l'écriture, puisqu'il faut qu'au moins un mot – le nom de la marque – la poinçonne. Or une « marque » – comme son nom l'indique assez – n'est pas davantage un *mot* que la « virgule » de Nike n'est un signe de ponctuation. Une marque ça n'est qu'un

slogan qui se réduit toujours au même sens unique : « Achète-moi ! » Le slogan planétairement notoire de Nike n'incite ainsi à nulle rébellion. Il faut le prendre pour ce qu'il est, *un ordre*. « *Just do it* » : fais ce qu'on te dit …

Godard ne se contente donc pas de choisir les images contre les mots ; c'est son droit et la moindre des choses pour un cinéaste. « À l'image tout est permis », dit Godard, « le meilleur et le pire ; devant moi, le bon sens quotidien est venu rétablir la démarche brisée de ma raison. » Il double sa première confusion-inversion (mots/images) par une seconde, assimilant les images aux objets et les mots aux être vivants. « Les objets existent. Et si on leur accorde un soin plus attentif qu'aux personnes, c'est qu'ils existent justement plus que ces personnes. » Cette seconde confusion est la suite logique de la première. Une fois pris le parti de l'image, celle-ci devient le monde qu'elle représente, et s'y substitue même assez pour le mettre à mort. « Les morts sont toujours vivants » continue Godard, déroulant l'implacable logique mortifère de son parti-pris des images. « Les personnes vivantes sont souvent déjà mortes. »

Godard ne cache pas son jeu. Il commence par choisir le parti des images, il finit par claironner la victoire de leur puissance de mort : « Il n'y a pas besoin d'événement fortuit pour photographier et tuer le monde. »

Mais il ne s'agit là que de la basse continue du film. Après avoir constaté la déroute des mots étouffés par les images, Godard applique aussitôt son galvaudé cliché despotico-publicitaire (Sternberg : « Chaque image transmet (*translitterates*) un millier de mots. ») au rapport entre son film et la littérature. « Par exemple : Il y a des feuillages (*feuilles d'un arbre qui remuent au-dessus du garage*). Et bien que Juliette (*Marina Vlady*) n'ait rien d'une héroïne de Faulkner, et après tout ils peuvent bien valoir dramatiquement ceux de *Palmiers sauvages*. »

Ici, à son habitude, Godard obéit à ce qu'il semble dénoncer dans la société. Il transforme des mots en logos, conformément à sa technique de la citation en *trompe-l'œil.* Il se contente du titre pour dissimuler qu'il ne l'a pas lu (même s'il l'a concrètement lu) avant

de noyer ce titre (le roman de Faulkner est justement aussi le récit d'une *inondation*) sous une image banale transformée explicitement en son équivalent littéraire (« valoir dramatiquement »), cela dans une phrase bancale dépourvue encore davantage de grâce que de grammaire. Faulkner est là par hasard. N'importe quel autre titre évoquant des arbres aurait fait l'affaire ; la phrase aurait gardé son même minable sens si Godard avait mis « des *Chênes qu'on abat* » au lieu de « des *Palmiers sauvages* » et « Malraux » à la place de « Faulkner ».

La meilleure preuve que Godard n'a pas lu Faulkner – ou, si on préfère, qu'il l'a assez lu pour savoir qu'il lui fallait, au sens propre, *se le payer* (« *valoir* dramatiquement ») –, c'est justement que les palmiers du romancier sont *infilmables* ; leur beauté arborescente bruit et balance sous la brise d'un pur phrasé. Ici, je n'épargnerai pas la paresse du lecteur cinéphilisé en citant ce qu'écrit Faulkner de ses palmiers afin d'« illustrer » ce que j'entends formuler. Le lecteur n'a qu'à lire lui–même s'il ne veut pas me croire.

En revanche, je peux délivrer ce scoop qu'aucune image filmée ne saurait rendre :

Ce qui agite les palmiers de Faulkner, ce n'est pas le vent, *c'est le temps.* Ce sont les sautes du temps qui bercent leurs palmes, comme ce sont les vagues du temps qui enflent le mascaret de l'autre partie de ce roman génial construit à *l'oreille nue*. Faulkner le qualifiait de « contrapuntique », précisant qu'il l'avait écrit *débarrassé de toute vision*, « comme assis devant un mur, le papier de l'autre côté du mur ; ma main avec la plume passait à travers pour écrire non seulement sur un papier invisible mais dans une obscurité totale ».

Le temps qui souffle sur les palmiers et fait rugir les eaux du Vieux Père, c'est aussi celui de l'imprévisible vie à naître ; les deux femmes des deux parties sont enceintes ; l'une qui accouchera sera sauvée, l'autre qui avortera sera tuée. C'est en croyant maîtriser l'imprévu temporel par le décompte de boîtes de conserve – soit la marchandise la plus bassement alimentaire, la moins esthétisable possible (d'où l'imposture du visionneur perpétuel Andy Wharrol) – que Wilbourne commet une erreur fatale concernant les semaines de retard de Charlotte, la condamnant à mort en la faisant avorter trop tard.

Ce roman est ainsi de *l'anti-cinéma* à l'état pur. Le temps y est aussi « impondérable » que le vent. IMPONDÉRABLE : ce seul mot de Faulkner pèse davantage que toutes les images jamais enregistrées par les machines à mensonge de Godard. Aucun « *time-code* » ne contient le temps, aucun montage ne saurait en rendre compte. Wilbourne échoue précisément parce qu'il entend comptabiliser le temps (il dessine un calendrier, or il est daltonien et confond les couleurs), comme il tente de dompter la grossesse inattendue de Charlotte. Inversement, c'est lorsque le forçat se laisse enfin dériver sur le cours tumultueux du fleuve-temps qu'il revient à son port en forme de cellule, après avoir délivré la femme et son nouveau-né sains et saufs.

Pour le pur plaisir de me lire à moi-même quelques phrases essentielles de Faulkner, je vais quand même faire cette citation :

> « Assis, il contemplait ce qu'il venait de faire, heureux, amusé, étonné devant l'astuce qui lui avait permis d'amener Dieu et la Nature, cette gaspilleuse ennemie de toute mathématique, féconde à l'excès, foncièrement désordonnée, illogique et sans ordre, à trouver la solution de son problème, lorsqu'il découvrit qu'il avait donné six semaines au mois d'octobre et qu'aujourd'hui se trouvait être le douze novembre. Il lui sembla apercevoir le chiffre lui-même, indiscutable et solitaire dans la hiérarchie anonyme et identique des jours disparus. Il lui sembla que les rangées de boîtes sur leur étagère à un demi-mille de lui, les formes solides, dynamiques, semblables à des torpilles, qui jusqu'à présent étaient une à une tombées, silencieuses et impondérables, dans ce temps statique qui ne progressait pas et s'arrangeait pour trouver de la nourriture pour ses deux victimes comme il leur avait trouvé de l'air à respirer, existaient maintenant au rebours du temps, le temps devenu à présent celui qui se meut, avançant lentement, irrésistiblement, oblitérant les boîtes une à une dans une progression continue comme le ferait l'ombre d'un nuage en mouvement. »

Quelle banque cinématographique saurait payer en images l'équivalent de cette grâce–là, fût-ce avec des photos de gros chèques en gros plan comme dans un autre film de Godard qui a au moins la vertu, au fil des ans, de rester fidèle à son indigence métaphorique.

« Il y a aussi un ciel nuageux *(un homme jeune debout devant une pompe à essence à l'entrée du garage, avec les arbres pseudo-faulknériens au fond*) » continue Godard en voix-off, « à condition que je tourne la tête au lieu de regarder fixement devant moi sans bouger (*le jeune homme fume et tourne la tête vers sa droite*) ». Godard livre ici, à son insu, le secret de sa cécité et de sa confusion entre le monde, les mots et leurs images: *il ne filme que son propre regard*.

Lorsqu'au début du film Marina Vlady se présente sur le balcon de l'appartement et qu'elle tourne objectivement sa tête à gauche (sa gauche à elle), Godard commente : « Maintenant elle tourne la tête à droite. » Il adopte le point de vue *asservi* du spectateur. Asservi à quoi ? Au temps factice du montage, au faux mouvement du projecteur, au roulement mécanique du film, autrement dit à l'*indifférenciation* profonde de l'Image.

La même scène est ensuite refilmée à l'identique, et Marina Vlady y est présentée comme « Juliette Janson » et tourne la tête sur sa droite, ce que Godard recommente: « Maintenant, elle tourne la tête à gauche » avant d'ajouter : « Mais ça n'a pas d'importance. » Ça n'en a aucune, en effet, puisque l'image indifféremment manque deux fois la *direction* opposée de deux mots de *sens* contraires.

Godard, donc, enregistre sa propre *visée* (d'où le besoin de la *doubler* en voix-off), un peu comme un écrivain qui se décrirait en train d'écrire. À la cruciale différence que c'est *toujours* et *seulement* son propre regard aveugle que n'importe quel cinéaste capte. Telle est la limite de l'image, et telle l'immense supériorité de l'écriture sur le cinéma et la photographie. Ce n'est jamais la réalité, encore moins le réel (l'impondérable temps) que le cinéaste ou le photographe *visionne* et *stocke*. Lorsque Marina Vlady, avec une fausse désinvolture et une vraie vulgarité cite « le père Brecht » : « Parler comme des citations de vérité », c'est sa

propre conception du langage comme provision de phrases clés en main que Godard lui fait exprimer.

C'est sa propre vision étriquée de la vaste réalité que le cinéaste coagule sur un support matériel passif, et tous les montages du monde n'empêcheront pas l'image et le son d'être les cadavres de réalités vivantes qu'on a mécaniquement et systématiquement *épinglés* comme des papillons sur les bouchons de liège du celluloïd. Pour paraphraser Hegel : le résultat filmique est l'ossuaire que la vision a laissé derrière soi.

En comparaison, et malgré les efforts acharnés de Godard pour étouffer les mots écrits sous les images – exactement comme il *étouffe* les mots d'un livre en se contentant d'exhiber le caveau d'une couverture ou la pierre tombale d'un titre –, il serait rigoureusement faux de prétendre que l'écrivain *accumule* des mots sur une page – hormis dans le cas de l'écriture automatique, dont on sait que cela n'a jamais rien donné littérairement. Les mots interagissent entre eux ; de leurs distinctions, de leurs combinaisons, naissent d'imprévisibles pensées, lesquelles, si elles ont parfois la beauté de visions prophétiques, ne sont jamais des visionnages. Une pensée n'est pas la somme nue de ses mots. C'est précisément parce que les mots pétillent de vitalité qu'il faut *désactiver* l'avant-pensée qu'on désire rectifier, contredire, raffiner, métamorphoser, améliorer en *raturant* ces mots qui l'expriment et continueraient leur étrange œuvre alchimique sans la biffure qui les scelle sous la cire du silence.

Le cinéma ne rature rien. Le *rush* est un déchet pas une biffure. La caméra n'éprouve nul remord, le projecteur ne dissimule aucun repentir sur la toile de l'écran. Tout s'égalise sous la visée laminante. « Ça n'a pas d'importance » comme disait si bien Godard en 1967, ne pouvant deviner qu'il dirait l'inverse trente ans plus tard, notant dans son *Histoire(s)du cinéma* que, « comme par hasard », la bobine de *gauche* d'une vidéo est surnommée « l'esclave » et « le maître » celle *droite.*

Le cinéma ne biffe pas, il engrange irréversiblement. Le rush est précisément cette *ruée* sans retour de l'image morte qui se meut machinalement pour produire non pas le mouvement vivant mais son *illusion* par amalgame, agglomération de photographies presque jumelles. On

le sait, la différence entre les vingt-quatre images inhumées à l'intérieur d'une seconde de film n'est pas visible à l'œil nu, en regardant simplement la pellicule sans la projeter. C'est de cette infime scotomisation indéfiniment réitérée que provient l'affreuse fausseté de la vie filmée. Le cinéma est une technique de mort qui *feint* la vie. Il *fait* la vie comme on dit d'un animal qu'il fait le mort pour échapper à son prédateur. Ce faire factice est l'envers de la poésie vraie.

À la rigueur, un film équivalent à de l'*écrit* serait celui où chaque image se différencierait du tout au tout de la suivante, 24 fois par seconde, 1440 fois par minute, 86400 fois par heure, près de cent trente mille fois en une séance d'une heure et demie. Il n'est pas certain qu'un tel film serait beau, mais il serait indubitablement irregardable.

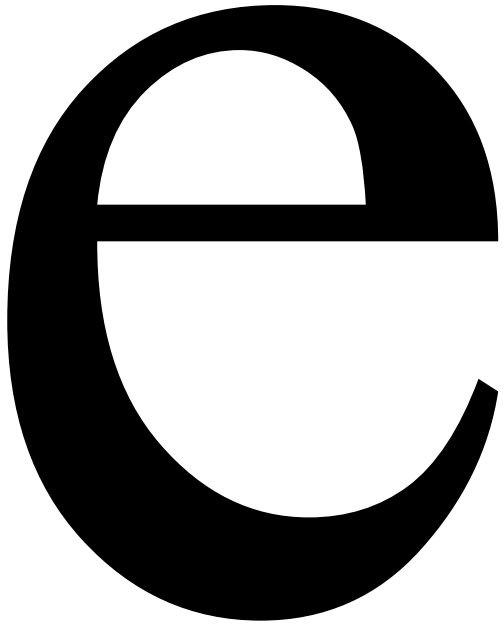
L'ambition démesurée de Godard de rivaliser avec le langage – comme Welles avec la peinture dans *F for Fake* – était vouée d'avance à l'échec. Welles semble l'admettre, Godard le nie, achevant son film par la vaine proclamation de sa fausse rébellion: « La rage de l'expression. De qui ? de moi, écrivain et peintre. » Il n'est ni l'un ni l'autre.

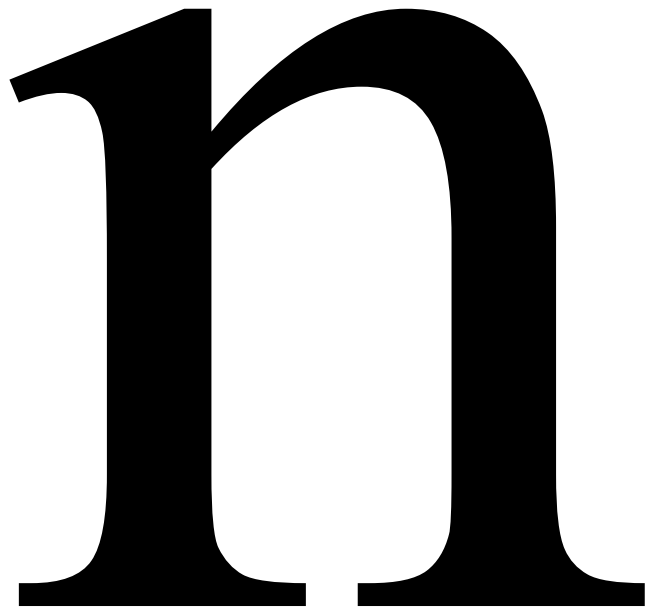
La meilleure illustration reste son récent *Histoire(s) du cinéma*, qu'il désigne comme « un grand livre, avec huit chapitres principaux ».

L'art de Godard est une imposture comme l'écriture, chez lui, est une posture. Il se met d'ailleurs d'emblée spectaculairement en scène devant sa machine à écrire électrique au bruit lancinant, presque assourdissant, au cas où on n'aurait pas encore saisi que son *Histoire(s)* est une affaire littéraire.

Qu'écrit donc Godard de si génial qui mérite cette mise en scène brouahahesque ? Des titres de film ! Il les égrène (« *La règle du jeu* , *Cris et chuchotements*, *Le Lys Brisé* »), les prononçant à voix haute en même temps qu'il les tape, tout en se les répétant comme s'il s'agissait de vérifier le bien-fondé de sa débile bande-son. Cette lamentable esbroufe pour niais cultureux, son public, pue la comédie à plein nez. Adonné à l'aspect le plus superficiel de l'écriture (le seul qui soit filmable), on voit l'escargot Godard mettre des feuilles dans sa machine et taper

1

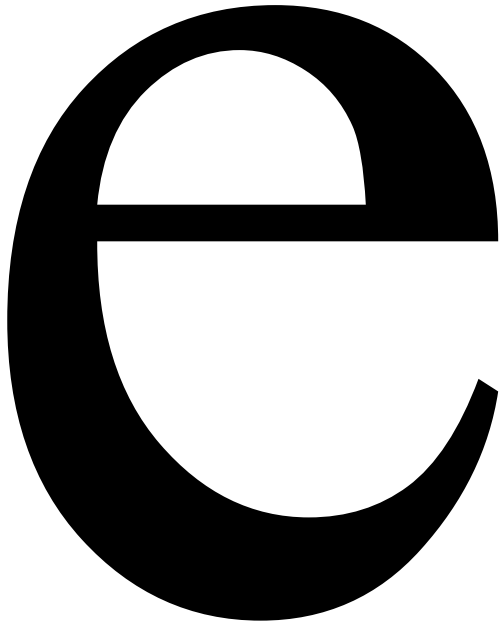


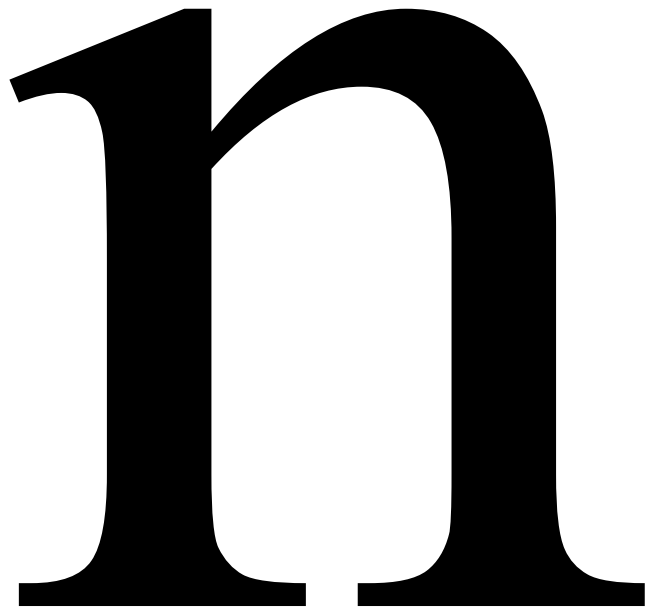


t

e

m





t

jusqu'à ce que mort d'ennui s'ensuive.

On ne voit évidemment jamais le résultat sur la feuille.

Histoire(s) du Cinéma participe du vidéo-clip et de la publicité subliminale. Seules rares exceptions au zapping confus, à la fausse célérité d'un esprit foncièrement laborieux, lorsque lui, Godard, apparaît ; l'image cesse aussitôt de tressauter. La fausse célérité laisse alors la place à un défaut peut-être encore plus insupportable : sa veulerie.

Des formules faussement mystérieuses s'impriment en permanence à l'écran : « Le Cinéma substitue (*répété deux fois*)... à notre regard (*idem*)... un monde (*idem*)... qui s'accorde à nos désirs ». Esbroufe !

Il prend un livre de sa bibliothèque, en lit le titre (« *Matière et Mémoire* »), le replace. Esbroufe !

Il répète les même formules creuses inlassablement (« *Toutes les histoires qu'il y avait*... »). Esbroufe !

Le flashing permanent des extraits de films, associé au ton soporifique de Godard et à son bégaiement mental (il ressasse les mêmes mots), vise explicitement à l'hypnose. « Est-ce que le *u*, qu'il il y a dans *produire*, empêche qu'il y ait *dire* dans *produire* ? Dire Hollywood... »

De qui se moque-t-on ? De tout le monde en apparence.

Le vieux complexe d'infériorité de Godard (de tout le cinéma) à l'égard de la littérature se réfugie dans sa manie du logo « Littérature ». Il évoque Howard Hugues : « Producteur de *Citizen Kane* et patron de la TWA. Comme si Méliès avait dirigé Gallimard... ». La fin de la phrase est inaudible à cause du vacarme de la machine à écrire ; puis un titre sans aucun rapport: *Mon cœur mis à nu*. Puis il répète sa trouvaille godiche : « Comme si Méliès avait dirigé Gallimard en même temps que la SNCF ». Photo de couverture Gallimard avec le sigle NRF en gros plan. Au cas où on n'aurait toujours pas saisi que la littérature n'est qu'une *incrustation* au cœur de l'Image, le grommelant tardigrade assène : « Hugues est mort comme Daniel Defoe (*Godard prononce « Defeu »*) n'a pas osé faire mourir Robinson. «

Et cela continue pendant quatre heures.

Le film n'est qu'un amas de noms, de titres, de formules creuses pseudo-dialectiques : « Actualité de l'Histoire, histoire de l'actualité » ; « Tout lui appartenait (*à Hugues*), mais ce n'était là qu'un détail ; l'important était de démêler à qui il appartenait lui. » À un moment, apparaît très rapidement, vrai message subliminal (il faut repasser la cassette au ralenti pour pouvoir lire la phrase), une citation de Jean Epstein : « La mort nous fait ses promesses par cinématographe. » Godard, lui, nous promet la mort par asphyxie, resserrant inexorablement le nœud de son insupportable apathie verbale.

Tous les préjugés de l'idéologie cinéphilique sont ici amalgamés. Pourquoi Godard égrène-t-il des titres de livres sans jamais aller plus avant ? Parce que les livres ne sont pour lui que « toutes les histoires des films qui ne se sont jamais faits ». La littérature et le cinéma sont ainsi constamment réduits à une seule et même histoire, autrement dit une vaste liste de nom propres, un *générique* qu'on peut se contenter d'égrener sans peine d'un timbre de pythie sous barbiturique. Godard confond constamment, comme tout le monde, le réel et la réalité. « Même rayé à mort, un simple rectangle de 35 mm sauve l'honneur de tout le Réel » exprime-t-il à propos de *To be or not to be* de Lubitsch. Ou encore : « Voilà presque cinquante ans que dans le noir le peuple des salles obscures brûle de l'imaginaire pour réchauffer le réel. Maintenant (*dans les années 40*) celui-ci se venge avec de vraies larmes et du vrai sang. «

Les bancs-titres du film (« LE CONTRÔLE DE L'UNIVERS ». « POURQUOI FAIRE SIMPLE QUAND ON PEUT FAIRE COMPLIQUÉ ») sont uniformément caractérisés par leur refus de prendre position. On ne sait jamais vraiment si Godard condamne ou approuve, et il est probable qu'il ne le sait pas lui-même. La distorsion de sa voix ressassant les mêmes lambeaux de phrases vides leur assigne un statut d'oracle, leur seule pauvre signification n'y suffisant manifestement pas. Le montage en forme de bouillie sonore et visuelle a pour fonction fluidique d'impressionner, pas d'être compris. Les formules sont détournées pour la

simple vanité de faire un mot : « Qu'est-ce que le cinéma ? – Rien ! – Que veut-il ? – Tout ! – Que peut-il ? – Quelque chose. »

Mais le fond de la réflexion n'existe pas.

Comme toujours, une fois sur trente Godard a une bonne idée. Mais sa paresse, sa lenteur, sa bouillie mal montée (« Montage mon beau souci... », pastiche creux de Malherbe) font qu'il se contente de l'écorce de sa trouvaille, incapable de penser une idée à fond.

Un exemple ?

Il compare le cinéma à la femme de Loth transformée en statue de sel – selon « les livres saints » dit Godard, qui doit bien être le seul Suisse au monde à ne pas connaître le mot « Bible » ! « Les livres saints nous disent qu'avant de partir en voyage, les filles de Loth voulurent se retourner une dernière fois, et qu'elles furent changées en statue de sel. Or, on ne filme que le passé, je veux dire : que ce qui se passe, et ce sont des sels d'argent qui figent la lumière. «

Mais le passé n'a rien à voir avec « ce qui se passe » ; sa pensée est aussi approximative que sa culture : « les filles » de Loth ! ! !

Une question demeure, comme à chaque fois qu'un imposteur fascine la foule. Pourquoi ? Pourquoi les imbroglios mollassons de Godard séduisent-ils autant de monde ?

Il suffit d'écouter son incohérence pour entendre, au cœur de la confusion, revenir en boucle d'une manière très ambiguë la question cruciale des *camps de la mort*. Ai-je besoin d'insister au passage sur cette vérité de base que le cinéma depuis toujours est précisément dans le camp de la Mort.

« Avec Édouard Manet commence la peinture moderne, c'est-à-dire le cinématographe (*n'importe quoi*), c'est-à-dire des formes qui cheminent vers la parole (*idem*), très exactement une forme qui pense (*idem*). Que le cinéma soit d'abord fait pour penser (*contre-vérité flagrante*), on l'oubliera tout de suite, mais c'est une autre histoire. La flamme s'éteindra définitivement à Auschwitz (*tiens donc*), et cette pensée vaut bien un fifrelin (*Le Joueur de fifre* de Manet)... «

Bizarrement, lorsqu'il se penche cinématographiquement sur la Seconde guerre mondiale, Godard prend, contre « l'occupation » par l'Amérique, le parti de la Pologne (Auschwitz est comme on sait un village de Pologne). L'Allemagne, elle, n'est pas prise en compte : elle n'avait plus de cinéma, dit Godard. « Mais qu'est-ce qui fait qu'en 40-45 il n'y a pas eu de cinéma de résistance ; donc qu'il n'y a pas eu de films de résistance, à droite, à gauche, ici là ? Mais le seul film au sens de cinéma, qui a résisté à l'occupation du cinéma par l'Amérique, à une certaine manière uniforme de faire le cinéma, ce fut un film italien. Ce n'est pas par hasard. L'Italie était le pays qui s'est le moins battu, qui a beaucoup souffert, mais qui a trahi deux fois, et qui a donc souffert de ne plus avoir d'identité. Et s'il l'a retrouvée avec *Rome ville ouverte*, c'est que le film était fait par des gens sans uniforme. C'est la seule fois. Les Russes ont fait des films de martyrs. Les Américains ont fait des films de publicité. Les Anglais ont fait ce qu'ils font toujours dans le cinéma : rien. L'Allemagne n'avait pas de cinéma ; plus de cinéma. Et les Français ont fait *Sylvie et les fantômes*. Les Polonais ont fait deux films d'expiation : *La Passagère* et *La Dernière Étape*. Et un film de souvenirs : *Canal*. Et puis ils ont fini par accueillir Spielberg, lorsque « Plus jamais ça ! » est devenu « C'est toujours ça ! » (*images ambivalentes, semi pornographiques, peut-être prises dans un camp, où un chien s'apprête à grimper sur une femme en levrette*). Tandis qu'avec *Rome ville ouverte*, l'Italie a simplement reconquis le droit pour une nation de se regarder en face. Et alors est venue l'étonnante moisson du grand cinéma italien. Mais il y a une chose étrange cependant : comment le cinéma italien a-t-il pu devenir si grand, puisque tous, de Rossellini à Visconti et d'Antonioni a Fellini, n'enregistraient pas le son avec l'image ? Une seule réponse. Le langage d'Ovide et de Virgile, de Dante et de Leopardi était passé dans les images. «

Influencé par Élie Faure, Godard – qui ignore apparemment que Dante et Ovide ne parlaient pas la même langue – confond un film et un peuple, comme il confond ailleurs « le réel » et « la fiction » : « Égalité et fraternité entre le réel et la fiction » dit-il niaisement, lui qui ferait mieux de tracer un parallèle entre sa confusion et sa production.

C'est précisément dans un long passage du film où Godard détourne un texte d'Élie Faure sur Rembrandt, que son imposture livre ses clés :

Godard ne se contente pas de « monter » le texte de Faure, c'est-à-dire de le trafiquer, de le rapetasser, de le couper, de le tronquer, de le récupérer, de le truquer en remplaçant « Rembrandt » par « Cinéma », « livre » par « fenêtre » et « lanterne » par « phare d'auto »… D'une part, lorsqu'il réécrit les fragments de Faure, il le fait dans un style vulgairement journalistique (où apparaît le vrai moule mental de Godard), en rédacteur en chef décidé à réprimander le lyrisme d'Élie Faure. En outre, il ne trafique pas n'importe quels mots au hasard. La comparaison entre la version originale de Faure et le « sous-titrage » truqué de Godard est dès lors très significative sur les fantasmes frigides du « doubleur ».

Faure écrit : « Jeune et riche, il faisait de lui-même des portraits brillants…Il ne sentait alors que peu de choses. » Godard traduit : « À ses débuts il ne sentait que peu de choses… » La vulgarité journalistique du « à ses débuts » est typique de Godard. Certes le Cinéma a bien un début (Godard appelle ça pompeusement, juste avant la longue séquence sur Faure : « l'enfance de l'art »), mais Rembrandt, qui est un génie, n'en a pas. Il a une jeunesse, ce n'est pas du tout comparable.

Faure : « Vieux et pauvre, il avait la tête entourée d'un linge, le cou et la main nus, un habit usé aux épaules, seulement le doute, la douleur, l'effroi devant le mystère de vivre, la certitude désenchantée de la vanité de l'action, tout cela flottait au devant des yeux inquiets, de la bouche triste, du front plissé. Et maintenant qu'il sentait tout, il croyait ne rien savoir. » Godard : « Plus tard, habité seulement par le doute, la douleur, l'effroi devant le mystère de la vie… Et maintenant qu'il sentait tout, il croyait ne rien savoir. »

Faure : « Et cependant, de l'insouciance à l'inquiétude, de la peinture amoureuse et truculente des débuts à la forme hésitante, mais essentielle de la fin, c'est la même force centrale qui gouverne cet esprit. On la suit par dedans, de forme en forme, avec l'ombre et le rayon qui rôde, illuminant ceci, cachant cela, faisant surgir une épaule, un visage, un doigt levé, un livre ouvert, un front, un petit enfant dans une crèche. » Godard : « Et pourtant, de

l'insouciance à l'inquiétude, de l'enregistrement amoureux des débuts à la forme hésitante mais essentielle de la fin, c'est la même force centrale qui a gouverné le Cinéma. On la suit par dedans, de forme en forme, avec l'ombre et le rayon qui rôde, illuminant ceci, cachant cela, faisant surgir une épaule, un visage, un doigt levé, une fenêtre ouverte, un front, un petit enfant dans une crèche. »

Puis Godard saute un long passage consacré à l'homme Rembrandt. Pourquoi ? Parce que quelques phrases essentielles de Faure y démontrent non seulement l'antériorité de la peinture sur le cinématographe (l'importance de « l'oreille » de Rembrandt, par exemple ; ou bien le rapport substantiel entre pensée et sensations : « L'atmosphère même de sa pensée et de sa sensation. ») mais sa supériorité intrinsèque : la peinture possède tous les moyens du cinéma, le son et l'image, auxquels s'ajoutent la sensation et la pensée circulant à même la chair de celui qui peint.

« S'il consent à vivre entre un escalier humide qui descend de la rue et un soupirail d'où tombe la lueur du jour, c'est que les rumeurs du pavé font bondir en lui les cent mille orchestres sonores de l'enthousiasme et du souvenir, c'est que la lueur du jour emplit sa vision intime des illuminations de soleils couchants et de fêtes qui traversent et transfigurent son désir... » N'ayant aucun moyen de récupérer cela en le « truquant », Godard le censure, avant de reprendre son effet spécial : « Ce qui plonge dans la lumière est le retentissement de ce qui submerge la nuit. Ce que submerge la nuit prolonge dans l'invisible ce qui plonge dans la lumière. La pensée, le regard, la parole (*« le verbe » a écrit Faure*, *donc l'écriture*), l'action relient ce front, cet œil, cette bouche, cette main aux volumes, à peine aperçus dans l'ombre, des têtes et des corps inclinés autour d'une naissance, d'une agonie ou d'une mort. Même, et peut-être surtout quand il n'a pour instrument de travail que (*Faure : « sa pointe d'acier, sa plaque de cuivre, son acide » ; ces mots qui suggèrent de trop près l'écriture sont censurés par Godard),* le noir et le blanc (*évidemment, là le finaud Godard garde)*, même alors il manie le monde comme un drame constant que le jour et l'obscurité modèlent, creusent, convulsent, calment et font naître et mourir au gré de sa passion, de sa

tristesse, de l'envie désespérée d'éternité et d'absolu qui bouleversent son cœur. Un phare d'auto (*Faure écrit : « une lanterne »)* , un visage endormi (*Faure : « un visage éclairé »*). »

Godard se doit de censurer ce que la peinture, à travers le lyrisme un peu précieux de Faure, démontre concernant la dialectique de la lumière et de l'ombre. Pendant tout le passage, des bancs-titres de Godard expriment : « Puissance des ténèbres ». Art morbide, le cinéma se gave de ténèbres. Tout ce qui dans la phrase de Faure suggère l'éclairage est trafiqué par Godard, exactement comme un réalisateur trafique la lumière naturelle pour servir ses imposantes et pourtant si impotentes machines… Le cinéma est un projecteur de mirador, il ne peut rien laisser dans l'ombre. Sa cécité devient d'ailleurs patente dans la vraie nuit – ce que Debord montra dans son premier film en projetant un écran noir pendant de longues minutes.

La bêtise antibiblique de Godard est logique. Ce n'est pas un hasard si, parmi les dizaines de peintres dont a traité Faure, il choisit de remplacer précisément Rembrandt par le cinéma. *Rembrandt est le grand peintre de la Bible*. Cette faiblesse de Godard explique bien d'autres de ses tics de militant gauchiste de base, comme son antisionisme grossier, ses rapprochements entre les camps de concentration et les films pornos, etc. Autre signe de sa débilité théologique, les passages qu'il « cite » du *Matthieu* de Pasolini, où le Christ s'exprime en italien – citant l'évangile en grec qui lui-même cite la Bible en hébreu –, sont doublés *en français.* Il était pourtant facile, ici, de faire entendre cette langue splendide à laquelle Godard a feint de rendre hommage en confondant le latin de Virgile et l'italien de Dante.

Un autre long passage de Faure est sauté par Godard, où l'on peut lire, entre autres, ces maximes même de l'anti-montage : « Le vrai mystère de la vie, c'est qu'un geste est beau dès qu'il est juste, et qu'à une vérité fonctionnelle profonde, une continuité profonde de mouvements et de volumes répond toujours. »

Godard reprend ensuite ses trucages. « Le Cinéma seul (*Faure : « Il (Rembrandt) avait vu que »*) a vu que si chacun est à sa tâche, les masses s'organisent seules, suivant un

irréprochable équilibre, que la lumière tombe où il faut et néglige ce qu'il faut, parce qu'il est utile qu'elle éclaire un point de la scène et que l'ombre peut régner ailleurs. Il est seul (*Faure : « Rembrandt est seul »*) à avoir été toujours présent dans tout ce qu'il regardait. » Ici, Godard garde la phrase – qui désigne si précisément son fantasme : filmer son propre regard – qu'il applique faussement et mensongèrement au cinéma, lequel n'est jamais présent dans ce qu'il regarde puisqu'il l'annihile. Autant dire que la résurrection est son ennemie majeure. Ce que démontre Godard : « Le seul qui ait pu se permettre de mêler de la boue à la lueur des yeux, d'introduire du feu dans la cendre, de faire briller dans un linceul un rose ou un bleu pâle aussi frais qu'une fleur … » Ces derniers mots de Faure – la fraîche fleur dans le linceul – touchent manifestement à la résurrection ; ils sont par conséquent rendus inaudibles par Godard, qui les noient de musique.

Faure continue : « Toutes les catégories morales disparaissent quand il vient, pour laisser le torrent triomphal de la vie toujours renaissante traverser la nuit, jaillir des sépulcres, couvrir la pourriture et la mort d'ombres phosphorescentes où éclosent des germes neufs. » La peinture participe de la résurrection de la chair et Rembrandt, en un sens, est le Christ. Godard est incapable de comprendre cela. Donc il ne l'illustre pas, ne le cite pas, il le censure. En revanche, le passage qui suit, sur la mort et les traces de sang, lui convient parfaitement. Aussi saute-t-il tout le fragment sur le Christ pour reprendre son trucage plus bas: « Son humanité est réellement formidable, elle est fatale comme la plainte, dévastatrice comme l'amour (*image de De Gaulle*), dramatique comme l'échange différent et continu entre tout ce qui naît et tout ce qui meurt. En suivant notre marche à la mort aux traces de sang qui la marquent, le cinéma (*Faure : « il », Rembrandt*) ne pleure pas, ne pleure pas (*l'acteur Alain Cluny, qui lit le texte de Faure trafiqué par Godard, ici bafouille*) sur nous, il ne nous réconforte pas, puisqu'il est avec nous, puisqu'il est nous-mêmes. »

Ce qui est vrai de Rembrandt – rien de ce qui fait « nous-mêmes », ses modèles, ne saurait lui être dissimulé –, n'est plus, appliqué au cinéma, qu'un banal fantasme despotique. Les trucages de Godard, qui jette ceci, garde cela, aussi mineurs soient-ils, en disent toujours

longs sur lui. Ainsi, s'il *montre* des livres dans ses films, c'est qu'il rêve de *monter* un livre comme il motoviolise ses films. Or un bon livre ne se monte pas.

Pourquoi ?

Parce qu'il n'y a pas de *rush* dans un chef d'œuvre, pas de déchet dans une phrase juste.

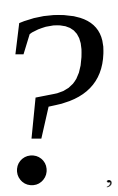
Faux airs d'art

Une phrase des *Histoire(s)* m'intéresse. Godard cite Sartre en montrant sa photo : « *Citizen Kane* n'est pas pour nous un exemple à suivre. » Godard rajoute : « Orson Welles se moque de l'histoire. » La phrase de Sartre concluait un article violent contre Welles publié dans *L'écran français* juste après-guerre. En 1946, dans *Esprit*, répondant à la polémique suscitée par le batracien en chef de l'existentialisme, Roger Leenhardt commença par faire cette constatation qui illumine, à plus de cinquante années de distance, la grossière aigreur de Godard : « En France, rien n'agace comme le génie. »

Godard est un chat qui aboie comme un chien. Welles, un puma qui rugit comme un tigre. Pourquoi les comparer ? Parce qu' affublés du même complexe vis-à-vis de l'art vrai, Welles s'en sort avec bien davantage de ruse et d'élégance. De ce complexe témoigne l'intriguant *F for Fake*, dernier film achevé de Welles, datant de 1973.

Cet étonnant documentaire raconte plusieurs histoires d'impostures articulées en spirale autour de celle d'Elmyr de Hory, faussaire d'art de génie. Amusant discours sur la falsification, le film progresse selon un schéma hélicoïdal à l'aide de deux « pales », l'une visible et exhibée, l'autre *invisible mais parfaitement audible,* palpitation primordiale qui préoccupe Welles depuis toujours et à quoi le propos *apparent* du film sert de pur paravent. Ainsi, conformément aux lois de l'illusionnisme (Welles se présente en magicien dans le film) la part visible sert à *distraire l'attention* du spectateur afin qu'il succombe plus aisément à l'invisible.

Le dialectique largement exhibée qui semble conduire *F for Fake* fonctionne sur le mode de l'*enquête.* Elle consiste d'une part à poser des questions – au sens actif du verbe *poser (*comme on dit *poser une charge de dynamite*), de l'autre à pratiquer des révélations. Pour souligner cette thématique du questionnement, le titre *F for Fake* devait initialement se réduire à :



titre qui apparaît furtivement dans le film, tracé sur une bobine.

Exemple de questions posées par Welles : Howard Hugues, que Welles fréquenta autrefois, fut-il séquestré par ses proches ou vraiment reclus de son plein gré ?

En ce qui concerne les révélations, dont le film fourmille, la plus spectaculaire prend le documentaire en tenaille, celui-ci s'achevant par une pirouette qui dévoile sa propre illusion terminale. Car au début Welles annonce que durant l'heure suivante, tout ce qu'on verra sera vrai ; à la fin, Welles avoue avoir « atrocement menti » durant toute la dernière partie – *consacrée à Picasso* – sans avoir pourtant dérogé à sa promesse puisque l'« heure » de vérité promise était dépassée depuis dix-sept minutes… Je l'ai dit, toute cette mise en scène de la dissimulation et de la révélation est en réalité un leurre, dont voici le fonctionnement détaillé.

F for Fake répond à l'offense faite en 1971 à Welles par la critique Pauline Kael l'accusant d'être un usurpateur, de n'avoir jamais écrit le scénario de *Citizen Kane* dont Mankiewicz serait le seul auteur. Loin de se justifier frontalement, Welles pratique une danse d'aïkido avec la critique, amenant la question de la falsification sur le terrain de *l'attribution*. Car non seulement Welles ne dissimule pas que *F for Fake* est monté à partir de séquences d'abord filmées par Reichenbach pour la BBC – que son film est en somme de seconde

main –, mais il renchérit sur son propre « charlatanisme » revendiqué. La falsification éclatante et glorieuse est une vieille habitude chez Welles, qui passe en revue quelques uns de ses titres de gloire en la matière. À 16 ans, en Irlande, il obtient son premier rôle au théâtre en se faisant passer pour un grand acteur américain en vacances. Il devint un grand acteur en feignant d'abord d'en être un. Quelques années plus tard, le canular de *La Guerre des mondes*, qui ailleurs lui aurait valu la prison, le fait embaucher *illico* à Hollywood où il peut créer son premier chef-d'œuvre, *Citizen Kane*.

Il est dès lors très vite très clair que Welles s'identifie à l'autre personnage principal du film, Elmyr de Hory.

Polyglotte, théâtral, impertinent, le vieil émigré hongrois luxueusement installé à Ibiza est un prodige dans son genre, celui de l'imposture artistique. Il se révèle capable d'improviser en un tour de main et à la pelle de parfaits faux chefs-d'œuvre. Sans la moindre hésitation, en quelques minutes, le vieux dandy sympathiquement maniéré dessine ou peint devant la caméra un Matisse, un Picasso, un Modigliani… « *You demand, he paints them* » se gargarise Welles. « *He'll do a Duffy, Van Dongen, Derain, Braque, Bonnard, Vlaminck... Would you like a nice Matisse* ? » Ses peintures sont si impeccables que les experts internationaux les ont toujours estampillées comme originales. Elmyr a bâti de la sorte une fortune, inondant les musées du monde entier au nez et à la barbe de tous les critiques d'art. « On surestime beaucoup les experts. Ils ne devraient même pas exister » déclare Elmyr. « On ne devrait pas accepter qu'une seule personne décide de ce qui est bon (*good*) ou mauvais (*bad*). » Significativement, il ne dit pas : « ce qui est vrai ou faux », déplaçant la question que semblait poser le titre d'ailleurs mal transposé en français par « Mensonges et vérités ».

Et en effet, la seule question qui semble intéresser Welles est celle de savoir qui est juge de l'Art véritable, et qui pourrait lui dénier le titre de véritable artiste.

Le propos *apparent* est donc celui d'un camouflet à Pauline Kael, d'une réponse esthétique à l'accusation d'usurpation qu'elle fit peser sur Orson Welles. Welles cite pour sa défense deux exemples classiques : Michel-Ange, trafiquant de fausses antiquités dans sa

jeunesse, et la cathédrale de Chartres, chef-d'œuvre collectif anonyme qui appartient à tous puisque personne n'y apposa de signature.

Le moment capital de cette dialectique de la falsification et de l'attribution correspond à la peinture par Elmyr du seul tableau du film explicitement dû à son propre style – généralement étouffé sous les strates de son génie de l'imitation : il s'agit précisément d'un portrait de Michel-Ange. Or, par un mélange de panache émouvant et d'incontrôlable réflexe de fausseté, il ne le signe pas de son nom propre mais imite – à la perfection – la signature d'Orson Welles.

La fausseté contamine *volontairement* tout le propos du film, les falsifications et leurs révélations relatives se succédant en cascade, et il n'est pas jusqu'au hasard qui n'y prenne sa surprenante part. Une partie du film consiste en un dialogue virtuel entre Elmyr et Clifford Irving, romancier sans succès devenu lui-même célèbre et riche grâce à *Fake !,* l'essai biographique qui révéla Elmyr au monde. Le faux dialogue (monté par Welles à partir des rushes de Reichenbach) tente de percer à jour la véritable identité d'Elmyr, qui possédait une soixantaine d'autres pseudonymes et dont on apprend subrepticement qu'il aurait survécu à un camp de la mort – mais pas au film puisqu'il se suicida peu après. Or, au moment où Welles achevait le montage du film dans un studio parisien que Reichenbach lui avait déniché, un scandale éclata concernant Irving, qui avait prétendu dans un livre récent avoir interviewé Howard Hugues et consulté ses papiers secrets, ce que Hugues lui-même – ou un imitateur de sa voix – démentit ensuite publiquement par téléphone. Welles décida aussitôt d'intégrer cette nouvelle affaire de falsification à son film, démontrant son impeccable maîtrise du montage et son art de l'improvisation concernant le faux.

Le film prend donc à la fois toutes les allures d'une démonstration et d'une confession, comme si un vieil illusionniste décidait de livrer sur scène l'ensemble de ses trucs au cours de son ultime spectacle. Les nombreux plans de *making-of* participent à cette franchise factice : Welles au restaurant avec Reichenbach et d'autres amis ; les techniciens

(caméraman, preneur de son…) au travail ; Welles dans la salle de montage, etc. L'apparente honnêteté n'est que le plus magistral des tours de la baguette du maître.

Au début de *F for Fake*, Welles prétend avoir abandonné un projet de film consacré aux regards. La splendide Oja Kodar déambule en minirobe dans Paris tandis que la caméra capte à leur insu les visages d'hommes se retournant sur son passage. Il s'agit évidemment d'un leurre, et une façon pour Welles d'attirer l'attention du spectateur sur le fait qu'il ne va cesser durant tout le film d'*attirer son regard,* afin d'accomplir plus tranquillement sa panoplie de trucs. Welles dissimule ce qu'il va démontrer en feignant de montrer ce qu'il dissimule. Car Oja Kodar intervient à nouveau à la fin du film, dans une autre histoire de *regard captivé,* celui de Picasso qui, raconte Welles, la voyant passer quotidiennement devant sa fenêtre, succomba à sa beauté et entreprit d'en faire son modèle. Il dut lui offrir, pour compenser les journées de farniente perdues, les vingt-deux tableaux qu'il fit d'elle, et qui furent à l'origine de l'immense fortune de la belle Hongroise. Ici, à nouveau, la falsification entre en scène.

Poursuivant cette invraisemblable histoire dont la fausseté est révélée à la fin, Welles raconte que Picasso apprit quelques années plus tard qu'une galerie parisienne exposait ses vingt-deux tableaux offerts à Oja. Fou de rage, il monta à Paris, déboula dans la galerie et s'aperçut qu'ils étaient *tous faux*. Le grand-père d'Oja, vieux faussaire génial à l'instar d'Elmyr, avait fauché puis *faussé* les vingt-deux portraits. Oja emmena Picasso rencontrer le vieil hongrois malade, le peintre réclama ses tableaux, et le faussaire affirma les avoir brûlé…

C'est à ce moment précis, pour qui a un tant soit peu d'oreille, que le leurre principal quoique invisible du film se laisse entendre. Il faut alors remonter tout le film à contre-courant, l'oreille aux aguets.

Elmyr, à plusieurs reprises, après avoir dessiné devant la caméra un Matisse ou un Picasso effarants d'exactitude les dépose dans sa cheminée allumée et les regarde disparaître dans les flammes en susurrant : « Goodbye Matisse ! », ou « Goodbye Picasso ! » Comme si, effaçant le faux dans les flamme, c'était un peu de la substance de l'art vrai qui était atteinte et annihilée. Sous *F for Fake*, c'est aussi *Dial M for Murder* qu'il faut aussi entendre.

Débutant par la remise en question de l'expertise concernant la paternité des chefs-d'œuvre, le film se termine par une fable autour de tableaux imaginairement consumés de Picasso. Si le cinéma, domaine privilégié de la falsification, a permis à Welles, malgré la censure sordide des studios, d'exercer son intense talent en la matière, il est un autre domaine où le génie dut rendre les armes : la peinture. Tout *F for fake* tournoie autour de cet échec-là, *pour le renverser*.

Car sous l'apparente cascade de questions que pose explicitement le film, une réponse implicite est celée, que Welles ne dévoilera pas: certes le cinéma ne vaut pas la peinture, mais la peinture elle-même, au fond, ça n'est « que du cinéma »… « *The most important thing is always to doubt the importance of the question* », dit Welles à un moment du film. Tel est le sens du poème de Kipling dont Welles récite quelques fragments, dans un musée d'art contemporain. Dans son esprit, le refrain satanique de *The Conundrum of the Workshops :* « You did it, but was it art ? » ne s'adresse pas au faussaire, mais à l'artiste.

« *The tale is as old as the Eden Tree – and new as the new-cut tooth –*
For each man knows ere his lip-thatch grows he is master of Art and
Truth ;
And each man hears as the twilight nears, to the beat of his dying heart,
The Devil drum on the darkened pane: "You did it, but was it Art ?"«

« Le conte est aussi ancien que l'arbre d'Éden – et aussi neuf qu'une dent de lait –
Car chaque homme sait, avant même que le duvet ne couvre sa lèvre, qu'il est maître en Art et Vérité ;
Et chaque homme entend à l'approche du crépuscule, au rythme de son cœur mourant,
Le Diable tambouriner sur le sombre carreau: " Tu l'as fait, mais était-ce de l'Art ? " »

Les plans montrant Welles dans la salle de montage, comme les séquences associées à *La guerre des mondes*, veulent témoigner que Welles est, lui, un véritable artiste, c'est-à-dire

un *faussaire repenti*, digne d'apposer son nom sur les mines d'or de la vaste beauté anonyme (les *gold rushes* du cinéma). Lorsque il évoque l'exemple du « grand faussaire » Michel-Ange, érigeant l'anecdote d'une minime mystification en glorieuse préface à une existence vouée au génie et à l'art, Welles explique qu'après avoir utilisé de la fumée pour vieillir ses faux antiques, le sculpteur prit finalement le droit chemin, « *like some of the rest of us* ». En abandonnant la fumeuse falsification pour l'Art, Michel-Ange est comparable à Welles qui abandonna, lui, la peinture pour le cinéma.

Le principal parallèle qui court dans le film entre Elmyr et Welles est donc également factice. Il est probable que Welles adhère à l'opinion d'Irving lorsque celui-ci critique l'absence de personnalité du faussaire, qui l'empêcha de devenir un véritable artiste « Sans vision personnelle, que peut-on peindre ? » dit Irving. La phrase est aussitôt suivie d'un plan de Welles dans le musée d'art contemporain, citant à nouveau le poème de Kipling : « *It's pretty, but was it Art ?* »

Ici, d'une manière imperceptible mais très audiblement, *le film bascule*.

Un plan rapide montre un assistant dire: « Silence ! prise 2 ! », comme pour signaler que ce qu'on va entendre désormais, et non plus voir, confère son sens à l'œuvre. Welles est alors filmé marchant dans un beau quartier, à Paris, exposant sa vision de l'art comme *épiphanie du rare*. « *Lots of oysters, only a few pearls* » énonce-t-il devant son reflet en observant un serveur ouvrir des huîtres. « *Rarity !* », continue Welles devant une vitrine qui réverbère son image en plusieurs exemplaires, « *the chief cause and encouragement of fakery and phoniness, in everything…* » « Les faussaires ont même envahi la cuisine. Ici les fruits de mer sont authentiques, vous pouvez croire la parole d'un expert ! » dit-il en pénétrant enfin dans un restaurant, tandis que l'assistant ayant annoncé la prise 2 hèle Oja qui passe en voiture dans la rue. Tout cela a un sens minutieux. Il s'agit de discrètement discréditer la *vraie falsification* représentée par Elmyr pour mieux glorifier la *fausse falsification* représentée par le cinéma de Welles – lequel est indéniablement une rareté.

Au restaurant, Welles raconte à Reichenbach l'histoire du peintre hongrois Vertes. Il n'arrivait pas à vendre ses propres tableaux, mais, imitateur génial, comprit qu'il pouvait gagner de l'argent en vendant de faux Picasso, Matisse, Modigliani… Par un habile montage, l'histoire de Vertes vient alors *doubler* celle d'Elmyr, que redoublera encore celle du grand-père d'Oja. Ce qui revient à dire qu'Elmyr n'est au fond pas si rare, contrairement à Welles dont l'image démultipliée par les reflets de la vitrine accentue la réelle singularité. « Les faussaires ont envahi la cuisine », autrement dit les roublards hongrois pullulent, comme le déclare explicitement Welles au restaurant : « Mais la vérité à propos des Hongrois, qu'ils essaient tant de dissimuler, c'est qu'ils ne sont pas plus escrocs que nous autres. Mais ils aiment se faire passer pour tels. Je ne peux me rappeler un seul parmi tous les amis hongrois que j'ai eus, qui n'ait pas désiré que je le considère comme le roi des charlatans ! »

Ce qu'il s'agit d'anéantir dans ce film, ce n'est pas la différence entre vérité et mensonge, comme le laisse à penser la traîtresse traduction du titre en français, mais la distinction entre fausseté proliférante et authenticité rarissime, autrement dit entre le faux artiste et le vrai. En mettant en évidence l'inauthenticité de l'inauthenticité d'Elmyr (autrement dit le caractère finalement assez commun de son talent de faussaire), ainsi que la fabrication en abyme du film, Orson Welles lui-même, faisant un film remarquable sur l'inauthenticité, se désigne comme un authentique génie capable de faire sauter la barrière entre art majeur et mineur, entre la cuisine et le théâtre, le cinéma et la peinture ou la littérature (laquelle n'apparaît dans le film qu'à travers les citations de Kipling).

Réécoutée après avoir saisi ce renversement du propos, la dernière partie du film, la fausse histoire de Picasso, joue dès lors le rôle d'un apophtegme confirmant le propos de Welles. À un moment donné, Welles raconte que des amis montrèrent à Picasso des reproductions de ses tableaux qu'il déclara tous faux. « Mais Pablo », dit un des amis, « je t'ai vu peindre celui-ci. » « Je peux peindre des faux Picasso aussi bien que n'importe qui ! » aurait répondu Picasso. Et le grand-père d'Oja, *à travers la voix de Welles* qui imite l'accent

hongrois, répond à Picasso, venu lui réclamer ses 22 tableaux, qu'il est comparable à un acteur, capable de passer si facilement d'une période à une autre de son propre style.

Au début de sa carrière, Welles travailla sur un projet qui finit par avorter, mélange de documentaire et de fiction intitulé… *It's All True !* Quelques décennies après, la dissociation entre le grand art et le cinéma est définitivement consommée. Dans *F for Fake* tout le monde usurpe la place de tout le monde : le faussaire signe des tableaux de maîtres ; le biographe devient célèbre en écrivant la fausse autobiographie d'un homme illustre ; Welles, enfin, récupère les chutes d'un reportage de Reichenbach pour construire son propre film. Et Welles excelle dans le domaine de l'usurpation. On a le droit de préférer le phrasé sournoisement somnolent de Godard, pourtant la voix de Welles récitant Kipling est une magnifique démonstration de suggestion musicale.

Si le film est malgré tout si bon, c'est que Welles, contrairement à Godard, ne cesse de prendre le parti de l'adversaire – à savoir l'Art véritable –, démontrant à chaque mètre de pellicule que son propre génie participe de la fausseté tout en essayant de montrer que la fausseté elle-même participe au génie.

Gadgetosophie

It's All False, tel aurait pu être le sous-titre de la trilogie *Matrix.* À côté de ce summum contemporain de l'usurpation intellectuelle, même les truquages citationnels de Godard font pâle figure.

La trame n'est d'aucun intérêt. Pseudo-philo fast-food tirée d'un sous-roman science-fictif des années 80 agrémenté d'une salade syncrétique à la sauce techno-théosophique aux références confusément socrato-christiano-kung-fuo-biblio-bouddhique, cet imbroglio hollywoodien apporte la preuve, s'il en était besoin, que l'Image, comme sa mère et sœur la Science, *parce qu'elle vise la domination*, ne pense pas.

Certes, la question de la spirale dialectique entre la réalité et la virtualité est passionnante : elle avait été posée trois siècles avant notre ère par Tchouang-tseu dans sa parabole du papillon.

« Jadis, Tchouang Tcheou rêva qu'il était un papillon voltigeant et satisfait de son sort et ignorant qu'il était Tcheou lui-même. Brusquement il s'éveilla et s'aperçut avec étonnement qu'il était Tcheou. Il ne sut plus si c'était Tcheou rêvant qu'il était un papillon, ou un papillon rêvant qu'il était Tcheou. Entre lui et le papillon il y avait une différence. C'est là ce qu'on appelle le changement des êtres. »

Quoi de nouveau sous les spotlights d'Hollywood ?

Les trois épisodes du film – censé être dicté par une profonde critique de la *manipulation virtuelle* dont il se nourrit en réalité et sur laquelle il prospère (les effets spéciaux numériques sont une des clés de son succès planétaire) – se révèlent, pour peu qu'on prenne le scénario au sérieux, une immense machine de guerre en faveur de l'Image. Le contraire eût été étonnant de la part d'un *blockbuster* hollywoodien, mais ce qui s'édicte plus précisément ici, c'est la propension de l'Image à s'autoréguler, à s'autocritiquer, à combattre et résorber sa propre nocivité hypnotique et despotique.

Là est le leurre.

Que veut l'Image depuis Platon ? L'éradication du temps. Eh bien, dans *Matrix*, le temps lui-même n'est qu'un code informatique, de sorte que les sous-programmes « émancipés » et « subversifs » peuvent le parcourir et le *décrypter* sans peine. L'émancipation concrète signifie par conséquent, dans l'idiome de l'Image, *être débarrassé du temps.*

À l'instar de la devineresse nommée l'Oracle ou du serrurier nommé le Maître des Clés, le héros Neo, jeune messie hanté par le doute et le questionnement, possède la prescience du destin (il fait des rêves prémonitoires). Il s'initie durant tout le film au visionnage de l'avenir (autant dire à l'éradication probable de l'espèce humaine), vision propre à la petite communauté des programmes marginaux, qu'ils soient émancipés (l'Oracle, le Maître des Clés), dévoyés (le Mérovingien) ou bien *régnants* (l'Architecte).

Dans *Matrix II*, le dialogue entre Neo (pâle et grave dans sa soutane noire comme un séminariste bernanosien) et l'Architecte, le concepteur de la Matrice (sorte de Dieu le père en mûr businessman hight-tech cravaté et costumé trois-pièces), dévoile, si on l'écoute attentivement, les principaux rouages idéologiques du scénario.

Assis dans son grand fauteuil d'homme d'affaires, au centre d'une muraille circulaire d'écrans dont la télécommande est un stylo (on saisit la glorieuse idée que les scénaristes hollywoodiens se font de l'écriture), l'Architecte fournit pour le prix d'une place au ciné un cours de Technique au héros et au spectateur planétaire. Neo en l'occurrence devient le spectateur passif de la vérité. Sa propre existence (extraits de *Matrix I* sur la muraille d'écrans parmi lesquels sont habilement mêlées quelques images de Keanu Reeves enfant), l'histoire du vingtième siècle (images d'Hitler, d'actualités, de guerres, etc.) *et ses propres pensées* (réflexes de rébellion adolescente reflétés en abîme sur les écrans) sont situés au même niveau de contemplation vidéologique. Son statut de déchet recyclable en celluloïd est d'ailleurs exposé d'emblée à Neo : « Ta vie est *le reste* d'une équation déséquilibrée inhérente à la programmation de la Matrice. » Les échecs de la Matrice, explique Dieu le PDG, sont la conséquence de sa propre perfection, induits par la supériorité mathématique de l'Architecte sur « les diverses bizarreries » de la nature humaine. C'est en raison même de l'excellence de leur concepteur que les premières Matrices échouèrent, l'Architecte n'ayant pas tenu suffisamment compte de l'abîme séparant son génie de la lie de l'esprit humain. « Le succès m'échappait parce qu'il fallait un esprit inférieur au mien ou peut-être bien un esprit qui serait moins soumis à ces paramètres de perfection », dit le Démiurge aux cheveux blancs en jetant un regard circulaire sur la muraille des écrans autour de lui. Le Père de la Matrice fit alors appel à une Mère (la devineresse nommée l'Oracle, spécialisée dans la dissertation gnangnan sur le choix et la probabilité), plus apte à l'empathie avec la médiocrité de la psyché humaine. « Harmonie de précision mathématique », la Matrice est donc plus ancienne que le héros ne l'imaginait. Telles les différentes « générations » de *Windows* (le système planétaire d'exploitation des PC), les « versions » de la Matrice se succèdent au gré des corrections de ses *bugs* : « Je préfère compter par paliers de l'émergence d'une anomalie à l'émergence d'une autre » dit l'Architecte. Le temps est un logiciel qui progresse en dépassant ses propres failles.

L'essence totalitaire de la Matrice (comme l'idéologie à peine inconsciente des scénaristes de *Matrix*) n'est que le remake techno d'un vieux fantasme hygiéno-raciste : le cordon sanitaire propre à toute cité qui se respecte. Ce que l'Urbaniste cravaté en chef nomme pompeusement, pour désigner le grain de sable dans la Matrice, une « anomalie systémique créant des fluctuations dans les plus basiques des équations », correspond à ce que la

cybernétique qualifie couramment de *virus*. La métaphore biologique n'est pas un hasard. Le discours eugénico-logico-informatique du démiurge en Bill Gates senior appartient à la même famille de délires que ceux des généticiens, cloneurs et banquiers de sperme aujourd'hui. Il s'agit de re-numériser l'humain en tenant compte des imperfections intrinsèques de sa nature biologique, ou plus précisément en mettant en équation la supériorité de la science sur la Nature.

Illustration : Vantant dans un magazine de télévision (*sic*) les mérites de la nanotechnologie, un journaliste y qualifie significativement la Nature de « grande sotte ». « Avec ces procédés, professent les pionniers, nous inventerons de nouveaux matériaux, des moteurs inusables, des fluides aux intenses propriétés magnétiques, des nanomachines autonomes, capables, on l'espère, de s'autorépliquer. Bref nous allons contrôler la matière. Imiter la nature. Et peut-être faire mieux que cette grande sotte. »

Si le dernier *Matrix* s'achève sur une nouvelle aube numérique fomentée par une gamine (le vrai virus de la Matrice, c'est la mièvrerie hollywoodienne), un nanotechnicien nommé Donald Eigler utilisa moins romantiquement en 1990 le microscope à tunnel pour dessiner, avec 35 atomes de xénon, le logo d'IBM. Les nouveaux maîtres du monde ont beau s'offrir les plus sophistiqués joujous, les confins de leur imaginaire demeurent d'un pavlovisme dérisoire.

Le discours de l'Architecte sur l'erreur « systémique » dans la Matrice n'est que la reprise, sous des oripeaux cybernétiques, du discours méprisant et haineux de l'agent Smith, autocloneur cruel et increvable qui se répand d'être en être telle une nappe de fuel (et accessoirement idole F.B.I.isée des vigiles du monde entier), lorsqu'il compare l'espèce humaine à un vulgaire virus.

Contrairement à tous les mammifères, explique le clone virtuel, qui vivent en parfait équilibre avec leur environnement, les humains prolifèrent, consument, dévastent, ravagent tout ce qu'ils touchent puis se déplacent telles des nuées de sauterelles pour coloniser d'autres territoires sous peine de disparaître. Ce type de discours n'est pas entièrement faux à la condition de le détourner en remplaçant « humains » par « Occidentaux ». Les Inuits, les Papous, les Pygmées, les Indiens d'Amazonie ou d'Amérique, les Africains en général n'ont jamais existé au détriment de la nature environnante. *Ils sont la nature environnante*. Les vrais barbares, ce sont les ancêtres de ces scénaristes hollywoodiens qui ne peuvent s'imaginer une demi-seconde ne pas être le tout du monde. Les vrais barbares, ce sont les successeurs

cartésiens de Platon calculant et agissant en maîtres et possesseurs de la culture, qui croient philosopher sur l'existence lorsqu'ils se contentent d'observer leur morbide reflet dans un miroir. Il n'aura échappé à personne, je l'espère, que le décor urbanisé de la Matrice ressemble furieusement à un quelconque *block* de Wall Street.

Avec beaucoup d'indulgence pour les techniciens d'Hollywood, on pourrait à la rigueur comparer l'Architecte au Démiurge du *Timée* et l'Oracle maternel à la « matrice du devenir » qu'est le Réceptacle. Quant au sort des humains fondé sur un pseudo-choix simpliste de cobaye de labo (pilule bleue ou rouge, porte à droite ou à gauche, sauver l'humanité ou la femme de sa vie), il évoque la manipulation eugéniste des citoyens de la République socratique à travers les faux tirages au sort de l'accouplement, ou encore les votes grotesques des spectateurs dans les émissions de *Real TV*. « Près de 99% des sujets d'expérience » explique l'Architecte, « acceptaient le programme tant qu'on leur permettait de choisir, même s'ils n'avaient l'intuition de ce choix que dans leur subconscient profond. »

Matrix est un éloge inconditionnel du numérique. Ainsi, à quelques détails aussi grossiers qu'amusants on perçoit aisément la haine des scénaristes pour l'ancien monde » libre » qu'ils prétendent idéaliser. Doté dans la Matrice de pouvoirs psychiques hors du commun, le héros se joue des contraintes habituelle du monde réel. La gravité ne le concerne pas : il vole dans les airs à la manière de Superman ; la réfraction de la lumière non plus : il voit à travers les corps leur nervure numérique, il peut même y intervenir puisque chaque corps, comme chaque objet, chaque fragment de la réalité, n'est qu'un assemblage de codes sophistiqués. Ainsi que le lui explique la devineresse, un programme est chargé dans la Matrice de gérer le vent, un autre a été conçu pour faire se mouvoir les corbeaux qui se promènent au pied du banc où ils devisent, etc.

Le héros lui-même, malgré son émancipation, n'est qu'une molécule numérique de la Matrice. Comme le lui révèle d'emblée l'Architecte, sa liberté et ses choix font, à la lettre, *partie du programme*. Dès le second épisode, voire dès la fin supermanesque du premier, il était aisé de deviner que « Sion », la grotte platonico-jules-vernienne des rebelles extirpés de leur esclavage somnambulique au service des machines, n'est qu'une ruse supplémentaire et illusoire de la Machination.

Les rebelles libérés vivent d'ailleurs une existence dégradée, portent de vieux vêtements sales et délabrés, logent dans les ténébreux diverticules d'une immense ruche grunge, hideuse

HLM lecorbusienne enfouie au sein d'une caverne elle-même matricielle, au sens anatomique du terme.

Entre Wall Street et la fourmilière, le choix reste restreint.

Dans ce pseudo-havre de paix pourri, religions et coutumes ancestrales diverses (version publicités pour compagnies aériennes : l'universalisme hollywoodien a ses limites) sont syncrétiquement préservées dans leur « naïveté » primitive, superstitieuse, et au fond insignifiante : offrandes hindoues, danses africaines (le meilleur passage des trois épisodes : la danse lascive sur fond de tamtams technos), etc. Références culturelles, symboliques et cybernétiques sont très confusément mêlées (le fourre-tout godardien est dépassé haut la main) : un vaisseau de combat high-tech se nomme le Logos (*sic*), un autre le Nabuchodonosor, un troisième l'Osiris… ; les noms sont tirés au hasard de la Grèce antique (« Niobé », « Morphée »…), de la Bible (« Sion »), du christianisme (« Trinité ») et de la cybernétique : un personnage se nomme « Lien » (*Link*), un autre « Interrupteur » (*Switch*), etc.

Le monde « libre » est de la sorte marquée de la plus extrême incohérence symbolique, à l'inverse des réflexions concernant le sens de la Matrice, *qu'elles soient le fait de ses agents ou de ses ennemis*.

La première description de la Matrice par Morphée, le Jean-Baptiste du Christ en soutane, ressemble furieusement à la catéchèse d'un illuminé positiviste : « Qu'est le réel ? Comment définis-tu le réel ? Si tu parles de ce que tu peux ressentir, ce que tu peux sentir, ce que tu peux goûter et voir, alors le réel n'est que des signaux électriques interprétés par ton cerveau. »

Le discours sur le sens du monde et de l'existence est l'apanage à peu près exclusif des programmes (l'Oracle, l'Architecte, le Mérovingien). En contraste, les propos du Conseiller, chef du monde libre, lorsqu'il fait visiter à Neo la soute de Sion, immense salle des machines *à l'ancienne* permettant la survie énergétique des rebelles par le retraitement rudimentaire de l'eau, de l'air, etc., sont d'une naïveté dialectique préadolescente. D'ailleurs, signe éminent de sa maturité, le Conseiller avoue ne posséder strictement aucune réponse !

Quand aux nombreuses réflexions logiques des programmes marginaux sur le principe de causalité et celui de choix, elle en restent au niveau d'un ancien bon élève de terminale devenu gourou de secte : tous les choix sont déjà faits, seul leur *pourquoi* reste à

connaître et à comprendre. Il est logique que tous les choix soient faits puisque le temps lui-même est un logiciel déjà programmé. Cela implique évidemment la négation du concept même de choix, lequel repose éthiquement (et non *informatiquement*) sur une méditation préliminaire du *pourquoi*.

Sion, en somme, est une Matrice bis, mais en moins bien. D'ailleurs les techniques de défense des rebelles sont de la même nature que celles des agents de la Matrice, la technologie des uns et des autres est semblable, y compris esthétiquement. Si les humains de base vivent dans Sion leur émancipation sur un mode clochardisé, les aiguilleurs qui permettent l'entrée et la sortie des vaisseaux dans la cité sont des scientifiques angéliquement lumineux pianotant virtuellement sur de vastes écrans transparents. Quant aux aéronefs de guerre, ce sont des complexes électroniques évolués permettant à la fois de se déplacer, de se battre, et de pirater la Matrice, c'est-à-dire d'accéder au monde virtuel et de s'en extirper à volonté grâce aux communications téléphoniques, cela sur le même mode que les milliards d'esclaves, par le biais d'une *connexion* neuronale.

Le dernier épisode de Matrix, au sous-titre platonicien « Ce qui a commencé doit finir », dévoile le grossier fil blanc dont sont cousus les deux premiers. Le héros et l'héroïne meurent, et l'humanité se réveille sur une nouvelle aube matricielle retouchée à la palette graphique.

L'indifférence au décalage horaire est une bonne illustration du fantasme totalitaire des cinéastes puisque *Matrix III* sortait dans les salles *au même moment* sur toute la planète, sous le fallacieux prétexte de contrecarrer la diffusion *gratuite* sur Internet. Peine perdue, quelques heures plus tard n'importe quel connecté pouvait télécharger le film sur son ordinateur. L'Amérique hollywoodienne (qui n'est aujourd'hui que l'autre nom du monde) a donc bien du mal à se dissimuler derrière tant de blablas ésotériques.

Un passage grotesque du second épisode dit tout sur le puritanisme de fond des scénaristes. Le personnage *maléfique* du Français, baptisé le « Mérovingien » (sous-entendu l'homme de l'antiquité), est un mafieux précieux, un bandit dandy, un tyran attardé faussement raffiné (selon l'image complexée que les Américains se font des Français), qui affirme adorer *la langue française* si riche de ses jurons obscènes (il lâche une litanie de grossièretés en démonstration), expliquant que jurer en français « c'est se torcher le cul avec de la soie ». Caricaturalement lubrique, pour expliciter sa théorie de la causalité il parvient à provoquer à distance – informatiquement – une vive excitation sexuelle à une femme virtuelle

qu'il va ensuite rejoindre dans les toilettes pour la baiser – moment que choisit son épouse trompée pour le trahir au profit des héros... En résumé, la langue française est associée à la merde, le désir à une simple manipulation logique de cause à effet.

Sacrés farceurs.

Pourtant le film n'a pas été pris au sérieux que par des adolescents exaltés. Sur le site Internet de *Matrix*, entre le téléchargement d'écrans de veille, le jeu en ligne, l'achat de posters et de tee-shirts, la lecture de bandes dessinées, le visionnage de dessins animés, le parcours des archives vidéo et audio du tournage (interviews, photos, bandes-annonces…), la bibliographie exhaustive des articles, essais et romans consacrés au phénomène, un lien discret amène sur une page intitulée « *Philosophy* ».

Une vingtaine d'universitaires américains s'y expriment. Leurs essais portent des titres qui laissent songeur : *Matrix and Monadology, leibnizians themes and The Matrix* ; *Morpheus and Berkley on Reality* ; *Wake Up ! Gnosticism & Buddhism in The Matrix,* etc. On croit rêver ! Pourquoi pas *Mickey Mouse et Hamlet, le thème shakespearien du gros rat chez Walt Disney* tant qu'on y est !

Les essayistes qui s'y expriment ont beau citer Platon, Descartes et Heidegger, ils ne sont que des moucherons gravitant autour de l'ampoule du numérique. Toute leur philosophie les condamne à n'être qu'un des « boutons » du site. Et, tandis qu'ils s'épuisent à cerner la présupposément complexe pensée des frères Warchovski, ces derniers gardent le silence – et pour cause –, se contentant de concocter le lucratif jeu vidéo tiré de leur scénario, puisque le film, exactement comme les philosophes éberlués, n'est qu'un élément d'un bien plus vaste puzzle.

En fait, c'est surtout comme *contenant* que *Matrix* innove. Vaste opération de marketing autoalimentée en faveur d'elle-même, il s'agit au sens strict d'un gigantesque GADGET, soit un objet vide de sens assurant l'autopromotion planétaire de ce vide.

En 1967, l'impeccable Debord écrivait dans *La Société du Spectacle* :

> **« Des vagues d'enthousiasme pour un produit donné, soutenu et relancé par tous les moyens d'information, se propagent ainsi à grande allure. Un style de vêtements surgit d'un film ; une revue lance des clubs, qui lancent des panoplies diverses. Le *gadget* exprime ce fait que, dans le moment où la masse des marchandises glisse vers l'aberration, l'aberrant**

lui-même devient une marchandise spéciale… Celui qui collectionne les porte-clés qui viennent d'être fabriqués pour être collectionnés accumule *les indulgences de la marchandise*, un signe glorieux de sa présence réelle parmi ses fidèles. L'homme réifié affiche la preuve de son intimité avec la marchandise. Comme dans les transports des convulsionnaires ou miraculés du vieux fétichisme religieux, le fétichisme de la marchandise parvient à des moments d'excitation fervente. Le seul usage qui s'exprime encore ici est l'usage fondamental de la soumission. »

VII

CONTRE-OFFENSIVE

> « Il faut montrer comment la vie entière d'un peuple réfléchit de façon impure et confuse l'image que présentent ses plus grands génies : ceux-ci ne sont pas le produit de la masse, mais la masse montre leur répercussion.
>
> Ou bien quel est le rapport ?
>
> Il y a un pont invisible d'un génie à l'autre – voilà la véritable "histoire" objective d'un peuple, tout autre est variation innombrable et fantomatique dans une matière plus mauvaise, copie de mains malhabiles. »
>
> Nietzsche, *Le dernier philosophe*

La guérilla des génies

Fin décembre 1895, au lendemain de la première projection publique du Cinématographe Lumière dans le sous-sol du Grand-Café, boulevard des Capucines, le journal *La Poste* écrit: « Sur l'écran apparaît une projection photographique. Jusqu'ici, rien de nouveau. Mais, tout d'un coup, l'image de grandeur naturelle, ou réduite, suivant la dimension de la scène, s'anime et devient vivante. C'est une porte d'atelier qui s'ouvre et laisse échapper un flot d'ouvrières, avec des bicyclettes, des chiens qui courent, des voitures ; tout cela s'agite, grouille. C'est la vie même, c'est le mouvement pris sur le vif. »

Exploitant pour les Lumière à New York, Félix Mesguich raconte les premières séances américaines du Cinématographe : « D'un coup d'interrupteur, je plonge plusieurs milliers de spectateurs dans l'obscurité. Chaque tableau passe, accompagné d'une tempête d'applaudissements ; après la sixième vue, je rends l'éclairage à la salle. L'assistance est trépidante. »

Personne ne doute alors qu'il s'agisse d'une inédite forme d'art. » La beauté de l'invention », lit-on dans *La Poste*, « réside dans la nouveauté et l'ingéniosité de l'appareil. » Surtout, une étrange idée apparaît qui va vite enfler en leitmotive de part en part de la déjà si

petite planète : la caméra-projecteur serait parvenu à reproduire la vie. « Lorsque ces appareils seront livrés au public, lorsque tous pourront photographier les êtres qui leur sont chers, non plus dans leur forme immobile, mais dans leur mouvement, dans leur action, dans leurs gestes familiers, avec la parole au bout des lèvres, la mort cessera d'être absolue. »

Heureusement, et en dépit de toutes les proclamations extatiques, un écrivain était présent lors d'une de ces séances originelles.

Le 3 juillet 1896, à la foire de Nijni-Novgorod, le jeune Maxime Gorki découvre le Cinématographe Lumière. Autrement moins convaincu que ses contemporains, Gorki rend compte le lendemain de ses impressions dans le quotidien *Nijegorodskilistok*. Gorki est d'une lucidité essentielle. La nouvelle imposture visuelle ne l'impressionne pas ; il comprend d'instinct que cet univers-là n'est autre que l'empire de la mort, l'ennemi-né de cette millénaire opération de résurrection qu'est la littérature.

> **« Hier soir, j'étais au Royaume des Ombres. Si seulement vous pouviez vous représenter l'étrangeté de ce monde. Un monde sans couleur, sans son. Tout ici – la terre, l'eau et l'air, les arbres, les gens – tout est fait d'un gris monotone. Des rayons de soleil gris dans un ciel gris, des yeux gris dans un visage gris, des feuilles d'arbres qui sont grises comme la cendre. Pas la vie, mais l'ombre de la vie. Pas le mouvement de la vie mais une sorte de spectre muet... Tout cela bouge, tout cela respire la vie et tout à coup, ayant atteint le bord de l'écran, disparaît on ne sait où… Une vie naît devant vous, une vie privée de son et du spectre des couleurs – une vie grise et silencieuse – une vie blafarde, une vie au rabais. C'est terrible à voir, ce mouvement d'ombres, rien que des ombres, les spectres, ces fantômes ; on pense aux légendes où quelque génie mauvais fait saisir une ville entière par un sommeil perpétuel et l'on croit avoir vu quelque Merlin faire opérer son sortilège devant nos yeux… Tout à coup, on entend cliqueter quelque chose ; tout disparaît et un train occupe l'écran. Il fonce**

droit sur nous – attention ! On dirait qu'il veut se précipiter dans l'obscurité où nous sommes, faire de nous un infâme amas de chairs déchirées et d'os en miettes, et réduire en poussière cette salle et tout ce bâtiment plein de vin, de musique, de femmes et de vice. Mais non ! ce n'est qu'un cortège d'ombres… Voici encore une autre image: assis autour d'une table, des messieurs jouent aux cartes. La tension de leur visage et le tremblement de leurs mains trahit leur cupidité. Ils jouent... et soudain ils éclatent de rire et le garçon de café qui leur apporte de la bière se joint à eux. Ils rient à se tordre les côtes, mais on n'entend rien. On dirait des morts, condamnés à jouer aux cartes en silence pour l'éternité. »

On remarque que la justesse du style ne dépareille pas la pertinence de la pensée.

Si Gorki a le mérite d'avoir le premier senti souffler le vent du néant, il reste un cas isolé. En un siècle, peu d'écrivains auront perçu le cinéma pour ce qu'il était : l'oculus ronronnant de la mort. On compte sur les doigts des deux mains ceux qui lui ont porté sinon le plus parfait mépris, du moins la plus irréfutable des indifférences. Cette guérilla isolée a dans ses rangs Mallarmé, Proust, Kafka, Joyce, Artaud, Céline, Hemingway, Faulkner, Nabokov et Debord. On remarque qu'ils possèdent un point en commun digne de contrebalancer les milliards d'idolâtres du camp adverse : ce sont de parfaits génies. Serait-ce un hasard ?

La guérilla des génies se divise en deux tactiques. Il y a ceux qui ont écrit le plus grand mal du cinéma, toujours d'une manière précise, lucide, sans concession : Céline, Kafka, Artaud, Debord. Et il y a ceux qui ne lui ont accordé aucun place dans leur pensée, n'en ont fait presque aucune mention dans leurs œuvres, ce qui en littérature est aussi significatif que s'ils lui avaient consacré de longues diatribes.

Pourquoi ?

Parce qu'à l'instar exact d'un musicien, un écrivain de génie accorde autant de profondeur à ses *silences* qu'à ses prises de position. Même le plus illettré des cinéphiles (ils sont légion) ne saurait ignorer que la partition de Rimbaud fut aussi incandescente dans le

domaine des mots que dans celui de sa rupture avec eux, ou du moins avec leur écho écrit. C'est ne rien connaître à l'écriture que de penser qu'un écrivain n'aborde pas un sujet parce qu'il n'y connaît rien et n'a rien à en dire.

Le Verbe a bâti l'univers, il n'est jamais pris de court. Ses discrétions ont la densité de déclarations de guerre.

En janvier 1898, Stéphane Mallarmé répond, dans le *Mercure de France*, à une enquête « Sur le livre illustré » :

> **« Je suis pour – aucune illustration, tout ce qu'évoque un livre devant se passer dans l'esprit du lecteur ; mais, si vous employez la photographie, que n'allez-vous droit au cinématographe, dont le déroulement remplacera, images et textes, maint volume, avantageusement. »**

Le silence de Proust succède à l'écœurement de Baudelaire sur le daguerréotype et à l'ironique mépris de Mallarmé concernant le cinématographe. Dès les premières pages de *La Recherche*, Proust décide de vivifier ses souvenirs par le truchement d'une lanterne magique ; plus tard, il s'intéresse de près au téléphone et à l'aéroplane naissants, qu'il métamorphose en d'époustouflantes métaphores de son écriture. Mais il ne dit *pas un mot* du Cinématographe Lumière dont il est pourtant parfaitement contemporain. Comment ne pas tourner le dos à ce vortex bouffon du néant quand on ne vise qu'à « entasser des comprimés de vie ».

Nabokov contre les cartoons

Nabokov n'eut pas besoin d'attendre le malentendu de l'adaptation de *Lolita* par Kubrick pour mépriser cette filature des reflets figés. Exilé à Berlin dans les années vingt, il fit comme d'autres émigrés russes un peu de figuration pour les studios de l'époque. Pour ce prince des passerelles langagières la figuration était un moyen pratique de gagner silencieusement un peu d'argent. Pour cet expert des trompe-l'œil du langage, le cinéma muet

exhibait toute une coulisse de réjouissants ridicules en carton-pâte qui n'attendaient que son encéphale en forme de filet à papillon pour être capturés, avant d'être disséqués par sa pensée acérée et magnifiés par sa prose fluide.

Il ridiculisera d'ailleurs le cinéma et les rêves moisis de ses adonnés dans *Rire dans la nuit*. Pour cet observateur aiguisé des effractions colorifères du destin à travers la « transparence des choses », la morne grisaille d'une vision mécanique était irréfutablement défectueuse, un peu comme les sons univoquement humides qu'exhalerait le pavillon d'une trompette plongée dans un aquarium. Aucun mécanisme manufacturé ne pouvait rivaliser avec les délicats rouages de son génie capable de capter les plus infimes, complexes, frêles beautés qui papillonnent en liberté dans la nature.

Le pâle héros de *Rire dans la nuit* s'appelle Albinus, soit « Blanchâtre » (*albineus*). À la première page du roman, il médite un *mauvais* livre (« rien de brillant, ce n'était pas un homme très doué ») en l'honneur du cinéma, lorsqu'il a l'idée de transposer les tableaux de maîtres en dessins animés. L'idée – à laquelle Élie Faure se prenait à rêver en 1922, l'appelant une « tragédie cinéplastique » – est bien sûr parfaitement crétine (« oh c'était faisable ! » introduit ironiquement l'auteur dans l'esprit de son personnage dont il se joue comme un spartiate cynique de son ilote ivre), et irréalisable à l'époque. Elle l'est devenue depuis, une agence de publicité étant parvenue à grands renforts de palette graphique à faire dialoguer un tableau de Van Gogh et un Picasso dans un spot récent pour une marque de peinture murale. Comme quoi la pub fait faux de tout fantasme. En se contentant de décrire l'insipide trouvaille de « Blanchâtre », le phrasé nabokovien ventriloque la bêtise et rend l'idée alléchante, comme afin de donner une bonne correction de couleurs écrites aux fades amateurs de l'écran délavé.

> « Quelle belle histoire en perspective, l'histoire de la vision d'un artiste, le merveilleux voyage de l'œil et du pinceau, et tout un monde dans le style de cet artiste, imprégné des teintes qu'il avait lui-même créées ! »

Nabokov écrivit à cette époque un poème, intitulé *Cinématographe.* Son rire éclate dans la nuit de ce nouvel art prématurément cadavérique qui grouille de clichés comme autant d'asticots :

« J'aime ces spectacles forains de lumière
toujours plus tendrement et sans espoir.
Des trahisons retorses s'y découvrent
tout simplement en écoutant aux portes.
Le vice y a pour tout symbole un verre
de vin et la vertu tire l'aiguille.
Entre les traits de la mère et du fils
Jamais il n'y a la moindre ressemblance...
Voici la chambre éclairée. Regardez
Comme ce châle gît sur le tapis.
On ne voit pas l'éclat du projecteur,
on n'entend pas les cris du cinéaste ;
mais il n'y a rien qui respire la vie :
à l'œil curieux rien n'indique le lien
entre la chose et son propriétaire,
l'empreinte d'un usage quotidien.
Poursuites, cataractes, tournoiement
des ombres chatoyantes, tout est là.
Mais l'invention ? Mais l'exquise harmonie ?
L'envol de la pensée ? Muse, où es-tu ? »

Les relations entre Nabokov et le cinéma possédaient déjà ce ton ironique et désabusé, allant jusqu'à une cinglante arrogance dont je fais personnellement mes délices. Vingt ans plus tard, professeur de littérature à Cornell University, lors d'une soirée avec ses étudiants Nabokov s'amusa à ridiculiser le *Hamlet* de Laurence Olivier. Un jeune homme ulcéré lui

demanda s'il avait au moins vu le film. « Bien sûr que je n'ai pas vu le film », rétorqua le génie provocateur. « Croyez-vous que je perdrais mon temps à voir un film aussi mauvais que celui que je viens de décrire ? »

Puis vint le temps de l'adaptation de Kubrick. Nabokov collabora au charcutage scénarisée de sa pauvre fillette sans être dupe un seul instant de la débâcle à venir, échangeant même avec le cinéaste des lettres pleines d'un humour courtois. Le 8 septembre 1960, il écrit à Kubrick : « Je sens encore des élancements douloureux dans mes ligaments déchirés (ce qui fait le plus mal, c'est l'élimination du dialogue dans le motel, si merveilleux d'impulsivité, à l'Acte Deux)… »

Kubrick bien entendu ne comprit rien à la substance nymphéale du roman. N'importe quel mâle normalement constitué baiserait volontiers sa starlette blonde, alors que l'héroïne du roman n'est érotisée que dans le cerveau en délire virtuose de Humbert Humbert. Le pédophile est pénétré du vice artistique de la sublimation, métamorphosant pour lui seul une exaspérante peste en Aphrodite aux socquettes blanches.

Après la première, grand seigneur, Nabokov félicita Kubrick sans en penser un mot, et celui-ci avoua plus tard que le livre était simplement trop bon pour être mis en conserve de celluloïd. En privé, Nabokov se contenta de qualifier le film de « joli spectacle vaporeux vu au travers d'une moustiquaire », et de « panorama vu par le passager horizontal d'une ambulance ». Rendant le bien pour le mal, Nabokov affublait ainsi une adaptation ratée d'une formule parfaite.

On attend toujours le cinéaste capable de rendre la pareille à un grand romancier.

Encore quelques années plus tard, et alors que le génie de Nabokov est enfin, après une vie entière d'une intense solitude artistique, universellement reconnu, un échange de lettres a lieu avec Hitchcock, qui cherche négligemment un scénariste pour mettre en forme l'opaque prémonition d'un film. Il explique ses deux idées à Nabokov qui répond du tac au tac depuis Montreux le 28 novembre 1964, acceptant poliment la proposition si on lui laisse la liberté et le temps de travailler, puis soumettant à son tour deux idées de film à Hitchcock. Trop

empressé, comme tous les hommes d'affaires confrontés à des artistes, Hitchcock ne donnera pas suite. La première des idées de Nabokov (l'histoire d'une jeune femme dont l'amant astronaute revient d'une expédition spatiale imperceptiblement changé) est très drôle en ce que Nabokov, *hitchcockisant Hitchcock*, le laisse face à un spirituel suspens en n'en fournissant pas la fin ! « Le temps passe, et elle devient inquiète, puis elle a peur, puis elle s'affole. J'ai plus d'un dénouement intéressant pour cette intrigue. »

Mauvais joueur face à cette imparable oblique de la littérature qui mettait le cinéma en échec, Hitchcock répliquera en faisant voltiger l'échiquier invisible, répliquant avec aigreur que cette idée n'était pas dans son style !

Hemingway et le silence de l'Afrique

Hemingway, qui put constater le gâchis systématique de tous ses chefs-d'œuvre par Hollywood, prit bien moins de gants avec les nababs abrutis des *majors.* « Avoir écrit un livre dont on est encore content des années après et voir ce qu'on en fait au cinéma », déclara-t-il un jour, « c'est comme voir quelqu'un pisser dans la bière de votre père. »

Il raconta l'anecdote suivante à Ingrid Bergman. Un jour, à Sun Valley, il reçoit un coup de fil d'Hollywood. C'est Zanuck qui lui demande de trouver un titre court et percutant pour un film tiré de *Francis Macomber :* « Je dis à Zanuck de rester à l'appareil pendant que je réfléchissais. Le marchand me servit un verre et de temps à autre je retournais au téléphone pour prévenir l'opératrice de ne pas couper parce que j'étais plongé dans des réflexions de la plus grande urgence. Finalement, quand j'eus l'impression que mes actions dans l'American Telephone and Telegraph avaient monté d'au moins trois points, je déclarai que j'avais trouvé exactement le titre qu'il fallait. Zanuck me dit qu'il était prêt à noter. "Donc, lui dis-je, vous voulez quelque chose de court et de percutant qui accroche l'œil des deux sexes, n'est-ce pas ? Parfait. Alors voici: F comme Fox, U comme Universal, C comme Culver City, et K comme

dans RKO. Cela devrait tenir sur toutes les marquises et comme symbole sexuel, vous ne trouverez pas mieux."«

Pour Nabokov, le handicap majeur du cinéma est sa grisaille, je veux dire sa monotonie spirituelle. Il affirmait disposer, comme Rimbaud, du rare don cabalistique de goûter les coloris des lettres. Ce qui signifie, si on y songe, que chaque mot correspond à une miniature, chaque phrase à l'aile unique d'un papillon, chaque paragraphe à une fresque implagiable. La couleur sur un écran ne saurait être, de ce point de vue, qu'une grisaille à peine améliorée.

On l'a un peu oublié, et l'amnésie s'accroît au fur et à mesure que le cinéma planétaire remodèle urbanistiquement la nature afin qu'elle se moule sur ses propres décors, mais le Technicolor le plus sophistiqué sonne abominablement faux comparé à n'importe quel horizon contemplé à la lumière du jour. Surtout quand on a, comme Nabokov, minutieusement étudié tant de nuances naturelles ; celles des lépidoptères qu'il passa sa vie à méditer, et plus usuellement celles de bien des toiles de maître. Nabokov appréciait particulièrement les grands Hollandais du XVII^{ème} siècle dont la délicate minutie confine, comme la sienne, au génie. Car tout le monde semble avoir également oublié que la peinture pendant des siècles ne fut composée que de couleurs *naturelles*.

Un point commun entre Nabokov et Hemingway : le second a également parcouru l'Europe ; il en a visité par conséquent les musées essentiels (Louvre, Prado, National Gallery, Offices…) ce qui, dans une grande ville, est la seule initiation visuelle valable. Hemingway eut en outre l'opportunité de jouir largement de l'Afrique colorifère. Les images animalières délavées du film *Les Neiges du Kilimandjaro* ne trompent personne. Celles des meilleurs documentaires d'aujourd'hui sont un plus crédibles, mais elles n'ont pas grand chose à voir non plus avec ce que captent en direct les prunelles d'un Africain *in situ*. D'ailleurs, il suffit de se rendre dans n'importe lequel des sinistres zoos d'Europe : les ocelles le long du cou d'une girafe, les soies dans la crinière d'un lion, les ridules sur la trompe d'un éléphant ou le regard songeur d'un chimpanzé ne correspondent en rien aux copies miniatures que diffuse l'aquarium cathodique sur certaines chaînes câblées.

Pourtant, pour Hemingway, c'est encore la parole qui constitue le pire défaut du cinéma. Dans un film, la parole n'est qu'un *bruitage* supplémentaire. Hemingway est l'écrivain qui modela le plus sérieusement la résonance signifiante du silence au cœur même de la phrase. Si ses textes semblent si riches dans leur apparente simplicité, c'est que chaque ligne est imprégnée du silence miroitant de toutes celles qui auront été sciemment écartées pour laisser assez de volume à l'éclosion de l'élue. Hemingway, qui a assez commenté cette technique du raffinement concentré de ses dialogues et de ses descriptions, ne pouvait logiquement supporter l'hypnotique brouhaha qui sature tous les films sans exception.

Au cinéma, le silence est tu. D'abord parce que le silence d'un microphone qui ne capte aucun son, c'est encore du *bruit*, ce bruit particulier qu'on nomme le « souffle » (le *dernier souffle* serait plus juste), et qu'une bonne oreille perçoit toujours, aussi infime soit-il. Ensuite parce que même ce faux silence est encore trop insupportable (il pourrait donner l'idée de penser !), de sorte qu'il sera recouvert d'une ignoble musique stressante ou apaisante selon les sentiments de base qu'on entend insinuer dans le cortex tétanisé du spectateur. Enfin parce que le cinéma se consomme en groupe, et qu'aussitôt qu'au moins deux êtres humains sont réunis dans la même pièce, le silence s'évanouit.

Hemingway aura donc retiré de nombreuses leçons anticinématographiques de l'Afrique et des Africains. Il fut sans doute, davantage encore que Rouch, le Blanc le plus complice de leur profondeur, autrement dit d'une certaine qualité de leur silence.

> « Les Africains, à ce qu'on prétend, n'ont jamais d'états d'âme à propos de quoi que ce soit. C'est une invention des Blancs qui occupent provisoirement le terrain. Les Africains, dit-on, ne ressentent pas la douleur parce qu'ils ne crient pas. Or, ne pas exprimer la douleur au moment où on vous l'inflige est une affaire tribale et un grand luxe. Alors qu'en Amérique nous avions la télévision, le cinéma et des épouses coûteuses aux mains toujours douces, au visage enduit de graisse la nuit, et au manteau de vison naturel et non d'élevage en garde dans un entrepôt frigorifique avec un ticket, comme au mont-de-piété,

pour le récupérer, les Africains, ceux des meilleures tribus, s'offraient le luxe
de ne pas montrer leur douleur. »

Ces phrases sont tirées d'un merveilleux roman resté longtemps inédit, publié récemment en français dans l'indifférence absolue, et dont le titre résume si bien tout ce dont il est question ici : *True at first light*, « Vrai à la première lueur ».

Faulkner à cheval

Le cas de Faulkner est plus pathétique. Il qualifia Hollywood de « mines de sel » et dut subir la bêtise et l'incompétence patentée des gens de cinéma durant de fastidieuses années. Pour un tel virtuose du verbe, c'est triste. Comme Nabokov et Hemingway, il ne se faisait aucune illusion sur cet Hollywood que Serge Daney, d'une étroitesse coupable, surnomme « l'anti-littérature » – comme si tout le cinéma était autre chose ! Mais Faulkner approcha le système de suffisamment près, et suffisamment longtemps, pour en deviner le sens ultime, celui d'une reconfiguration planétaire de ce que nous avons en permanence sous les yeux : à savoir l'espace.

Hollywood indique ainsi moins une gentille colline californienne ornée de sa gourmette publicitaire que la vaste opération de chirurgie esthétique pratiquée sur l'épiderme de l'époque, l'immense néon plaqué sur la vie pour lui inoculer les couleurs criardes de sa blafardité. « Hollywood qui n'est plus à Hollywood, mais qu'un milliard de pieds de tubes de gaz coloré inscrivent en pointillé sur la face entière de l'Amérique », écrit-il en passant dans *Les Palmiers sauvages.*

Faulkner voit parfaitement d'où vient, et où va Hollywood. Hollywood naît de l'automobile, non pas de l'engin en soi, mais de la modification massive de l'espace que son mouvement artificiel entraîne. Le galop d'un cheval est d'une vivante intensité. Mouvement *qualitatif* comme celui de l'homme, juste supérieur en masse de muscles mis en branle, il ne remet pas en cause l'irrégularité naturelle de la géographie ni la beauté consubstantielle de

l'espace. La voiture n'est rien de semblable. Elle décompose une énergie fossile extirpée du sol conçu comme simple « stock technique de disponibilité » (Heidegger) en un mouvement irréel qui gangrène tout, depuis la géographie des campagnes et la géométrie des villes jusqu'à la sensation que l'on a du temps.

La locomotive avait commencé en douceur, si on peut dire, ce mouvement de dévastation de l'espace. Le cinéma nouveau-né sut saluer convenablement sa marâtre. L'avion a dilaté ce vertige avec autrement plus d'efficacité, bien sûr, fournissant à l'hominien estampillé effaré la possibilité insensée de voir le soleil se lever deux fois en l'*espace* d'une dizaine d'heures. Mais la voiture est le plus cinématographique de ces trois engins car elle apporte avec elle la modification visible à l'œil nu du paysage qu'on parcourt, plaçant l'homme immobile devant un écran transparent, le pare-brise, sur lequel les mouvements de l'espace sont projetés dans leur accélération démentielle.

Faulkner a compris tout cela. *Les Larrons*, son dernier roman, traite de la double opposition entre l'auto et le cheval et les Blancs et les Noirs. Et il y prend lumineusement le parti à la fois du cheval et des Noirs. Mais il a compris autre chose, d'encore plus consubstantiel à la voiture et au cinéma : ce sont, au sens le plus littéral, *des engins de mort*.

À Malcom A. Franklin, il écrit depuis les studios de la Warner Bros, le 5 décembre 1942 :

> **« Un anthropologue trouverait ici de quoi remplir son carnet de notes. C'est l'une des villes les plus riches du pays. Telle qu'elle est aujourd'hui, son économie et sa géographie ont été établies et inventées par l'automobile. En conséquence, c'est l'automobile qui l'a inventée. Or l'automobile, pour le moment du moins, est un animal aussi mort que le mastodonte. En conséquence, la ville que l'automobile a créée ne peut être que mourante. »**

Pylône est précisément consacré à l'aspect spatial de la mort. Faulkner dira des aviateurs cascadeurs qu'il décrit que la vitesse les avait en quelque sorte désinfectés de toute temporalité :

> « Ils avaient échappé à l'obligation d'accepter un passé et un avenir, ils n'avaient pas de passé. Ils étaient aussi éphémères que le papillon du matin même, sans estomac, et qui mourra demain. »

À la fin du roman, Faulkner compare le paysage à un corps vivant gangrené part le virus létal et désagrégeant d'Hollywood, « ce style treillage de poulailler et torchis peint que les films californiens ont répandu à travers l'Amérique du Nord, comme si le celluloïd véhiculait des microbes ».

L'Image et la Mort. Ou, plus prosaïquement, le cinéma et la guerre. Exilé de son merveilleux comté invisible de Yoknapatawpha à Hollywood, Faulkner, en pleine sanglante démence mondiale, comprend soudain que le cinéma et la guerre collaborent en quelque sorte à l'avènement d'un nouveau monde où la littérature, parce qu'elle peut surprendre cette collaboration, est à bannir.

Il écrit le 22 avril 1944 à Harold Ober une lettre stupéfiante de lucidité désabusée et triste :

> **« La guerre ne facilite pas les choses pour l'écrivain – mais je me demande pourquoi je vous parle de ça. Voir cette sublimation-glorification de tous les instincts des cavernes que l'homme espérait avoir abolis, voir ça exhumé et traîné de nouveau en pleine lumière, pour y usurper, s'y faire une place, toute la place en fait, face à la réalité, la constance, la solidité de l'art, de la littérature. Alors il faut que quelque chose cède : pourquoi pas la littérature, l'art, comme cela s'est déjà produit et comme cela se produira encore ? …**
>
> **Après avoir assisté quelque temps aux efforts frénétiques déployés par l'industrie du cinéma pour justifier son existence en un temps de lutte**

et de terreur, j'en suis quasiment arrivé à la conclusion même qu'ils se refusent à admettre, à savoir que le mot imprimé et toutes ses ramifications et photographications, c'est *nihil nisi fui* ; en un mot, un effort frénétique et dérisoire pour éviter un fondu enchaîné : la TRANSFORMATION du symbole $ en 1A ("apte au service")**. »**

Faulkner semble ici vouer l'écriture et le cinéma (« le mot imprimé et toutes ses ramifications et photographications ») au même anéantissement. Il n'en est rien. Il ne parle que des mots qu'on extorque à son énergie pour alimenter des scénarios aussi débiles que son *De Gaulle*. Le cinéma pratique un fondu enchaîné entre les mots qu'il consomme et les images qu'il produit. Or la guerre le renvoie lui-même au rang de matière première périssable ; il est ravalé aux seuls dollars qu'il suscite, et ces dollars sont ingurgités par la guerre pour alimenter la mort. La mort risque de faire de l'ombre à son reflet, et le reflet tremble pour sa fausseté. C'est un dialogue d'aveugles titubants qui se cognent contre des symboles.

La littérature n'a jamais eu rien à redouter de la guerre, et les grands romanciers du siècle seront ceux qui auront su écouter sans y succomber les sirènes ravageuses de l'absurde boucherie : Proust, Céline, Hemingway, Faulkner.

Lorsqu'il se décidera à écrire l'*Appendice Compson*, brève et grandiose suite au *Bruit et la Fureur*, Faulkner se décidera à présenter cette suite par un texte très drôle où il rétablit la vraie hiérarchie des choses. Il y compare ironiquement *Le Bruit* à un cinématographe en mauvais état, manière courtoise de faire comprendre que toute cette machination visuelle dépourvue d'une ouïe adéquate pour décrypter l'insensé grésillement de la chair à canon sous le flambant affolement des hommes en armes (le bruit et la fureur sont ici ceux de la guerre) signifie : *rien*. C'est d'ailleurs le point de jonction idéologique du cinéma et de la guerre ; leur signification leur est strictement extrinsèque.

Voici la note qui présente l'*Appendice :*

« Quand Faulkner écrivit *Le Bruit et la Fureur* en 1928, il ne le termina pour personne… En 1928 et en 1938 il ne connaissait pas encore suffisament les gens en général pour pouvoir terminer les siens ; aussi le livre n'était-il pas réellement un tour de force d'hermétisme inconsciemment voulu, mais

plutôt la première projection cinématographique, fabrication maison, et expérimentale – lentilles déformées, éclairage défectueux, mécanisme aléatoire et même mauvais écran – qui dut attendre l'année 1946 pour que les lentilles s'éclaircissent, que la lumière se stabilise et que les rouages tournent sans grincer. Mais il était trop tard. Le livre était fait – sa virginité était chose du passé. William Faulkner ne pouvait qu'essayer de forger une clé. Il crut qu'une page ou deux sufffiraient. Il en écrivit près de vingt. Les voici. »

L'*Appendice Compson* retrace la généalogie brisée de la famille de Quentin et Caddy en une suite de vignettes consacrées à quelques personnages emblématiques. Le premier personnage apparaît en 1699, c'est un Indien Chickasaw nommé Ikkemotubbe, soit « L'Homme », nom qu'un Français émigré traduisit en « Du Homme » et que l'Indien adapta en l'anglais *Doom*, soit la ruine, la perte, le destin, la condamnation. Du point de vue coulissant des sonorités de la langue, l'homme est sa propre damnation. Faulkner n'aurait pu mieux résumer la lumière sur le désastre qui éclaire tous ses romans qu'en associant « homme » à « *doom* ».

La dernière vignette, la plus courte, clôt la série des quelques lignes consacrées à ceux qui échappent à la damnation, ce que justifie Faulkner le plus simplement du monde : « Ils étaient noirs ». Et l'ultime personnage de l'*Appendice* est la magnifique servante Dilsey, que deux mots suffisent à définir et déployer : « *They endured.* »

Ils étaient noirs, ils durèrent, ils enduraient. On ne trouvera pas de plus splendide définition des albatros de la pensée qui échappent au désastre qu'est l'homme en planant au–dessus des vagues enragées de l'Étendue. Indociles échotiers du silence traversé de spasmes, ce sont eux que j'appelle, avec une insistance volontaire , les *génies* parmi les écrivains.

Cinématomique

Heidegger, semble-t-il, n'évoque le cinéma qu'en une occasion. Les quelques lignes de la conversation avec le Japonais semi-imaginaire, dans *D'un entretien de la parole*,

consacrées au *Rashomon* de Kurosawa, sont essentielles pour comprendre le grand œuvre de mort consubstantiel à l'Image.

Le Japonais vient de citer deux mots, *Iro*, couleur, et *Kouou*, le vide, l'ouvert, le ciel ; conjugués prestement en l'expression: « Sans *Iro* nul *Kouou* », ils correspondraient peu ou prou à ce que l'Occident désigne par « Métaphysique » depuis Aristote. À ce moment du dialogue, Heidegger, ou plutôt le Demandeur occidental, laisse entendre la possibilité d'une impossibilité d'échanger quelque vérité que ce soit entre deux mondes conceptuels, l'occidental et le japonais, si peu communicants. La volonté de communiquer à tout prix relèverait même d'un impérialisme occidental du sens qui, sous les apparences d'un dialogue, risque d'absorber l'autre dans la sphère occidentale de représentation, ne lui laissant plus nulle place où éployer son être propre : plus de *Kouou* ou faire luire son *Iro*. Heidegger qualifie cet impérialisme – dont le péril naît de ce que l'entretien concernant certaines réalités japonaises a lieu en allemand – de « complète européanisation de la Terre et de l'homme ».

Ni le Japonais ni l'« un qui demande » – lequel s'exclue ainsi d'emblée de toute agressivité dialogique – ne peuvent négliger qu'une petite décennie auparavant (*D'un entretien de la parole* date de 1954), la couleur du ciel japonais s'est brutalement occidentalisée sous la forme d'un déluge atomique coupant court, au nom de la mort et sous le simulacre de la paix, à cette oscillation dialectique millénaire qui se nomme la guerre.

Le Japonais et le Demandeur s'accordent à penser que le prestige de la Raison – prestige si envahissant qu'elle fut autrefois déifiée en France – ; que la prétention corollaire et planétaire de sa progéniture, la Rationalité ; et que l'implacable effusion universelle de la progéniture de cette progéniture, le Progrès et sa ribambelle de métastases techniques, participent de cet impérialisme occidental.

> **« La domination intouchable de votre Raison européenne »**, dit le Japonais, **« on la croit consacrée par le succès de la rationalité que le progrès technique nous met *heure après heure sous les yeux*. »**

À quoi le Demandeur dit : **« Cet *éblouissement aveugle* à ce point qu'on ne peut même plus *voir* comment l'européanisation de l'homme et de la terre attaque et ronge aux racines tout ce qui est essentiel. Toutes les sources paraissent devoir s'épuiser. »**

C'est bien sûr moi qui souligne, dans ces deux répliques, le vocabulaire relevant du *regard*, ou, pour être tout à fait précis, le vocabulaire indiquant, dans l'impérialisme du regard, ce qui correspond à une contamination du temps (« heure après heure ») par l'étendue (« sous les yeux »). François Fédier me signale à cette occasion la raison de sa traduction :

« *"Die Verblendung wächst, so daß man auch nicht mehr zu sehen vermag, was die Europäisierung..."*

Mot à mot : L'aveuglement croît, de sorte que l'on n'est aussi plus capable de voir que l'européanisation...

Pourquoi avoir traduit "*Verblendung*" par "éblouissement" ? Parce que l'une des nuances du mot est que cet aveuglement provient d'un excès (on en a "plein la vue"). *Blenden* est par ailleurs proche de *blind* (même mot en anglais et en allemand). D'où la traduction : rendre le verbe "croître" par le verbe "aveugler" pour bien garder les deux acceptions de *Verblendung*.

"heure après heure sous les yeux" est en revanche littéral : *stündlich vor Augen*. »

Comprendre la contamination du temps par l'étendue suppose de donner au mot *étendue* tout son sens, non seulement l'espace qu'on a sous les yeux, mais l'espace en tant qu'il s'*étend*, en tant qu'il déploie uniformément et implacablement ses limites, se dilatant comme une incommensurable nappe d'huile, une colossale bulle phagocytant ce qui lui est extérieur. C'est précisément la nature de l'espace de ne pas cesser de croître, puisque la notion d'extériorité est elle-même une notion spatiale. C'est ainsi que le hors-monde situé au-delà de la Terre s'est logiquement baptisé « l'Espace ». En désignant dialectiquement ce qui la limite,

l'étendue l'avale. Elle est une *frontier*, au sens mobile et colonialiste du mot ; voilà pourquoi Heidegger parle d'européanisation – concept à la fois géographique et culturel –, dont on sait qu'elle est déjà, à l'époque où le texte est écrit, et *a fortiori* concernant le Japon, une américanisation. Or, précisément, l'américanisation n'est en rien étrangère à l'européanisation, c'est-à-dire à la diffusion planétaire de la métaphysique, née en Grèce, et de son avatar la déesse Raison, dont le Japonais signale discrètement l'avènement au XVIII^{ème} siècle, lors de la Révolution française. Difficile de ne pas voir le parallèle de complicité entre la déesse Raison et la Terreur d'une part, et la science de l'atome et Hiroshima d'autre part.

C'est à ce moment précis que le Japonais cite, comme exemple de ce dont ils viennent de parler, « le film *Rashomon*, bien connu dans le monde entier ». « Peut-être l'avez-vous vu ? » demande–t-il à celui qui demande…

Une précision : *D'un entretien de la parole*, sous-titré *Entre un Japonais et un qui demande*, s'il est suscité par la visite à Heidegger du professeur Tezuka, de l'Université de Tokyo, n'est pas pour autant la retranscription de leurs conversations (le nom du Japonais n'apparaît pas), mais plutôt un dialogue imaginaire, à la Diderot davantage qu'à la Platon, et peut-être encore plus une discussion comparable aux milliers du Talmud où deux rabbis argumentent *aux noms d'au moins deux autres.* Ici également l'entretien se place sous l'égide d'un tiers absent, le comte Kuki, désormais décédé mais qui fut un élève de Heidegger, avec lequel il avait des entretiens dont le philosophe affirme qu'ils « se déroulaient comme un libre jeu ». Un dialogue déroulé en un libre jeu est une assez bonne manière de qualifier une conversation talmudique.

Les deux interlocuteurs expriment alternativement la pensée propre de Heidegger, ses impressions au soleil levant, les échos que la pensée et l'art japonais ont suscités en lui au cours de la visite du professeur Tezuka, échos des entretiens qu'il avait librement joués des années auparavant avec le comte Kuki. Chaque mot de ce texte peut et doit être pris au mot de cette pensée. Si Heidegger emploie le terme « voir », cela entraîne d'autres conséquences que s'il s'était contenté de mettre le mot « comprendre », ou « apprécier », ou « se rendre

compte », etc. Le style d'une grande pensée n'est pas négociable ; chaque mot de chaque phrase y est en son temps et à sa place, même si toutes les interprétations que je tire de ce merveilleux dialogue m'appartiennent.

Une autre précision que je souhaiterais inutile :

Cet éblouissement qui aveugle, cette étendue faussement mouvementée, concrètement vitrifiante, qui accroît son règne de terreur au moyen d'une menace diffusée à perpétuité et dans toutes les directions de l'être à la surface même du regard, cela à seule fin d'anéantir le temps, c'est, depuis le début, ce que j'appelle l'Image. Que la bombe à hydrogène testée par les Américains le 1er mars 1954 sur Bikini, dans les îles Marshall, ait été nommée « Gilda » en hommage à Rita Hayworth n'a donc rien de très étonnant.

Le Cinéma et la Bombe bouillonnent dans le même chaudron du *nihil*.

Quand Heidegger écrit *D'un entretien*, le chef-d'œuvre de Kurosawa vient d'être révélé à l'Occident (Lion d'or à Venise et Oscar à Hollywood en 1951). Heidegger l'a vu, dit l'avoir aimé, regrette n'avoir pu le revoir. Le film, tiré d'une légende japonaise du XIIème siècle, raconte l'histoire du meurtre d'un samouraï et du viol de sa femme, crime décrit à trois reprises par trois témoins différents. On sait qu'à cette occasion Kurosawa innova techniquement en tournant chaque plan avec plusieurs caméras placées à différents angles, de sorte que l'histoire paraisse à chacune de ses trois reprises aussi visuellement originale que les trois témoignages divergent. Or le Japonais et le Demandeur ne vont pas discuter un seul instant du contenu, du sens ni de la technique du film : refuser d'emprunter le point de vue cinéphilique est le seul parti digne de la pensée.

Soit le cinéma est un art, au même titre que la peinture ou la littérature, et en ce cas le contenu du film n'a strictement aucune importance. Un citron de Manet, une pomme de Cézanne, ne relèvent d'aucune agriculture. Le nier, c'est imiter ce critique crétinisé qui réfuta *Du côté de chez Swann*, ne comprenant pas qu'on puisse passer vingt pages à décrire un enfant s'agitant dans son lit sans trouver le sommeil.

Soit le cinéma n'est en rien un art, et dans ce cas son contenu, ses méthode, ses théories, son langage et ses techniques n'intéressent que les imposteurs.

Le Japonais commence par détromper le Demandeur sur le caractère foncièrement japonais du film. Il dénonce, « comme exemple de l'européanisation qui consume tout » – selon la formule du Demandeur –, le trop grand réalisme des duels, qu'un Japonais apprécie peu. Ce qu'il y aurait de spécifiquement japonais dans le film, quelque chose qui « y coule à flots » tout en échappant au « regard européen », c'est, au fond, ni plus ni moins que le temps, la densité du temps telle que le théâtre nô la déploie. L'explication par le Japonais – mais en allemand – de l'essence japonaise du film, invisible à l'œil occidental, sonne singulièrement comme une pure pensée heideggérienne du geste – telle que le Demandeur va justement l'invoquer lorsqu'il ne sera déjà plus question de cinéma.

> « Je pense », dit le Japonais, « à une main calmement posée, en laquelle, se rassemble un toucher qui demeure infiniment loin de tout palper, et qui ne peut même plus être appelé un geste, au sens où je crois comprendre ce mot dans l'usage qu'en fait votre langue. Car cette main est traversée et portée par un appel qui vient à elle depuis très loin, tout en l'appelant à aller encore plus loin. Cette main repose dans la portée d'un appel qui se porte à elle depuis le calme silence de la paix. »

Or, aussitôt après cette approche phénoménologique d'une réalité typiquement japonaise, le Japonais révèle en quoi ce qui échappe à l'œil occidental – le temps qui « coule à flots » –, cela qu'il vient de définir comme un « toucher » du vide, un doigté du temps ouvert à sa propre sérénité, un non-geste en somme puisqu'un geste trace son sillage à même la peau de l'étendue (le Japonais dira d'ailleurs à propos du non-geste nô qu'il « repose moins dans le mouvement visible de la main, et pas d'abord dans le maintien du corps »), ce non-geste est refoulé et nié par sa gélatinisation dans un film.

Le temps est extrudé par l'étendue hors de son swing substantiel, contaminé de concrétion spatiale par la seule incursion vitrifiante du regard. Ici, comme pour le cygne à

l'agonie de Mallarmé, l'envol du temps est violé par l'espace, à soi pareil qu'il s'accroisse ou se nie, et qui *le* nie. On fait à ce propos une grossière erreur d'interprétation du fragment « Tout son col secouera cette blanche agonie /Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie » si on imagine que c'est le cygne qui nie l'espace. La négation participe de l'espace, et elle porte sur le temps vivant du cygne, son « bel aujourd'hui ».

> **« Parlant du réalisme du film, je voulais au fond dire quelque chose de tout autre, à savoir que le monde japonais en général était capturé dans l'objectivation de la photographie, qu'il était proprement forcé à prendre la pose devant elle, bref qu'il était réduit à figurer comme disponibilité (*gestellt*). »**

Le recours au mot *gestellt* signe bien entendu la déclaration du Japonais de la marque de Heidegger, aussi reconnaissable que celle de Zorro.

Das Gestell, c'est littéralement le socle, le tréteau, ce qui présente et glorifie, le piédestal, mais aussi ce qui maintient, rigidifie et capture : *gestellen* c'est livrer, traduire en justice. Chez Heidegger, *das Ge-stell* est le geste propre de la technique, geste d'*appropriation* mortifère du vivant pour le livrer à la Raison, le traduire au tribunal du *numerus*. Or ce geste est aussi dissimulation de lui-même comme emprise, *effacement de l'effacement*, au sens où il attire dans son mouvement cela même vers quoi il se porte. Il contamine l'altérité de ce qu'il s'apprête à engloutir en le rendant par avance disponible pour cet engloutissement. Dans *La question de la technique*, Préau rend *Gestell* par *arraisonnement*, où se laisse entendre la raison et le grappin, le contrôle et l'immobilisation, l'interrogatoire et la captation.

Ce que j'appelle la contagion par l'étendue correspond aussi au *Ge-stell* tel que le formulera Heidegger dans *Le chemin vers la parole*, où le *Ge-stell* est rendu par « l'unité de tous les modes de mise en position » :

> **« Dans la mesure où ce déploiement de la technique met en position, c'est-à-dire met au défi l'homme de commettre tout ce qui est comme stock**

> **technique de disponibilité, l'unité de tous les modes de mise en position – *das Ge-stell* – se déploie suivant le mode de l'appropriement et à la vérité de telle sorte qu'elle déguise (*verstellt*) ce dernier, vu que toute mise à disposition se trouve renvoyée à une pensée calculante, et ainsi parle la langue du Dis-positif (*Ge-stell*). »**

Le *Gestell* est à la fois déploiement, comme l'*Ereignis* (que Fédier rend ici par « l'appropriement ») et déguisement de celui-ci, c'est-à-dire qu'il dissimule cela même qu'il mime en le contaminant de sa propre invasion mimétique. Le *dispositif* s'approprie ce qui n'est pas lui par le biais d'une fausse traduction annihilante, un peu comme dans ce sketch comique où une longue phrase dans une langue inconnue est transposée en un seul mot par l'interprète paresseux. Ce dispositif, que je nomme la *vitrification*, œuvre pleinement dans *Rashomon*, comme le Japonais l'explique au Demandeur. *Rashomon* est un film japonais mais conçu *pour les yeux seulement* des non-Japonais. Et ce qu'il a d'apparemment, de manifestement japonais – les acteurs, la langue, les habits, le décor, le réalisateur et la légende – tout cela est un déguisement de son dispositif cinématographique, la dissimulation de sa conception comme film, comme mise en lumière forcée – et manquée – d'une invisible réalité, sensible seulement dans le théâtre nô.

La beauté esthétique de *Rashomon* n'empêche pas le film de fonctionner strictement comme un *James Bond*, dont le héros est un Britannique *for the eyes only* des Américains, autant dire du spectateur planétaire. D'ailleurs, pour une oreille française, dans à peu près n'importe quel film américain, un « Français » aussi sonne faux. Et ce n'est pas seulement une question d'accent, puisque un Français sonne tout aussi faux dans un film français ! Pour être tout à fait complet et ne pas se leurrer sur une possible pureté de la représentation, dans n'importe quel film en n'importe quelle langue c'est *la vie* elle-même qui sonne affreusement faux.

Rashomon est donc un film japonais *assimilé,* comme les immigrés dont la police réclame, afin d'agréer leur étrangeté, qu'ils s'*intègrent* au regard de ceux parmi qui ils

s'installent. Pour être *bien vus*, ils doivent se déguiser, non pas en ceux qui les « accueillent » – et quel accueil ! – mais en l'image d'autre que leurs hôtes ont dans la rétine.

> **« Quelle que soit la qualité esthétique d'un film japonais, le seul fait que notre monde soit exposé dans le film réduit ce monde à prendre place dans le domaine de ce que vous nommez l'obstant** (*das Gegenständige*, précise François Fédier : "le se-tenir en face caractéristique de l'objet")**. Le film et son faire-devenir-objet, n'est-ce pas déjà une conséquence d'une européanisation qui s'étend toujours plus avant ? »**

La notion de *déguisement* est cruciale pour comprendre le fonctionnement du dispositif. Il correspond à ce que je nomme la vitrification, la contamination du temps par l'étendue. L'Image pratique un *feint face-à-face* – comme celui entre le cinéma et l'invisible réalité japonaise –, une numérisation de l'ensemble du monde, de la nature, du vivant réduit à un « stock », soit une banque de données infiniment récupérable, sans plus aucune perte, sans la moindre dépense. L'Image *déguise* le monde en l'affublant d'avance de son prêt-à-porter numérique. L'Image revêt la réalité qu'elle prétend seulement traduire (ou reproduire), elle ne peut voir et concevoir cette réalité que comme une étendue disponible pour sa captation. Il n'y a pas de distinction à faire entre le monde *puis* sa captation par l'Image. Il n'y a même pas une synchronisation ou une fusion des deux. En réalité *la captation précède l'Image*. L'Image est née de l'Idée même de captation. Elle ne peut naître qu'autant qu'elle a d'abord réélaboré le monde à son image.

On ne devrait pas oublier que l'image la plus usuelle, la plus pauvrement inoffensive, celle prise au ski avec un appareil photo jetable ou celles des premiers pas d'un bébé par une caméra vidéo, ont été des *idées* avant d'être des *effets*, au double sens de truquage spéciaux et d'habits. Il faut donc distinguer ce que l'Image *déguise*, et ce qu'elle *habille*, son effet et ses effets. Déguiser n'est pas vêtir ce qui est nu, c'est plagier un autre costume particulier, et par ce plagiat inverser le sens du mimétisme afin de parachever la substitution. En se déguisant en l'autre, on le transforme, lui, en déguisé de soi. C'est exactement la pratique enfantine du

déguisement, qui consiste à mimer en miroir un autre déguisement – le costume qui dérobe Clark Kent sous Superman ou Don Diego sous Zorro.

Le déguisement n'a rien à voir avec l'imitation. Celle-ci, principalement sonore, comporte une volonté comique ; celui-là pèse de toute la lourdeur de l'esprit de sérieux. Ce que les images déguisent *en elles-mêmes*, c'est la réalité qui ne leur a jamais fait face. Et ce qu'elles *habillent*, avant de pratiquer le déguisement, et qui seul leur permet cette pratique, ce sont les *idées,* nées avec Platon, qui accompagnent par conséquent le destin philosophal de l'Occident depuis plus de deux millénaires.

En portant son œil machinal sur le monde, ce n'est pas le monde que l'Image voit mais sa propre avide bavure abjecte. La griffure empoisonnée du concept est consommée depuis le jour où Niepce obtint son premier cliché. Le cinéma n'est pas le prédateur de la réalité ; il feint seulement d'en absorber la substance comme un serpent avale sa proie d'un bloc avant de la laisser se dissoudre lentement en lui sous l'acide de ses sucs digestifs. Cette ingestion de la vie par l'Image est bien entendu le fantasme mégalomaniaque et jouissif de tous les cinéastes. « Photographier et tuer le monde » énonce explicitement Godard. En réalité, en se plaçant dans un feint face-à-face avec la nature, l'Image l'a déjà *vitrifiée*, elle n'ingurgite que sa propre transparence. Son « éblouissement aveuglant » – à la fois prestige, douleur, et captation –, est la vomissure dévastatrice de sa cécité contagieuse.

L'Image n'est pas que le résultat manutentionné d'une machine à enregistrer et à reproduire. C'est aussi une *machination*. L'Image n'est pas une mâchoire tentant de dévorer le vivant en fuite devant elle. Le chasseur d'images est, à son insu, sa propre proie. Car lorsque l'Image se place face au vivant, elle s'y est déjà substituée depuis longtemps. En quelque sorte, il n'y a jamais eu, au cinéma, que du *dessein animé*.

L'œuvre de mort de l'Image est aussi une vitrification en ce qu'elle n'a pas d'altérité envisageable. Elle est le *vrai*, selon la définition qu'en donne Hegel dans la *Phénoménologie de l'Esprit*, « le devenir de soi-même, le cercle qui présuppose et a au commencement sa propre fin comme son but », mais elle est le vrai *réalisé* – terme cinématographique par

excellence –, ce que Hegel nomme aussi « l'auto-mouvement ». L'Image est donc logiquement la *Science*, Hollywood *et* Hiroshima, soit la « réalité effective de l'Esprit et le royaume qu'il se contruit dans son propre élément ».

Voici, pour illustrer concrètement la nature vitrifiante de l'Image – en quoi elle associe à la dévastation du temps par l'étendue le déguisement de cette dévastation –, un article paru *aujourd'hui* (le temps est avec moi), annonçant une nouvelle découverte dans le domaine de la mécanique quantique. Cette découverte concerne à la fois la lumière (donc la vision), le temps et l'espace (confondus), et le déguisement sous les espèces d'une nouvelle forme de cryptographie inviolable.

Que, du point de vue de la mécanique quantique, la même particule puisse se trouver au même moment à deux endroits différents, cela annonce un pas de plus dans l'invasion du temps par l'étendue ; que cette particule soit un photon, cela signifie que l'Image bâtit de nouveaux et toujours plus intimes miradors ; que les photons et la cryptographie œuvrent de mèche, cela prouve que la transparence en matière de communication cèle dans son sillage un secret bien gardé, l'annulation de toute escapade hors des projecteurs perpétuels de l'étendue.

On remarquera enfin que la communication journalistique, avec ses tics stylistiques caractérisés (« domestiquée », « philosophie de cryptage », « en possession d'une information », « sérieux coup d'accélérateur », etc.), manifeste mieux que tout, sous le masque réjoui du maître, le rictus mental de l'esclave…

Les photons messagers, ultimes recours de la confidentialité

De récentes études suggèrent que la mécanique quantique, dont les lois défient l'intuition, aura des applications dans les prochaines années. Sur la foi de cette étrange physique, deux nouveaux types de cryptage des télécommunications devraient voir le jour d'ici cinq à dix ans.

Ses stupéfiantes propriétés avaient conduit Albert Einstein à penser qu'elle ne décrivait pas la réalité physique. La mécanique de l'infiniment petit, dite quantique, est pourtant, aujourd'hui, en passe d'être domestiquée.

Deux études, notamment, publiées récemment dans la revue Nature, *ouvrent la voie à la mise en œuvre de formes inédites de cryptage des télécommunications.*

À l'université de Genève, le groupe de physique appliquée, dirigé par Nicolas Gisin, a ainsi opéré la téléportation d'un photon sur une distance dont l'ordre de grandeur laisse entrevoir des applications industrielles à moyen terme.

*Il ne s'agit pas de la téléportation du photon lui-même, précise toutefois M. Gisin, "*mais de la téléportation de son état quantique*". Ce sont donc des informations inhérentes à une particule, comme sa polarisation par exemple, qui ont été téléportées.*

PHÉNOMÈNE "MAGIQUE"

Pour ce faire, les chercheurs de l'université de Genève ont, en le focalisant sur un cristal non linéaire, scindé un faisceau laser en deux rayons distincts. Le premier rayon a été dirigé dans un laboratoire donné, l'autre a été acheminé, via une fibre optique de 2 kilomètres de longueur, vers un autre laboratoire, distant de 55 mètres du premier.

*Cette division d'un faisceau laser en deux parties est à l'origine d'une troublante propriété : l'"intrication" des photons. Chaque "grain de lumière" de l'un des deux rayons résultants possède, dans l'autre faisceau, une manière de jumeau avec lequel, précise M. Gisin, "*il ne forme, fondamentalement, qu'un seul et même objet physique*". Deux particules, une seule entité : c'est le fondement théorique de toute téléportation quantique. Un seul et même objet se trouve simultanément en deux endroits distincts. Il devient alors possible d'agir en un lieu sur l'un des photons intriqués pour voir cette action répercutée sur le photon jumeau, pourtant situé en un autre point de l'espace.*

*Le phénomène, prévient M. Gisin, "*est presque magique*". "*Nous avons fait interagir l'un des deux faisceaux avec un troisième, dont l'état quantique des photons nous était connu*", poursuit-il. Cette interaction modifie l'état des photons du premier faisceau. Et ce changement est répercuté à 55 mètres de là.*

*Cependant, souligne M. Gisin, "*c'est la première fois que l'influence d'un troisième faisceau, dont l'état est connu par avance, est impliquée dans le processus*". Il devient donc possible de téléporter une information connue – et non plus aléatoire – d'un point à un autre. Des applications de ce phénomène au cryptage des télécommunications deviennent dès lors envisageables "*d'ici cinq à dix ans*".*

La cryptographie s'effectue grâce à un autre précepte étonnant de la physique quantique. Le "principe d'incertitude d'Heisenberg" prévoit ainsi qu'il n'est pas possible d'effectuer une mesure sur une particule sans modifier son état quantique. Impossible, donc, de "voir" un photon sans le perturber.

En d'autres termes, la moindre "écoute" de la ligne sur laquelle sont transmis les photons brise la corrélation avec leurs jumeaux : la communication est alors interrompue. D'où un moyen de cryptage de facto. Ce même principe d'incertitude est mis à contribution par une tout autre philosophie de cryptage quantique des communications.

Sans recourir à la téléportation de photons, celle-ci vise à sécuriser les échanges de clés secrètes entre deux correspondants. Une expérience menée récemment par l'équipe de Philippe Grangier, à l'Institut d'optique d'Orsay, donne un sérieux coup d'accélérateur à ce domaine de recherche.

*Le but de ces expériences, explique Jérôme Wenger, coauteur de l'expérience, "*est de garantir par un principe physique la confidentialité de l'échange de clés de cryptage*". Lors d'un échange crypté classique, les deux correspondants doivent être, au préalable, en possession d'une information commune.*

*Cette clé secrète contient les données algorithmiques à même de crypter, mais aussi décrypter, le message. "*C'est l'échange de cette clé secrète, préalable à la transmission de l'information utile, qui constitue le talon d'Achille de tout protocole de cryptographie classique*", souligne M. Wenger.*

SUR DES INSTALLATIONS CLASSIQUES

Or, lorsque deux interlocuteurs s'échangent une clé secrète par le truchement de photons isolés – émis l'un après l'autre dans une fibre optique –, un protocole, mis au point par Charles Benett et Gilles Brassard en 1984, garantit qu'aucun espion n'écoute la ligne.

Mais la nécessité de ne transmettre cette information que par le biais de photons uniques entrave des applications à grande échelle de ce protocole. L'équipe de Philippe Grangier a, cette fois, étendu l'application du modus operandi à des groupes de photons. Pour ce faire, les effets quantiques ne sont plus mesurés sur chaque photon, mais sur le champ électromagnétique véhiculé par une centaine d'entre eux. Un tel protocole cryptographique peut, dès lors, être plus facilement déployé sur des installations optiques classiques.

"Avec des photons uniques, on arrive à des débits de transfert de clés de l'ordre de la dizaine de kilobits par seconde, *souligne M. Wenger*. En reproduisant le même type d'expérience avec des impulsions de photons, on peut atteindre des débits de l'ordre du mégabit par seconde."

*Cette piste explorée à l'Institut d'optique d'Orsay ouvre, selon M. Grangier, "*des perspectives intéressantes vers des applications commerciales*". Le département de recherche du groupe de défense Thales (ex-Thomson-CSF) a d'ailleurs récemment entrepris une collaboration avec le laboratoire d'Orsay pour réaliser un tel dispositif, conforme aux exigences des télécommunications optiques actuelles.*

Le Monde, 4 mars 2003

Lorsque le Japonais et le Demandeur discuteront d'un geste propre au théâtre nô, qui ne se compare pas à un geste au sens où Heidegger le définit comme « recueillement d'un porter », « où cela qui se porte jusqu'à nous a d'avance porté et inclus dans l'apport notre porter-en-contrepartie », le Japonais indiquera ce geste nô comme un certain « regard », « lui-même invisible, qui se porte en un tel recueil à la rencontre du vide, que dans le vide et par lui la montagne fasse apparition. »

Ce que l'Image déguise, c'est qu'elle ne peut manquer de manquer le vide dont elle a bien plus horreur que la nature prétendument. L'Image ne recueille rien : elle envahit, contamine, déguise, numérise. La *vitrification* est le *déguisement*, cette imposition d'étendue qui nie l' invisible vide, qu'elle ne saurait recueillir tant elle tend en soi à tout *visionner*. « Impossible de voir un photon sans le perturber », dit le scientifique. La vitrification n'est pas seulement l'effet d'annihilation déflagrante d'une bombe nucléaire, ni la fonte de la matière portée à une température si haute qu'elle s'agglomère en substance transparente : elle déguise le sablé du temps vivant en étendue éternelle. Le temps, qui se manifeste comme le palais de l'Autre, correspond ainsi à ce « même » que Heidegger définit entre le vide du geste nô, et le rien de l'être conçu en dehors de la métaphysique, « ce pur déploiement que nous tentons de penser comme l'Autre par rapport à tout ce qui vient en présence et à tout ce qui s'absente ».

La vitrification est la négation de ce déploiement du temps, et pour cela même le point de rencontre entre l'industrie nucléaire, *Rashomon* et Hiroshima.

La vitrification est utilisée dans l'industrie nucléaire pour traiter les déchets radioactifs. Il est intéressant de noter qu'elle s'inscrit dans un procédé de *purification* conçu aux USA dans les années quarante, nommé PUREX (*Plutonium Uranium Refining by Extraction*), adopté depuis en France et en Grande-Bretagne, et bientôt dans la future centrale japonaise de Rokkashomura.

La vitrification consiste à conserver les déchets radioactifs en les encroûtant dans le plus inaltérable des matériaux : le verre. Pour le dire comme l'Encyclopédie : « Le verre est un

matériau minéral inerte chimiquement et stable dans le temps. » Elle passe par trois phases : l'évaporation, la calcination, et la vitrification proprement dite, qui « complète la décomposition des sels et au cours de laquelle les oxydes réagissent entre eux pour former le verre à des températures de l'ordre de 1000 à 1200 °C ».

Le parallèle avec Hiroshima et Nagasaki n'est que trop patent. Le bombardement classique, approximatif, balourd, bruyant, sale et coûteux, déchiquetait les vivants en laissant après lui un monceau de déchets cadavériques. Compactée en un seul missile concret, la bombe nucléaire dévaste le vivant tout en photographiant cette dévastation. Pris entre la mort et sa reproduction par l'Image, le cadavre est devenue transparent. L'irradiation est passée par là, et comme pour l'Esprit selon Hegel, a laissé après elle « une simple nuance d'ombre ». L'image de cette transparence est en effet une ombre cendrée développée par la mort atomique sur le sol ou contre un mur où se tenait un homme, une femme, un enfant au moment du souffle.

Que cette nouvelle forme de mort ait pris le nom de code de « Bombe A » marque qu'elle est l'alpha sans l'oméga, elle n'a plus besoin de tout un alphabet pour « photographier et tuer le monde ». Ce recyclage ultime du déchet humain signale non seulement un tournant dans la stratégie militaire usuelle, mais elle opère un saisissement absolu de la société japonaise, figée désormais en une immense image mobile, le cadavre du vieux Japon vaincu étant à la fois conservé et annihilé dans la transparence par cette vitrification socioculturelle qui donne à l'Archipel contemporain ses airs de manga permanent.

Évoquant le vide propre au théâtre nô, le Japonais ne songe déjà plus exclusivement à *Rashomon*. Pourtant la contamination du temps par l'espace s'y manifeste probablement plus que nulle part ailleurs. Il faut savoir que « Rashomon » désigne la porte de Rajomon, nom d'un château dans une pièce nô de Kanze Nobumitsu, pièce que Kurosawa a décidé de « renommer » en film. *Rajo* correspond aux pourtours du château, *Rajomon* est la porte principale qui ouvre sur les terres extérieures du château. « Le portail de mon film », commente Kurosawa, « était le portail des limites extérieures de l'ancienne capitale. » Le nom

du film de Kurosawa est donc la déformation du nom d'une porte dont la caractéristique est de n'être *pas* une issue, puisqu'elle n'ouvre sur aucune extériorité mais sur un espace que l'intérieur (le château) s'est approprié. *Rashomon* est un sas entre deux mondes dont l'un a pris possession de l'autre.

Par contraste, la scène vide du théâtre nô est une « brèche opéradique dans les cloisons » (Rimbaud), ouverture si radicale qu'un geste minime, explique le Japonais au Demandeur, suffit à « faire apparaître à partir d'un rare repos quelque chose de prodigieux ». On retrouve évidemment la main calmement posée qu'évoquait le Japonais à propos de *Rashomon*, ce doigté du temps qu'un œil européen ne voit pas. Or, ce qu'entend montrer désormais le Japonais, avec son exemple nô, c'est que cette invisibilité substantielle, qui coule à flots *dans* le film, est en réalité *en dehors* du film, elle lui échappe puisque ils sont « mutuellement incompatibles ». L'ouverture de ce doigté du temps a été éborgnée par le portail du film.

« Si je vous ai bien prêté attention, vous aimeriez dire que le monde d'Extrême-Orient et le produit techniquement esthétique de l'industrie cinématographique sont mutuellement incompatibles ?

- C'est exactement cela. »

Le Japonais parle ensuite d'un « arrière-plan du monde japonais » par rapport au « premier plan » proprement occidental malgré un paravent (l'aspect du film) pourtant typiquement japonais. Mais il réfute aussitôt cette métaphore spatiale et cinématographique, pour la bonne raison que ce camouflage d'un plan par un autre reste encore englué dans une métaphysique occidentale, une distinction spatialisée entre la nature et son au-delà. Péril que lui a déjà annoncé le Demandeur auparavant : « Tant que vous parlez de "réalisme", votre discours est celui de la métaphysique, et vous vous mouvez au sein de la différence entre réel (entendu comme sensible) et idéal (entendu comme non sensible). » Ce péril est donc évité par le Japonais en repassant du cinéma au nô, où le doigté du temps ouvre invisiblement l'espace à « quelque chose de prodigieux ». « Quand par exemple c'est un paysage de

montagne qui doit apparaître, l'acteur lève lentement sa main ouverte et la tient immobile au-dessus des yeux à la hauteur des sourcils. Me permettez-vous de vous montrer ? » La ruse romanesque de Heidegger – qui, je le répète, tient les deux rôles de son dialogue nô depuis le début – est ici merveilleuse. Car le geste temporel d'ouverture invisible reste évanescent, donc *ouvert*, puisqu'il est indiqué par une simple didascalie, demeurant autrement dit au cœur du temps du texte: « Le Japonais lève et tient sa main comme il l'a décrit. »

Si on veut bien réfléchir à cette brèche provoquée dans le vide de la scène nô en un geste calme qui amène la main au niveau des yeux pour laisser éclore *dans le temps* de son mouvement prodigieusement lent une montagne qu'aucun œil ne capture (« le geste repose moins dans le mouvement visible de la main, et pas d'abord dans le maintien du corps »), on comprend que le parti-pris esthétique de Kurosawa, dans *Rashomon*, consiste au contraire à saturer d'espace et de vision le faux temps du film.

Dans un récit classique, l'*avant et* l'*après* sont comme la mâchoire du hors-champ qui enveloppe sans cesse l'insaisissable *maintenant*. Bien entendu, ce *maintenant* ne diffuse ni ne dispose d'aucune temporalité concrète ; selon la dialectique de contamination de l'Image, le « temps » du film n'est que de l'étendue se mouvant machinalement, un temps déjà vitrifié par le celluloïd, au sens propre « l'image mobile » platonicienne.

Tous les flash-back, toutes les manipulations les plus complexes du récit (déroulement inversé d'*Irréversible* ou parenthèse géante de *Pulp Fiction)*, toutes les distorsions les plus science-fictives du temps supposé physique (dans *Lost in Space*, diffusé à la télévision dans mon dos tandis que j'écris ces lignes, les personnages se retrouvent sous un dôme *transparent* d'espace-temps où ils sont en mesure de se côtoyer eux-mêmes dans le futur), ne sont que des modifications de la trajectoire de l'image opérées par le montage. Lequel est également en soi la spatialisation incontournable du temps consumé pendant le tournage du film.

Un film vraiment « temporel » ne serait pas, comme le croyait Zavattini, la vie d'un homme filmée sans raccord pendant quatre-vingt-dix minutes – ce qui le fait qualifier sottement par Bazin de « Proust de l'indicatif présent » (les cinéphiles adorent ce type

d'inepties grandiloquentes qui leur permet de ravaler la Littérature dans leur lorgnette névrotique ; Siegfried Kracauer plaçait ainsi Flaherty entre Homère et Hésiode…). Un film temporel serait celui qui parviendrait, sans montage, à rendre chaque seconde de chaque vie de chaque membre de l'équipe durant les nombreux mois de sa fabrication. Or *ces* temps-là, celui vécu intérieurement et solitairement par chaque acteur, chaque technicien, chaque membre de cette famille esclavagisée qu'est une équipe de tournage, sombre irrémédiablement, perdu, gaspillé, cramé sur l'autel de l'étendue.

Ce sacrifice n'est même pas dissimulé. Il est notoire que l'activité principale, sur un tournage, consiste à *attendre*. N'ayant à son grand dépit et malgré toutes ses dénégations aucune prise sur le temps vivant, le cinéma se venge en accumulant une colossale quantité de travail mort, un temps figé en outils (les acteurs, les figurants, les techniciens) qu'on entrepose tant qu'on ne s'en sert pas, et dont les annales se nomment policièrement un « rapport horaire ». Jamais autant de personnes n'ont été aussi grassement payées à ne *rien* faire, mais jamais *en même temps.* Il n'y a même pas une communauté possible de l'ennui ou du loisir. D'où le mensonge, propre à toutes les opérations d'asservissement ; les esclaves noirs américains portaient le nom de leurs maîtres ; les nouveaux domestiques du cinéma se qualifient de « grande famille ».

Daney se rapproche de la vérité quand il compare le Godard « d'avant 68 » ou bien Fassbinder à une « petite usine », « le cinéaste n'étant plus tant l'auteur d'une œuvre que le *petit chef* de son petit monde ». Il s'en éloigne en croyant qu'avant ou après 68, cela a changé quoi que ce soit à la chose.

Kurosawa va beaucoup plus loin dans la colonisation du temps par l'espace qu'Abel Gance, par exemple, et son triste *Napoléon* à triple écrans. Le réalisateur japonais étale le hors-champ du récit sur sa table de montage ; il étripe la narration de sa trinité « temporelle » usuelle (avant-maintenant-après) et la farcit d'une polyvision constante hachée en trois parties. Kurosawa innove dans l'histoire du cinéma en *redoublant* la vitrification. De même que le stress servile de la société japonaise contemporaine est de l'anti-nô à l'état pur,

Rashomon fait écho à l'européanisation forcenée et foudroyante provoquée par l'amanite atomique ; il plagie la logique occidentale d'invasion concentrée du temps par l'étendue en *déguisant* cette européanisation sous le paravent d'une légende nô, qu'il a malgré tout *renommée*, exactement comme il renommera des textes occidentaux en films japonais (*King Lear* en *Ran*, etc*).*

De ce procédé technico-narratif employé dans *Rashomon* (la triple relativité des regards portés sur le crime rendue par l'emploi simultané de plusieurs caméras placées à différents angles), on a pu dire qu'il aboutissait à un extrême respect de la bonne vieille règle si commodément universitaire des trois unités : temps, lieu, action. Il est temps de révéler, que cette trinité classique est un leurre idéologique.

Pourquoi ?

Parce que le seul espace où soient unifiés le temps, l'action et le lieu, c'est la Mort.

La bombe atomique, dont la si photogénique déflagration influence visiblement les explosions numérisées de tant de films contemporains (y compris le flamboiement à l'horizontal de l'attentat du 11 septembre 2001 diffusé en boucle et au ralenti sur tous les écrans du monde), peut être qualifiée elle aussi de condensation extrême des unités de temps, de lieu, et d'action. La dévastation concentrée en une petite ribambelle de secondes a fait s'effondrer le temps sur lui-même : première unité. La mort est venue ronger invisiblement pendant des années les corps irradiés : seconde unité. Ces corps furent dévastés en des lieux précisément coordonnés de l'espace mondial : troisième unité.

Deux villes, deux noms : Hiroshima, Nagasaki. En comparaison, le nom « Auschwitz » ne désigne nullement une telle triple unité. Ni de lieu : les multiples camps de la mort éparpillés sur les territoires de plusieurs pays européens le sont aussi de concentration, indissociables par conséquent du processus de la déportation qui rassemble des personnes physiquement *déplacées* de leur lieu d'origine. Ni de temps : ils naissent de loin (l'idéologie raciste hygiéniste du XIX^{ème} siècle, voire l'idéologie révolutionnaire française de la régénération) et accomplissent leur œuvre en plusieurs interminables années. Ni d'action : on

y meurt mais on y tue et on y survit aussi ; on y travaille mais on y domine aussi, on y est réduit en cendres mais on y enfourne aussi les corps des autres dans les flammes.

Aucune répartition comparable des tâches à Hiroshima et Nagasaki. Un seul type appuie sur un seul bouton, des centaines de milliers de gens sont annihilés quelques secondes plus tard. »

« Un point c'est tout » : nouvelle maxime de la Mort.

C'est en interrogeant les *différences* entre ces deux catastrophes majeures du milieu du XX^{ème} siècle qu'on se trouve à même de comprendre celles qui nous *attendent*, au sens où elles sont *déjà là* ; nous y sommes déjà pris. Cette différence est si essentielle qu'elle n'a pas encore été pensée. En particulier, sans une analyse *détaillée* de l'antisémitisme, qui est bien entendu en cause au cœur du nazisme et du projet de la « Solution finale », sans une compréhension du rapport entre cette haine intense et une intense extranéité de la pensée juive à la métaphysique occidentale, comparable sans pourtant s'y réduire à l'exterritorialité spirituelle face à l'Occident du Japon – ou de la Chine, ou de l'Afrique… –, sans penser autrement dit l'intime *pourquoi* de l'antisémitisme (travail que je me suis assigné dans *De l'antisémitisme*, où je ne consacre pas par hasard un chapitre entier au cinéma), et, corrélativement, l'intime escapade de la Bible, de la pensée et de la mystique juives hors de la citadelle millénaire du regard, on ne comprend à peu près rien à rien.

François Fédier me signale à ce propos que la traduction la plus juste de *Endlösung* est « solution définitive » :

> **« *Endlösung,* cela veut dire très clairement : solution *définitive* (et nullement solution *finale* – qui, en écho à lutte finale n'est "que"… temporelle !). Solution définitive – cela marche du même pas d'automate de la rationalité (qui est la face immonde du *raisonnable*.) »**

Si donc il y a un rapport entre « Auschwitz » et « Hiroshima », c'est celui, *généalogique*, d'un changement d'ère et d'un accomplissement. Entre les deux l'histoire pivote, de sorte que leur différence est comparable à celle de l'analogique et du numérique.

« Auschwitz » engendre « Hiroshima » comme la photo le cinéma et la propagande la publicité. Le camp de la Mort (au sens où on appartient à tel ou tel camp) féconde la mort du temps. Leur bébé se nomme la bombe.

La « Solution définitive » est un concept, un projet qui a échoué. La vitrification est une vérification accomplie. L'Occident crépusculaire éclipse en un clin d'œil le soleil levant. La nuit « américaine » qui s'ensuit est notre propre perpétuel présent.

À Auschwitz, de banales brutes se sont acharnées à martyriser *le temps*, incarné en Occident par les Juifs depuis plusieurs millénaires qu'un étrange gros roman leur est consacré. À Hiroshima, le temps est annihilé par l'Image sans cérémonie ni ambages.

Ce qui revient à dire que Hiroshima réussit où Auschwitz s'échoua.

Jouvence du verbe

Hemingway, Faulkner, Heidegger ont perçu chacun à leur manière cette grande attaque de l'étendue contre le temps. Mais celui qui l'aura le plus clairement et minutieusement décrite est un écrivain français, né un an seulement après le cinématographe, un autre génie absolu, un solitaire innervé par le verbe qui fut aussi un temps un grand acteur.

Il se nomme pour l'éternité Antonin Artaud.

Dès son premier scénario, écrit vers 1924**,** Artaud surplombe de très haut son objet. Texte splendide, axe soutenu, cible percée sans hésitation ni tremblement. Ce film invisible (il ne sera jamais tourné) est une méditation concentrée sur le temps et la mort. Il décrit les ultimes pensées d'un homme qui va se tirer une balle dans la tête à la dernière image. Il s'intitule *Les Dix-huit secondes*.

D'emblée Artaud fixe l'enjeu. Deux temporalités s'évaluent en coulissant l'une contre l'autre. Le temps éponyme des dix-huit secondes, celui de l'aiguille de la montre prise en gros plan, telle une page blanche qui recueille le texte que l'encre y trace en centaines de caractères, accueille l'*autre* temporalité, celle de la projection du film, « une heure ou deux »

prévoit Artaud. « Le temps qui va se dérouler sur l'écran est un temps intérieur à l'homme qui pense. Ce n'est pas le temps normal. Le temps normal est de dix-huit secondes réelles. » Deux temporalités se superposent donc pour assurer un échange dynamique entre deux mouvements séparés comme le recto et le verso d'un même feuillet. Le premier, centrifuge, qualifié de « normal » ; l'autre, centripète, considéré en comparaison comme anormal. Le mouvement centrifuge est celui régulier et cohérent de la montre qui se dilate et irradie de l'intérieur les milliers de mètres de la pellicule. Le mouvement centripète correspond à la temporalité subjective et détraquée de l'homme, celle de sa pensée imbibant le temps mécanique et automate du contenant filmique. Les deux temporalités sont donc liées l'une à l'autre par une réversion de leur mouvement comme les deux roues dentées d'un transparent rouage.

Toute l'entreprise d'Artaud, pendant la dizaine d'années que dure son espérance dans le cinéma, consiste à briser le rouage, à intervertir les valeurs de normalité et d'anormalité en tentant d'imposer sa pensée – donc ses mots – à l'étendue plane et vaine de l'écran.

Ces années vingt et trente sont celles où Artaud écrit quelques textes magnifiques – la *Correspondance avec Jacques Rivière*, *L'ombilic des Limbes*, *Le Pèse-nerfs* – tournant tous autour de la description prophétique et radiographique de son mal. Il est « en suspens », « en disponibilité de poésie » (*Correspondance avec Jacques Rivière*). « Oui, ma pensée se connaît et elle désespère maintenant de s'atteindre » (*L'ombilic des Limbes*).

« À chacun des stades de ma mécanique pensante, il y a des trous, des arrêts, je ne veux pas dire, comprenez-moi bien, dans le temps, je veux dire dans une certaine sorte d'espace (je me comprends) » (*Le Pèse-Nerfs*).

> **« J'ai choisi le domaine de la douleur et de l'ombre comme d'autres celui du rayonnement et de l'entassement de la matière. Je ne travaille pas dans l'étendue d'un domaine quelconque. Je travaille dans l'unique durée »**, précise-t-il dans *Fragments d'un journal d'enfer*.

Cette décennie est celle de la triple rupture avec les surréalistes, le théâtre et le cinéma ; en dix ans, il passe du « comprenez-moi bien » au « je me comprends ».

Pas question pour un génie de la trempe d'Artaud, à l'instar de tant d'impotents compagnons de déroute du surréalisme, d'un chahutage poético-symbolique obéissant à une velléité de révolution des arts et des lettres du siècle naissant. Il s'agit de parvenir à ce à quoi chaque *seconde* de sa vie est vouée : la *projection* hors de lui de sa pensée rongée, quelque chose participant à la fois de l'expression et de l'expectoration, de l'inscription et de l'insurrection, une révulsion du sens pour sauver sa poésie attaquée, dévorée, sapée, harcelée en permanence à même son être physiologique par le monde et la société, « cette sempiternelle anonyme machine appelée société » dira-t-il dans la *Conférence du Vieux-Colombier*.

Puisque le monde assiège en permanence sa pensée, puisque son génie est malmené par des myriades d'envoûtements mortifères, sa pensée n'a d'autre choix que de tenter une sortie hors de la citadelle martyrisée qu'est son corps.

Telle est la « maladie bizarre » dont souffre l'homme à la montre des *Dix huit secondes*. « Il est devenu incapable d'atteindre ses pensées ; il a conservé sa lucidité entière, mais quelque pensée qui se présente à lui, il ne peut plus lui donner une forme extérieure, c'est-à-dire la traduire en gestes et en paroles appropriées. » La maladie de l'homme n'est pas exactement celle d'Artaud : elle en est sa *projection*. La projection sur l'écran n'est pas pour autant une *catharsis*, mais une illustration du mal qu'est la sape du sens, puisque, contrairement à Artaud qui le démontre par le style même de sa prose-scénario, « les mots nécessaires lui manquent, ne répondent plus à son appel, il en est réduit à ne voir défiler en lui que des images, un surcroît d'images contradictoires et sans grand rapport les unes avec les autres ».

Comme s'il savait d'avance que le cinéma décevra son attente, Artaud conclut par la défaite de l'extraversion filmique et la victoire du temps introverti de la montre, puisqu'au bout de deux heures de cinéma, alors que l'aiguille atteint la dix-huitième seconde, l'homme se tire une balle dans la tempe. Ce texte extraordinaire, considéré comme le premier scénario en date d'Artaud, évoque à la fois le combat et sa description, mais également la description

de la défaite comme défaite de la description puisque *rien n'aura eu lieu que le texte :* le film ne fut jamais tourné.

Le combat se situe entre *une pensée* qui tente de rétablir son équilibre sur le fil suspendu des mots (l'homme cherche une réponse dans les livres qui s'accumulent sur sa table, dont l'un est clairement identifié comme « la Kabbale »), et *des images* dont l'immaîtrisable enchaînement insensé fait vaciller cette quête du sens en même temps qu'elle l'expose à tous les regards, comme si les spectateurs d'un funambule s'amusaient à lui lancer des objets pour rendre plus haletant le spectacle de sa lutte oscillatoire contre l'inéluctable chute.

La description du combat au sens propre reste le film, bien sûr, mais le film comme *enjeu* du combat lui-même, tandis que la défaite sera celle du temps détraqué qui échoue à subjuguer la chronométrie de la montre. À un moment, camisolé et emporté chez les fous, l'homme hurle le sens de sa quête à un public qui ne risque pas de l'entendre puisque, même tourné, le film aurait été muet:

> « Je trouverai le problème central, celui auquel tous les autres pendent comme les fruits de la grappe, et alors :
>
> Plus de folie, plus de monde, plus d'esprit, surtout, plus rien. »

Pas de différence pour Artaud entre son être physique et physiologique et son esprit. Il faut le prendre à la lettre lorsqu'il écrit, dans *Le Pèse-Nerfs :* « Je me connais, et cela me suffit, et cela doit suffire, je me connais parce que je m'assiste, j'assiste à Antonin Artaud ». L'Antonin Artaud de ces années-là *annonce* – au sens le plus strict du terme, au sens où un héraut annonce l'arrivée d'un roi, au sens d'une *Annonciation* – le prophète absolu d'après-guerre, le premier parmi les grands lucides ennemis de la nouvelle société émergeant.

L'essentiel chapitre XXVI de *Dépassement de la métaphysique* est publié à part en 1951 ; *Les entretiens avec le Professeur Y* datent de 1955 ; *La société du spectacle* paraît en 1967.

Van Gogh le suicidé de la société et *Pour en finir avec le jugement de dieu* sont écrits en 1947. On est très loin du cas d'un « fou littéraire » dont les descriptions, les explicitations, les décortications de son mal se formuleraient par hasard avec une précision merveilleuse et poétique pour la plus grande satisfaction du lecteur.

> « Vous êtes des cons, depuis l'intelligent jusqu'au mince, depuis le perçant jusqu'à l'induré, vous êtes des cons, je veux dire que vous êtes des chiens, je veux dire que vous aboyez au dehors, que vous vous acharnez à ne pas comprendre. »
>
> Artaud lui, comprend et pense. Et ce qu'il pense, c'est la Guerre.

Son âme est une éponge de mots dont le jus s'exprime parce que quelque chose *qui n'est pas lui* l'empoigne et l'étouffe. Son corps est une plaque sensible sur laquelle il grave ses phrases fabuleuses en trempant son style dans l'acide de sa douleur, acide qui jaillit en lui chaque fois que quelque chose *qui n'est pas lui* – et qu'il démasquera après-guerre comme la société – le presse et l'opprime.

Or le cinéma et la société sont aussi alliés que la psychiatrie et la poésie sont ennemies. Artaud s'engage donc avec le cinéma dans un bras de fer. Il faut entendre cet *avec* aux deux sens du terme : complicité et adversité. Artaud commence par envisager le cinéma comme un allié possible dans son propre bras de fer avec le monde, mais ce bras de fer consiste aussi à faire plier le cinéma pour le forcer à collaborer à son combat contre les envoûtements du monde. Il opère ainsi à la même époque avec le théâtre, qu'il finira par abandonner pour lui privilégier ce qu'il nomme, dans une lettre désabusée à Madame Toulouse, « le théâtre de mon cerveau ».

Sa correspondance, durant cette période (années vingt et trente) où il se desquame peu à peu de son intérêt pour le cinéma – jusqu'à la sentence définitive d'une missive de trois lignes envoyée le 20 mai 1932 depuis Berlin à Louis Jouvet : **« Je suis de plus en plus convaincu que le cinéma est et restera l'art du passé. On n'y peut travailler sans honte. »** –, ne laisse aucun doute sur le mépris dans lequel il tient le cinéma usuel :

« Tous les gens de Cinéma sont des commerçants. Un artiste, un metteur en scène, un scénario sont des *denrées,* AU PROPRE SENS DU MOT. Et on se heurte à cet esprit tout le temps. »

Le seul cinéma qui lui importe (à de très rares exceptions, comme *Animal Crackers* des Marx Brothers, qu'il compare à un poème surréaliste…), c'est celui remanié par sa propre imagination. Et les lettres qu'il écrit à Paulhan, à Jouvet, à Yvonne Allendy, lorsqu'il daigne décrire son mal, permettent de saisir corrélativement ce que représente le procédé projectif des images pour Artaud.

Dans une lettre splendide à Yvonne Allendy d'avril 1929, Artaud se décrit comme « un homme qui passe à côté de soi ».

> « Car je sais que *non frappé* je serais objectivement un autre homme, l'homme auquel je pense n'est pas virtuel ou il ne l'est que par accident. Vous n'imaginez pas ce que je pourrais *réellement* faire si mon esprit perdait ses obstacles anormaux. Mais il ne les perdra jamais complètement. La destinée ne le voudra pas. Je pense qu'elle me craint trop pour cela. »

Le cinéma n'a jamais été dans son esprit surdoué un art pouvant rivaliser avec sa prose, mais un moyen de leurrer sa destinée, de détourner le mauvais sort sur son autre soi « virtuel », de piqueter de plaies distanciées une poupée vaudoue enfin expulsée de lui. Le faramineux carrousel d'images qui jaillit en geyser de son imagination et qu'il épingle avec des mots dans d'improductibles scénarios est d'autant plus poignant qu'on y pressent une effigie de lui-même à brûler sur l'écran, une mise en abîme de ses soucis, de ses affres, de ses intérêts aussi, un paratonnerre destiné à attirer la foudre de sa souffrance, un peu comme son jeu d'acteur fait penser à un épouvantail mystique fait pour magnétiser et révulser les envoûtements, et laisser enfin sa pensée tranquille. **« La pensée est un luxe de paix »** écrira-t-il dans le *Van Gogh*.

Ses scénarios sont d'ailleurs d'une si fulgurante beauté de poésie et de pensée (c'est *idem*) qu'on ne saurait trouver dans toute l'histoire du cinéma un seul film qui puisse prétendre rivaliser avec eux et *a fortiori* les « réaliser ».

Artaud n'est donc pas dupe de films « poétiques » et « surréalistes » comme *L'Âge d'or* de Buñuel ou *Le sang d'un poète* de Cocteau, qu'il classe dans la même catégorie malgré les querelles de détails entre des auteurs qui ne se haïraient pas tant s'il se ressemblaient moins. Ils sont « aussi gratuits, et aussi inutiles l'un que l'autre », explique-t-il à Paulhan, et tous deux sous l'influence non reconnue de *La Coquille et le clergyman*, son seul scénario réalisé et du coup complètement dénaturé, à sa grande indignation, par Germaine Dulac.

Artaud livre alors à Paulhan la clé de sa conception du cinéma, où les images ne sont pas conçues comme des êtres à part – point de vue étriqué de la technique – qui puissent imposer la fatale logique celluloïdée de leur enchaînement mécanique à celui qui les aurait pensées avant de les enregistrer, mais envisagées dans leur participation à une « musique intellectuelle de fond », expression remarquable qui redonne toute son importance au temps, et sa prééminence sur la vision.

> **« Ce qui est le contraire de la musique c'est l'arbitraire, la sottise et la gratuité. Or si belle soit chacune des images, prise à part , – et il y en a de belles dans *le Sang du poète,* comme il y en avait de-ci de-là de belles dans *l'Âge d'or* – ce qui leur donne leur valeur et leur sens (et par sens il faut entendre non ce qu'elles veulent dire d'une manière élucidée et claire, mais leur *raison d'être,* leur pouvoir analogique et *discriminateur*) c'est la façon dont elles s'intègrent, dont elles prennent part à une sorte de musique intellectuelle de fond, musique qui est au plus haut point absente aussi bien dans *l'Âge d'or* que dans *le Sang du poète* ! »**

Cette lettre à Paulhan du 22 janvier 1932 annonce le puissant couperet de *La vieillesse précoce du cinéma*. Mais dès son deuxième scénario, on peut admirer le bras de fer d'Artaud

avec les images. Il date d'environ 1926, s'intitule *Deux nations sur les confins de la Mongolie…*

Le deuxième « scénario » d'Artaud est prodigieux à la fois d'ironie et de lucidité géopolitique, tout en dévoilant une certaine « musique intellectuelle de fond » à laquelle l'Occident anémié (le cinéma est le produit de cette anémie comme la bave de l'escargot témoigne de sa lenteur), avec son langage usé, exsangue, gangrené, grotesque et sot, n'entend strictement rien.

Deux nations extrême-orientales oscillent au bord d'un conflit qui risque d'embraser la région, de bouleverser le monde. « La Société des Nations envoie dépêches sur dépêches qui ne font qu'obscurcir le débat ; l'or russe est naturellement à la base de tout cela. » La diplomatie française patine pour des raisons de pur langage : elle est trop grossière pour capter les nuances « de ton et de son » qui font mystiquement bouillonner les deux pays. Mot d'esprit d'Artaud : « Il y aurait un moyen de calmer tout ; ce serait d'envoyer à ces gens-là un poème surréaliste. »

Les deux nations représentent le conflit mental d'Artaud, ce qui, en lui, lutte contre lui-même pour asphyxier son génie langagier. « Ces Mongols, ces Tartares, ces Afghans, vous croyez qu'ils se battent pour des mines, des villes ; erreur, ils se battent pour des mots. »

À la même époque, il écrit dans *Le Pèse-nerfs :*

> « Il ne faudrait qu'un seul mot parfois, un simple petit mot sans importance, pour être grand, pour parler sur le ton des prophètes, un mot-témoin, un mot précis, un mot subtil, un mot bien macéré dans mes moelles, sorti de moi, qui se tiendrait à l'extrême bout de mon être, et qui, pour tout le monde, ne serait rien. »

Un « poème surréaliste » est donc envoyé « par dépêche » aux deux pays afin de calmer le jeu. Mais le poème est « tronqué, lubrifié », *exactement comme la pensée d'Artaud* attaquée à la fois pour l'abondance de sa lucidité et l'intransigeance de sa subversion.

Et le texte trahi met le feu aux poudres.

L'ardeur comique d'Artaud éclate en même temps que sa puissante prose corrosive. Il imagine Poincaré et Briand, bouffons convertis au Surréalisme, chargés de la négociation de la dernière chance, embarqués dans un avion *qui n'est autre que le Cinéma lui-même :* véhicule qui « nage sur le temps » (comprendre : qui patine à la superficie au lieu d'évoluer en son cœur), « instrument indirigeable et qui ne vibre pas, qui fait comme une ligne droite d'action ». L'avion-cinéma a beau prétendre à la poésie – « l'hélice qui vibre imite le poudroiement de la poésie ; les veines de l'air claquent et se contractent » –, il n'y parvient pas vraiment. Sa trajectoire demeure stérile et raide, la poésie qu'il a en vue est d'ores et déjà celle d'un monde dépassé : le mièvre symbolisme de Cocteau, les fades coloriage de Prévert, les calembours assagis de Clair, la cruauté onirique de Buñuel…, alors que la vraie poésie doit *opérer*, c'est-à-dire engendrer des faits, autrement dit propager son onde de choc en de nouveaux poèmes sempiternellement opératoires.

« Il faut des poèmes qui croissent et se multiplient, contre-balancent les forces de la Chine. » Bien entendu, les *forces de la Chine* sont, pour Artaud, d'avantage que les troupes des Seigneurs de la guerre, les bataillons de Sun Yat-sen ou les soldats de Tchang Kai-chek, celles de la poésie-pensée chinoise dont Granet – qu'il lira avec la même passion que les textes de la Cabale – définit l'énergétique *théâtre* dans *La pensée chinoise*:

> **« Ne faut-il pas induire que, dans son expression, la pensée chinoise, dès qu'elle s'élève un peu haut, est de nature strictement poétique et musicale ? Elle ne cherche point pour se transmettre à s'appuyer sur un matériel de signes clairs et distincts. Elle se communique, plastiquement et pour ainsi dire en dessous, – non point de façon discursive, détail après détail, par le truchement d'artifices du langage, – mais en bloc et comme en appariant des mouvements induits, d'esprit à esprit, par la magie des rythmes et des symboles. Aussi, dans les écoles où a fleuri la pensée la plus profonde, a-t-on pu se proposer comme idéal d'enseignement véritable et concret un enseignement sans paroles. »**

On a compris que le scénario des *Deux nations* est d'abord un traité de poésie et de rhétorique concrète. En réponse à la guerre des mots, au conflit portant sur des questions primordiales de ton et de son, Artaud à l'« idée, donc, du poème personnage ».

Le poème personnage n'est cinématographique qu'en apparence. Il s'agit moins pour Artaud d'une poésie immanente à l'acteur filmé (Chaplin, Keaton… poésie indéniable de leurs chorégraphies dont le cinéma ne fait que prendre acte) que d'une puissance procréative et projectile de la poésie.

> **« Puissance du sens,**
>
> **suprématie de la qualité.**
>
> **Vous jouez une pièce. Dix mille sens sont au-dessus de chaque phrase, de chaque mot, de la moindre intonation. Ajoutez des intonations similaires, cultivez tous les possibles et vous verrez ce que cela donnera.**
>
> **Voyez ma tête à moi qui parle. »**

Comme les animaux de la Genèse, le poème personnage a pour devoir de croître et de multiplier ; en éjaculant des mots « macérés dans ses moelles », il rédime le péché originel contracté par Adam et Ève, autrement dit le déploiement de la mort sur le monde. Le poème personnage engendre ainsi un inextinguible surplus de sens pour contrecarrer l'entropie agressive, la dégénérescence spirituelle, la gestuelle clownesque et la dérisoire diplomatie minée du monde occidental.

L'avion-cinéma, ses voyageurs otages, sa trajectoire figée en impasse et cet écran étale sur lequel l'œil s'écrabouille comme un insecte sur un pare-brise sont clairement opposés ici au poème personnage, à l'infatigable engendreur de sens.

Il s'agit aussi, ici, du conflit entre Artaud et les frileux univers du théâtre et du cinéma de son temps. Dans une lettre de juin 1931 à Yvonne Allendy, il évoque sa lutte dans des termes qui rappellent la stérile *nage sur le temps* de l'avion diplomatique des *Deux nations :* « Je ne me crois pas né d'une part pour faire des rôles de sixième plan dans des films douteux, d'autre part pour garder le silence et nager inactif, muet, insipide au milieu des événements. »

Artaud a écrit plusieurs scénarios dans lesquels figurent des avions, et singulièrement des avions postaux, des machines remplies d'écrits, donc, des moteurs destinés à véhiculer des mots, comme le cinématographe. Dans un fragment de scénario datant de 1929, intitulé *L'Avion solaire*, un avion postal est décrit à nouveau comme « immobile, il semble nager sur une eau absolument glacée et qui le retient ». Métaphore de la motricité sans à coups ni bifurcations d'un

projecteur de cinéma, l'avion solaire est un engin au point mort rempli de mots mis au tombeau. « À l'intérieur de la carlingue, les dépêches, les lettres, les plis cachetés deviennent comme des tables de marbre empreintes d'une écriture immuable. »

Le cinéma est le cimetière des mots.

La référence à une *pièce* dans le scénario des *Deux nations* est significatif. Le cinéma manque de cette *cruauté* sensorielle, de cette vitalité physiologique dont Artaud rêve alors pour le théâtre. « Il s'agit donc de faire du théâtre », écrit-il dans *Le théâtre de la cruauté*, « quelque chose d'aussi localisé et précis que la circulation du sang dans les artères, ou le développement, chaotique en apparence, des images du rêve dans le cerveau, et ceci par un enchaînement efficace, une vraie mise en servage de l'attention. »

Ce qui attire malgré tout Artaud dans le cinéma, c'est son indéniable magnétisme hypnotique qui cloue sur place l'attention du spectateur. Cela l'intrigue, comme cela passionne Epstein et Faure qui rêvent despotiquement d'une réforme politique par l'Image. Artaud, lui, s'il méprise les « cochons du public », ne désire pas une obéissance d'automates. Il lui faut simplement la passivité d'un bras dans les veines duquel il entend injecter de la vie mentale à l'état pur, non pour abrutir le public mais pour le ressusciter. Peine perdue. La littérature, comme la peinture, est une dialectique de la lumière. Le cinéma, lui, est un « papotage d'ombres », expression qu'Artaud emploie dans un poème strictement contemporain intitulé *Invocation à la momie*. Le cinéma est une momie aux bandelettes celluloïdées miroitantes de mort ; il ne s'adresse logiquement qu'à des zombies.

Artaud cerne avec une rare acuité l'incompatibilité substantielle entre le cinéma et la littérature. Le cinéma patine sur le temps, il demeure à la surface de l'être, châtiment de sa collaboration obligatoire – et d'abord économique – avec la tourbe grégaire du langage social. Malgré la nouveauté technique de son procédé, ou plutôt à cause de l'esbroufe visuelle à laquelle il se soumet sans vergogne, le cinéma n'explore aucune des coulisses du vivant. Le cinéaste n'a pas la liberté du « bon nageur » à quoi Baudelaire compare un esprit agile se mouvant dans toutes les directions indiquées par le sonar des sensations.

> **« Tout l'intérêt de ce que je dis semblerait être dans mon discours, erreur, elle aussi, dans le moindre des muscles de ma face, je peux vous créer des mondes d'images, instantanés, en me livrant simplement à toutes**

les modulations de mon désir interne, de mon appétit de vivre, en modelant des sensations. »

Certes, dans *Sorcellerie et cinéma*, texte de 1927 destiné à présenter *La Coquille et le Clergyman*, Artaud adhère ou plutôt invente ce qui deviendra le plus banal des lieux communs cinéphiliques, la considération du cinéma comme un *langage*, au même titre que la poésie, la peinture, la musique. Les images, consent à croire Artaud, auraient une vertu poétique en ce qu'elles découpent dans la réalité d'une manière audacieuse des fragments auxquels elles confèrent un sens nouveau, imprévisible. « Le plus petit détail, l'objet le plus insignifiant prennent un sens et une vie qui lui appartiennent en propre. »

Le cinéma s'adresserait dès lors directement à l'esprit ; il serait à même de colmater les trouées, les failles, les éboulements de pensée dont se plaint Artaud, en rétablissant en quelque sorte la continuité brisée de son génie souffrant. Ce qu'il diagnostiquera bientôt – à l'apparition du parlant pour être précis – comme un envoûtement de plus, est alors comparé à une sorte de sorcellerie. « Il y a aussi cette griserie physique que communique directement au cerveau la rotation des images. L'esprit s'émeut hors de toute représentation. »

Le cinéma sera-t-il pour Artaud à la fois un stupéfiant lui permettant de s'apaiser, comme l'opium dont il se gave depuis l'enfance, et un mode d'expression de sa pensée tuméfiée par les élancements de la douleur ? Le cinéma serait-il un art de *récupération* pour sa pensée, aux deux sens du terme : rémission et transmutation ?

Dans les années trente, une technique nouvelle fait sa brutale apparition dans les limbes enchantées du cinématographe, qui ruine résolument toute illusion d'Artaud sur la possibilité de s'envoler loin du monde éculé des mots morts. Si dans *L'avion solaire* il imagine un instant que l'engin puisse enfin reprendre le dessus, s'extirper de sa congélation immobile, la machine se mettre à malaxer la réalité grâce au charme vibratoire de son hélice, *Les deux nations* s'achève plus prosaïquement : « Mais en même temps un avion vrai apportait de l'or de l'Angleterre, sur parchemin, au pays adverse de celui soutenu par les Soviets et tout rentre dans l'ordre dans la peur des complications. » Comme on s'ébroue malgré soi d'un doux rêve, Artaud prend acte de la piteuse pacification du conflit des mots au moyen de l'argent. La guerre du ton, du souffle et du son à laquelle il aspire va devoir émigrer sur un autre terrain ; l'abominable blabla social vient de faire son entrée dans les salles obscures sous la forme aliénée du cinéma parlant.

Tel un bâillon plaqué sur les visages, le parlant va étouffer l'illusion d'une chair qui puisse encore, à l'œil nu, se faire verbe.

Artaud est aussitôt dégrisé. *L'avion solaire*, dont on n'a qu'un fragment, débute par les étranges contorsions des personnages qui pressentent en quelque sorte que la force de création visuelle du verbe est en train de leur être arrachée, sclérosés ces mondes d'images créés par le moindre des muscles de la face qu'évoquait *Les deux Nations*. Réunis autour d'une table, entourés d'un cercle de miroirs, ils « semblent vérifier la réalité de leurs paroles, de leurs gestes, la place et l'identité de leur bouche, etc., après chacune des phrases qu'ils prononcent ».

Artaud essayera bien, dans ses derniers scénarios, de contrecarrer l'affreux timbre nasillard du parlant ; son sur son et ton contre ton il propose, dans les marges d'une adaptation du *Maître de Ballantrae* de Stevenson, de redonner à la nature voix au chapitre: « On pourra sonoriser le bruit des vagues et les coups de bélier de la mer sur le navire. » Mais il s'agit d'avantage de concessions faites à la technique que de véritables désirs : « Si l'on y tient absolument on pourra sonoriser le discours du Maître dans le désert avec sa voix se répercutant dans les solitudes. » Et très vite la proposition dépitée tourne au pur défi désabusé : **« Sonorisez le vent, les arbres cassés et, si vous le pouvez, le silence sonore du désert. »**

Artaud va donc aller voir ailleurs, là où le silence sonore du désert est.

En Algérie, à Laghouat, où il participe pour gagner sa vie au tournage d'un inepte film comique, il écrit à Jeanne Ridel, le 21 juin 1934, sans faire la moindre mention du métier, sans plus s'intéresser à rien de pauvrement humain, juste attentif à l'énergie que dégagent les pierres.

> « L'Europe est loin, l'Occident civilisé a disparu et le vrai désert s'étale, excorié, lavé jusqu'à l'os, criblé molécule par molécule, nu, obscène, redoutable et menaçant, obscène parce que sans pudeur, d'une volupté cruelle, minutieusement nu. »

À Laghouat, Artaud a une révélation qu'on peut en droit qualifier de mystique. Ici, dans la permanence minérale de l'étendue, le temps n'est pas nié ni désintégré comme au cinéma, où la parlotte d'humains qui se croient maîtres et possesseurs de leur minuscule monde rebondit sur le drap mortuaire tendu en écran de projection.

Ici, la chair du temps est mise *à nu*.

Ce qui s'exhibe au cinéma n'est qu'une vanité – au sens d'un narcissisme incurvé par la mort – dont la puérilité tire les ficelles. L'écran est un masque, le cinéma un *revêtement* apposé sur le temps par la technique de l'Image.

La nudité du désert – où le silence du temps enfin se laisse entendre –, dévoile l'imposture profonde d'un envoûtement qui admire les minables fantaisies d'une imagination exténuée en les contemplant s'agiter devant soi. Si Artaud a pu s'y laisser prendre, c'est uniquement parce que sa grande affaire a toujours été d'atteindre sa pensée, et qu'il a longtemps cru y parvenir par le biais du *double*. Il s'imaginait qu'en découvrant un moyen de *concrétiser* son phrasé, ce qu'il nomme lui une « cristallisation », il pourrait plus paisiblement l'observer face à face – et se purger du même coup de sa si dicible souffrance. Artaud adhérait ainsi à une formulation visuelle, optique, luminescente de la pensée. **« L'esprit sème son phosphore »** dit-il en commentant un tableau d'André Masson où il aperçoit ce dédoublement œuvrer à même l'abîme enclos dans la toile. Toute sa réflexion sur « le théâtre et son double » procède aussi de cette quête. S'il admire autant le théâtre balinais, c'est parce qu'il y *voit* une pensée, et donc *sa* pensée possible, danser en chair et en os devant ses yeux.

> **« Cet espace d'air intellectuel, ce jeu psychique, ce silence pétri de pensées qui existe entre les membres d'une phrase écrite, ici, est tracé dans l'air scénique, entre les membres, l'air et les perspectives d'un certain nombre de cris, de couleurs et de mouvements. »**

Même croyance, au début, dans l'illumination de l'esprit par le cinéma : « Toute une substance insensible prend corps, cherche à atteindre la lumière. Le cinéma nous rapproche de cette substance-là » écrivait-il encore dans *Sorcellerie et cinéma*.

Or, à Laghouat, loin de l'immense chaudron de cauchemars déchaînés qu'est devenue l'Europe moderne, il saisit que le double ne saurait être qu'un jumeau fantoche, et qu'il est possible d'atteindre sa pensée autrement que par la vision, *en renversant les rapports entre l'espace et le temps*. Le temps n'est plus un fluide qui s'écoule dans l'espace, ce dont seule une image mobile en effet pourrait donner une vague idée ; *c'est l'espace qui, tout entier et à chaque instant, est un moment immobile du temps*.

> **« Laghouat est en plein Sahara, mais sur la frontière, et pour un homme qui de sa vie n'avait quitté la civilisation occidentale, ce contact *dans l'espace,* avec une manifestation aussi anachronique, avec la preuve**

que les choses peuvent se conserver DANS LE TEMPS, sans bouger et absolument fidèles à elles-mêmes, est surprenant et on a peine à y croire. »

Faut-il préciser qu'italiques et majuscules ne sont pas de moi ?

Autrement dit Artaud a la révélation dévoilante de ce que Heidegger, dans *Le déploiement de la parole,* nommera *der Zeit–Spiel-Raum*, « l'espace de jeu du temps » :

« Le temps lui-même en l'entier de son déploiement ne se meut pas, il est immobile et en paix. »

L'avènement du parlant fait comprendre à Artaud que, muet ou pas, le cinéma est un brouhaha pétrifié – comme la nature est « une intelligence pétrifiée » selon Schelling, puisque la caméra elle-même est une idée chosifiée ; une *idée*, autrement dit un gruau langagier du groupe. Les Lumière, qui portaient décidément bien leur nom factice, se contentèrent de capter un écho verbal millénaire – né chez Platon – et de lui donner une forme visible, de l'emprisonner en un objet manufacturé. C'est l'inverse même et la négation de ce qu'on appelle l'inspiration. Le cinéma participe de ce qu'Artaud nommera dans son *Van Gogh* le « destin névrotique des choses », à l'image des portables ou de la télévision aujourd'hui, *idées de domination* projetées en machines. Leurs thuriféraires ont beau les qualifier d'instruments de « communication », ces machines ne servent en réalité qu'à *outiller la domination*.

La communication est le pire ennemi de la littérature puisqu'elle asservit le verbe à la présence *sociale* d'un autre. Les célèbres cris d'Artaud, qui agiteront tant les auditeurs de *Pour en finir avec le jugement de Dieu* et les spectateurs de sa conférence du Vieux-Colombier, doivent être considérés comme une victoire vibratoire sur la communication nivelante. Artaud nomme cela : **« creuser par le son tout un monde »**.

Dans le lumineux désert algérien, aussi seul qu'on peut l'être, envahi par une imbécile équipe de tournage mais isolé parmi le silence des pierres qui vibrent d'une véracité charnelle, Artaud comprend que le double n'est qu'une illusion supplémentaire, et qu'il ne sert à rien de prétendre l'expulser hors de soi pour mieux l'avoir à l'œil. La solution lui est donnée par sa solitude. S'il s'ajointe à lui-même *dans le temps*, il parviendra à penser l'adversité, ce qui depuis si longtemps lui *porte atteinte*.

> **« Voici l'alchimie subtile, et la leçon que nous impose le désert, on sent que tout ce qui fait la passion, tout ce qui fait l'amour et à quoi nous donnons par *projection* des formes viles, tout ce qui nous paraît définitif dans le contact avec un autre être, tout cela peut en augmentant de puissance, de charme, d'envoûtement, se délivrer, se décanter, laisser tomber le second être, le double et nous faire vivre dans une solitude qui n'alimente que les forts. »**

Au lieu d'essayer en vain de traverser un abîme déchirant pour réintégrer une pensée qui semble s'éloigner au fur et à mesure qu'on se porte vers elle, il suffit de prendre la décision révolutionnaire de se dérober soi-même à l'abîme, par une volte-face spirituelle et corporelle. D'où l'insistance d'Artaud – qui ne décroîtra plus – sur son corps, et sur la présence résiliente de ce corps à la totalité de la société : « Les Sociétés se croient seules, et il y a quelqu'un... »

En s'arc-boutant à sa pensée, en cessant de gesticuler pour enfin lutter dos-à-dos *avec elle* contre les forces déchiquetantes de l'abîme, celui-ci devient, du coup, le grand expulsé.

> **« Voilà ce qui fait les saints et même les Initiés: ils ont retrouvé la notion du véritable, et appris à distinguer au sens vrai et retentissant du terme, au sens vibrant, au sens véhément et qui nous empoigne, le mensonge et l'illusion des choses. Et quand on a compris, mais compris *par les racines,* par les nerfs, par l'organisme et par la partie énergique et *concrète* de l'âme que tout n'est qu'une *illusion à laquelle l'esprit abusé consent.* Quand on a appris à revoir le monde comme un vrai voyageur de la mort qui voit enfin se défaire les choses mais qui sait qu'il est le maître de leur déroute et de leur défection ce jour-là on est bien près de la sécurité dernière, infrangible et du vrai bonheur que je vous souhaite parce que je vous aime vraiment. »**

Le péril demeure incommensurable, le triomphe du déchirement – en l'occurrence de la schizophrénie – reste possible. Pourtant c'est à Laghouat qu'Artaud entame la grande

émancipation qui le mènera de la complainte à la contre-offensive, après l'éprouvante traversée de ce que les hommes nomment bêtement la folie, sans s'y laisser engluer.

En 1926, écrivant à Génica Athanasiou, il insistait sur le sentiment d'entrave et d'enracinement, lié au dédoublement :

> « Mon esprit trempe dans des affres qui sont le contraire du monde, qui en sont exactement *l'opposé* . Tu me juges trop muraille à muraille, et comme si au pied du mur étaient toutes mes racines, tu me juges minute à minute et il faut me voir de plus haut, et surtout de plus loin. Laisse-moi vivre. Suis-je seulement où je suis. Laisse-moi me dégager. »

Le dégagement est connu. Après avoir placé entre l'abîme et lui le Mexique puis l'Irlande, après avoir été forcé d'affronter l'érosion électrisée de Rhodez, Artaud réussit enfin, à la seule force de sa pensée, à vaincre le gouffre.

Comment ?

En le nommant par son nom :

> « J'ai donc à dire à la société qu'elle est une pute, et une pute salement armée. Pour que ça aille mal comme ça va mal et depuis si longtemps, et aussi obstinément, il faut qu'il y ait quelque chose que cette société de tartuffes payés va maintenant être obligée d'avouer. »

À Laghouat, l'été 1934, Artaud éprouve avec une intensité neuve la sensation du *déploiement du temps ;* il peut enfin maintenir *ensemble* les illuminations isolées dont il avait joui jusque-là. « Orgueil menti par les ténèbres aux yeux du solitaire ébloui de sa foi » (Mallarmé), l'universelle supercherie cinématographique ne vaut plus tripette, on le conçoit, après une telle apocalypse de l'encéphale.

On a une belle illustration de cette lucidité inouïe d'Artaud dans une longue lettre passionnée qu'il écrit à Léon Daudet dès 1931, lorsqu'il découvre un article de *L'Action française* intitulé « Les ondes du temps ».

Cette broutille extasiée de Daudet – consacrée aux conséquences ésotériques de l'invention de la télévision – donne peu envie de réhabiliter l'infâme famille. On sait que l'imbécile paternel Alphonse réussit l'exploit d'insulter Mallarmé puis Proust avant de servir à l'abrutissement scolaire de millions d'enfants futurs. L'aîné Léon n'aura pas beaucoup réparé l'injure en obtenant à celui que son père comparait au diable un prix littéraire sans intérêt, mais qui permettra à une

ribambelle de crétins futurs de se fantasmer les dignes successeurs de l'inégalable génie. Quant au niais benjamin Lucien, bénissons simplement son anus grâce auquel nous jouissons aujourd'hui de la merveilleuse correspondance du grand homme avec l'insipide petit chose…

Léon Daudet commence par citer une idée de Marcelin Berthelot, rapportée par les Goncourt… Il faut s'arrêter ici quelques secondes sur le cas de Marcelin Berthelot, pour comprendre la cohésion, analyser la cohérence, palper le moule mental qui fonde la société moderne depuis Niepce jusqu'à Bill Gates.

Sénateur en 1881, ministre en 1886 et en 1895, triple académicien en 1863 (Médecine), 1873 (Sciences) et 1901 (Française), panthéoné enfin en 1907, Berthelot est par excellence la Grande Tête Molle contemporaine du cinématographe.

Pyromane du positivisme, zélote du scientiste, thermo-chimiste de renom dont la seule grande trouvaille théorique – au nom abject de « principe du travail maximal » –, fut infirmée et révoquée à peine formulée, son militantisme technocratique proche de l'imbécillité absolue – et fascistoïde avant l'heure – lui fait désirer une « direction des sociétés humaines par les sciences », soumise à une « raison collective » telle que « l'importance des individus ira sans cesse en diminuant »…

Autant dire que son rêve ignoble n'est autre que notre misérable vingt-et-unième naissant. Terrassés par l'idéologie du Progrès – « cette idée grotesque, qui a fleuri sur le terrain pourri de la fatuité moderne » –, les hommes se sont « endormis sur l'oreiller de la fatalité dans le sommeil radoteur de la décrépitude » – pour rendre hommage au phrasé foudroyant de Baudelaire.

Quelle est la grande découverte de Berthelot, qui intéresse à la fois non seulement la photographie et le cinéma mais l'imagerie numérique et les plus pointues avancées contemporaines de la manipulation du vivant ? Quel infâme monstre *idéologique* né de cet abominable cerveau se retrouve aujourd'hui cuisiné à toutes les sauces de l'Industrie planétaire, des plus mortifères gaz de combats aux plus raffinés parfums de luxe en passant par la Pharmacie, le Textile, l'Ameublement, l'Automobile, la Photographie, l'Alimentation, les Détergents… ?

La SYNTHÈSE, cette vieille ennemie totalitaire de l'Analyse, donc de la pensée pour qui le monde n'est jamais assez mystérieux et complexe ni nul cheveu assez infime pour n'être pas découpé à l'infini : la Synthèse ou l'anti-Talmud.

Selon la chimie moderne, la « synthèse théoriquement totale » postule qu'il n'y a aucune différence de fond entre les merveilleux mécanismes biologiques épars dans la nature et leurs plagiats réalisés *in vitro*. « Le monde est aujourd'hui sans mystère » affirmait Berthelot, tout à sa déchaînée volonté de concurrencer la nature à grandes fioles d'ersatz. Son anticléricalisme fanatique était galvanisé par le pouvoir *divin* que la science paraît conférer au chimiste, de « former de toutes pièces et métamorphoser les uns dans les autres les êtres dont elle s'occupe ». Un siècle plus tard, conformément au fantasme science-fictif de base, le succédané a fini par « dépasser », selon les normes de l'Économie en vigueur, son modèle naturel. Pour le dire dans le langage de l'Encyclopédie – qui après tout a sa poésie à soi : « Domestiquées, la haute polymérisation et la haute condensation conduisent à des macromolécules dépassant de loin, dans leur domaine, les produits naturels de même usage. Des textiles artificiels présentent toutes les qualités de la soie, avec une ténacité et une inaltérabilité bien supérieures ; si le caoutchouc naturel est difficilement concurrencé par les caoutchoucs synthétiques en ce qui concerne l'élasticité, les élastomères synthétiques résistent mieux au vieillissement et à l'action des agents chimiques ; les colles synthétiques sont inodores et imputrescibles ; les verres organiques sont plus légers, moins fragiles que les verres minéraux, et leurs éclats sont nettement moins tranchants. »

On aura remarqué que l'*inaltérabilité*, l'*imputrescibilité*, la *ténacité* et la *solidité* sont autant de caractères de la synthèse qui définissent sa haute *résistance* au temps.

Enfin, dernière remarque pour illustrer la postérité titanesque de la découverte de Berthelot, la chimie organique, dominée par les produits de synthèse, représente, en termes de capitalisation boursière, plus de la moitié de l'activité industrielle mondiale. « Mais c'est évidemment à la biologie que la chimie organique rend les plus signalés services. La biochimie n'est qu'une chimie organique compliquée, et la vie n'est qu'une suite de transformations de matières organiques. De plus en plus, les techniques de la chimie organique permettent d'isoler et d'identifier les composés intervenant dans les phénomènes biologiques, d'en suivre la localisation chez l'être vivant, et les transformations éventuelles. Un biologiste moderne ne saurait progresser dans sa discipline sans un recours constant à la chimie organique. »

Puisque c'est l'Encyclopédie qui le dit…

C'est à Marcelin Berthelot que nous devons par conséquent les pires abominations constatables sous la domination vénéneuse desquelles la planète et l'humanité se désagrègent

chaque jour davantage. Or ce même Berthelot a émis une hypothèse que les Goncourt relèvent et que cite Daudet, qui est celle, en somme et ni plus ni moins, de l'abolition du temps soumis à la grande synthèse totalitaire de l'Image.

« Le grand visionnaire qu'était Marcelin Berthelot », écrit Daudet dans *L'Action française*, « assure que certains événements de l'Histoire ont dû laisser leur trace photographique ici-bas, et qu'on pourrait, à l'aide d'instruments appropriés, retrouver sur les roches des Alpes les vestiges optiques du passage d'Annibal. »

Le délire – qui fit si vivement réagir Artaud – se propage logiquement depuis Platon : puisque le temps est une *image*, il doit bien exister un moyen de le *visionner*. Daudet, qui écrit en 1931, a ainsi été précédé dans la réitération du fantasme déjà rance par Élie Faure, en 1922, dans un texte comique intitulé *De la cinéplastique.* Berthelot, Faure et Daudet reprennent en chœur le leurre cinéphilique le plus répandu : celui du temps conçu comme une dimension de l'espace.

Avant de poursuivre l'analyse de la divagation de Daudet et de découvrir la grandiose réponse qu'y fit Artaud, il faut ici à nouveau s'arrêter quelques instants sur les faramineuses fadaises de Faure.

Partant de l'idée de la translation de la lumière (nous voyons encore l'éclat d'étoiles déjà mortes), Faure imagine carrément des extra-terrestres en train de filmer la crucifixion de Jésus, à dix-neuf siècles de « distance », en attendant de trouver un moyen de la projeter jusqu'à la Terre – et par conséquent de régurgiter l'espace en temps – où il nous sera enfin donné d'y assister... L'exemple de la crucifixion n'est pas choisi au hasard : Faure renie de la sorte les centaines de chefs-d'œuvre illustrant cette scène mystique majeure de la peinture occidentale, qu'il lui aura été donné de feindre d'admirer sa vie durant.

On hésite, dès lors, entre la dureté d'un ricanement et l'apitoiement d'un soupir. Imaginer l'existence d'extra-terrestres qui n'auraient rien d'autre à foutre que de technicoloriser un supplice romain – monté anti-judaïquement en épingle – pour que les hominiens cinéphiles puissent un jour s'extasier devant ce qu'il leur suffit de *lire* depuis vingt siècles *pour de toute façon n'y rien comprendre*, c'est à peu près aussi crétin que cette série télévisée américaine dont les héros parcourent des dizaines de planètes en traversant une « porte des étoiles » en forme de grosse flaque verticale luminescente sans jamais être surpris que, d'un monde à l'autre, les *aliens* pratiquent spontanément l'anglais !

Certes Élie Faure n'est pas à une imbécillité futuriste près. Il écrit en 1936 une *Défense et illustration de la machine* où il qualifie le verbe de « machine à parler » et fait symétriquement du machinisme « le premier langage universel »… Ces amalgames ridicules ne mériteraient pas d'être cités s'ils ne déployaient à l'œil nu, si j'ose dire, les fantasmes fanatiques qui les inspirent. Ainsi, jubile Faure, la machine sert à la fois à *l'édification* des foules et à la *purification* du langage et des arts : « La machine aspire à jouer vis-à-vis de l'unanimité des hommes ce rôle d'assainissement, de mesure, de netteté et d'ordre intellectuel et moral que la gymnastique rythmique tente aujourd'hui d'introduire dans l'éducation de l'enfance… Nous possédons, avec le machinisme, le premier langage universel, et d'une précision telle qu'il tend de plus en plus, non pas sans doute à remplacer, mais à purifier tous les autres. »

On nage en plein Platon. Puisque l'espace contient le temps, non seulement la royauté est sauvagement ôtée à l'enfant (dans les faits, le cinéma et la télévision ont davantage œuvré en un siècle pour la puérilisation abrutie de l'espèce humaine que toutes les propagandes amalgamées de toutes les tyrannies de l'Histoire auparavant), mais à l'adulte l'asservissement est apporté planétairement sur un plateau.

Preuve imparable que le temps n'est qu'une partie de l'espace, Faure le sent couler à l'intérieur de la chauve calebasse de son crâne. « Je le sens bien, moi qui vous parle, comme faisant partie de moi, comme enfermé vivant, avec l'espace même qu'il mesure et qui le mesure, entre les parois de mon cerveau. » Nul besoin dès lors d'attendre les extraterrestres pour se sentir l'exact voisin de palier d'Homère. « Homère est mon contemporain, comme ma lampe est sur ma table devant moi, puisque Homère a participé et participe à l'élaboration de l'image sous qui ma lampe m'apparaît. »

On se frotte les yeux, on a envie de rappeler cette petite évidence qu'Homère a créé des milliers de phrases immortelles et que Faure n'a écrit globalement qu'un amas de lyriques conneries confuses. Le génie absolu du premier est encore la meilleure preuve d'extranéité du temps : il est séparé par une pression de plusieurs millions d'atmosphères de la fascistoïde sottise du second.

Vite ! un peu d'Artaud pour s'oxygéner d'autant de bêtise rouillée :

« Nous sommes un monde d'automates sans conscience, ni libertés,

nous sommes des inconscients organiques greffés sur corps, nous sommes des corps greffés sur rien,

une espèce de rien sans mesure et sans bord, et qui n'a pas de milieu ou d'axe, ou serait-ce l'axe dans le rien, et qu'est-ce qui serait le milieu du rien (et de quoi rien serait le milieu) ? et comment rien formerait-il centre, quand il n'y a *pas* d'invariable milieu,

quand l'invariable milieu est un leurre

qui désarticule la réalité. »

À peine plus sobre qu'Élie Faure en 1922, Léon Daudet se contente en 1931 de supposer l'existence d'un « invariable milieu » qui loin de désarticuler la réalité la sustente, l'amplifie, la dilate, la gélifie : en un mot l'*immortalise.*

Cet éther n'est autre que l'espace en soi, parcouru sans interruption par le temps sous la forme d'une ondulation perpétuelle dont l'existence est avérée, s'imagine Daudet, non seulement par les ondes radio et la possibilité concrète d'entendre à Paris les cloches de Westminster, mais surtout par les ondes visuelles, puisque, s'extasie-t-il, « le problème de la télévision est résolu ».

Pour Daudet comme pour Faure, et conformément à l'illusion cinématographique, le temps est une simple annexe de l'espace, sa *modulation*, la synthèse vibratoire « d'ondes optiques, acoustiques, électromagnétiques et autres ». « Les ondes du passé seront l'histoire de demain », résume Daudet, puisque « vibrations et formes groupées SYNTHÉTIQUEMENT (*les capitales sont de Daudet !*), et qui traversent l'espace sans se désagréger », sont non seulement immortelles mais nostalgiques : elles reviennent régulièrement hanter les lieux de leur première diffusion selon les lois « d'une nouvelle sorte de gravitation concernant l'éther » pose Daudet. Il suffit de découvrir le moyen de calculer les orbites détaillées de cette métaphysique ondulatoire, puis celui de la capter et de l'enregistrer, et plus rien ne s'opposera à l'exploitation sur grand écran de la bataille de la Marne, de la mise au bûcher de l'hystérique de Domrémy ou de la résistance de Châteaudun aux Allemands en 1870.

Première constatation : les vibrations du passé sont vraisemblablement abonnées à *L'Action française*, pour être aussi patriotiques. Il ne leur viendrait pas à l'idée de rejouer Waterloo, par exemple. On peut même parier que les ondes du temps sont furieusement antisémites et qu'un jour les extraterrestres nous démontrerons *de visu* que Dreyfus était bien coupable, que les Juifs ont crucifié le Christ ou que Léon Daudet n'était pas un âne… Il ne me serait pas très compliqué pour ma part de démontrer que les Juifs, leur Livre, leur pensée, étant les témoins du temps, cette grossière métaphysique d'opticiens de Berthelot, Faure et Daudet est également profondément

antijuive (cette conception au raz des prunelles s'est vue parachevée récemment dans sa version hollywoodienne par le névrotique Évangile selon Mel Gibson, dont le pseudo réalisme sado-masochiste fleurte avec l'antisémitisme le plus traditionnel. CQFD !)

Elle est d'ailleurs directement issue de la conception platonicienne d'une temporalité *visuelle*, calquée sur le mouvement régulier, observable et calculable des astres. Artaud, lui, par un peu probable hasard, en ces années vingt et trente d'antisémitisme forcené fait preuve d'un très peu ordinaire philosémitisme militant. Il s'intéresse à la mystique juive (« la Kabbale » est évoquée dans *Les Dix-huit secondes*), et propose à Yvonne Allendy, en avril 1929, de tirer un scénario de la pièce de théâtre *Le Dibbouk :* « Ce serait par la même occasion un film à la gloire des Juifs », ponctue-t-il.

La lettre qu'il écrit à Daudet le 26 avril 1931 ne mentionne nullement l'antisémitisme déchaîné de *L'Action française* mais remet avec une intelligence vivifiante les choses à leur place et l'espace à la sienne.

Daudet ayant comparé l'absurde idée de Berthelot – les traces optiques laissées sur les rochers, telle la bave d'un lémure hémiplégique – aux visions minutieuses de la passion du Christ dictées par sœur Catherine Emmerich à Clemens Brentano, Artaud commence par lui affirmer que seul l'aspect mystique des « ondes du passé » l'intéresse. La technique, elle, est stérile. « Les miracles de la science bloquent l'esprit et lui créent chaque fois une impasse. » Puis Artaud tranche dans cette incongruité qui consiste à s'imaginer que le temps *passe* tel un train dont nous serions les bovins spectateurs.

Les bavures visuelles de Berthelot, les extraterrestres broadcastant l'Évangile selon Faure ou le Verdun *Live* de Daudet, se fondent sur l'hypothèse résolument mesquine d'un humain en train de visionner prosaïquement la vie. Il faut une sacrée dose d'imbécillité idéologique pour résumer le temps à une succession d'événements historiques rembobinables à volonté ; à peu près autant qu'il faut de mauvaise foi pour écrire un « manuel » d'histoire – comme si l'histoire était une machine ! – en compilant des dates pour en oublier d'autres, ou dans la remémoration festive d'une victoire nationale qui est aussi toujours, en même temps, la défaite d'un autre. Le temps ne se réduit pas à l'histoire, ni celle-ci aux noms et aux dates dont on parasite sa ligne à haute tension. Une gare se nomme Austerlitz ici, Waterloo là, le temps n'a rien à y voir.

Artaud place d'emblée le débat sur le terrain de la rivalité entre la science et l'art, entre le cinéma et la peinture. Envisager le temps comme un *spectacle* visuel, c'est adopter le point de

vue faussement objectif et réellement rétréci du cadreur. Or comment placer « le cadre immense et la fenêtre déplaçable » pour *revoir* ce qui n'a pas été vu mais *vécu*, ce que l'art seul peut retrouver, comme tel « geste passionnant » que nul n'a perçu et qui a pourtant vibré ?

> **« Dans un paysage donné et sous un angle donné, d'une minute à l'autre une infinité de formes passent. Comment débrouiller les formes, décrasser le paysage, par quel moyen scientifique rediviser la masse synthétique du temps et des formes pour, ayant choisi son angle, retrouver l'aspect absolument transitoire d'un paysage donné, sous un angle donné, et à un certain moment. À le poser ainsi le problème paraît presque insoluble car il semble impossible de réduire les choses qui ont eu dix milliards d'aspects différents suivant la personne qui les voyait, le moment où elle les voyait et l'endroit où elle se trouvait placée, à un aspect un et suffisamment significatif, suffisamment matérialisé aussi pour être déterminé et capté. »**

S'imaginer visionner la Crucifixion, Verdun ou Annibal, c'est idéologiser la contemplation, réduire Dieu à un belvédère tel cet œil emboîté dans un triangle par quoi on représente parfois la Trinité. Or la réalité n'est pas destinée à être seulement vue, mais sentie et pensée. L'infini *subjectif* du temps ne se laisse pas mettre en boîte dans un espace ciselé à même l'étendue.

> **« La difficulté est de retouver, à un point de l'espace donné et qui ne change pas, la série des événements qui se sont passés devant lui, et qui dans leur succession se situent donc à des points de plus en plus lointains de la durée. Il faut faire entrer cette durée qui s'allonge dans un espace qui ne s'allonge pas. Le problème, quand on l'approche, quand on essaie de le réduire à ses éléments analytiques, apparaît comme insoluble et devient pour l'esprit un sombre casse-tête à faire péter le cerveau. »**

Que veut dire Artaud ? Que le seul moyen de *présenter* le temps vivant, c'est de le *peindre*. Peindre revient à déclencher une contre-offensive dans la guerre que livre l'étendue au temps et l'image à la réalité. Cette guerre-là provoque bien moins de brouhaha que celle que la télévision diffuse en boucle derrière mon dos au moment où j'écris ces mots (images de chars américains face à un puits de pétrole en feu, images de gigantesque statue d'un paranoïaque persan mise en morceaux par une foule en liesse), et l'on n'y court individuellement à peu près qu'un seul danger, immense et dérisoire, face à la « société tarée » : le *suicide social*. Or, comme

il ne s'agit nullement d'une guerre conventionnelle, devenir un suicidé de la société ne signifie pas que le conflit est réglé ni la guerre perdue. Le paradoxe, en l'occurrence, c'est que le suicidé est néanmoins victorieux de ce qui le tue. « Nul n'a jamais écrit ou peint, sculpté, modelé, construit, inventé que pour sortir en fait de l'enfer. »

Bien après sa lettre à Daudet, Artaud en prendra acte dans son *Van Gogh*, dont l'introduction à la fois décisive et hilarante remet en cause en quelques lignes tout le prurit de puritanisme et de pédophilie pathétiques issu de la société planétaire d'après la Seconde Guerre mondiale. Le *Van Gogh* permet ainsi de comprendre pourquoi, lorsqu'il évoque l'idée de Berthelot, Artaud passe immédiatement à la considération de ce qui, au fond, serait seul digne d'être peint : les nuages, les arbres, les animaux, les bergers...

> **« Plutôt que des vues projetées quelque part, comme ces rochers des Alpes qui auraient retenu la trace visuelle ou optique du passage d'Annibal (et pourquoi pas la forme des innombrables nuages, des arbres courbés par les coups de vent, et le passage des muletiers et des troupeaux à travers le déroulement innombrable du temps – et le moyen alors de débrouiller tout cela, de faire le point et de retrouver les choses en l'état où elles étaient à la seconde qui nous intéressait), plutôt, dis-je, que cette vue projetée et plate, et comme prête pour les appareils de prise de vue, n'est-il pas plus philosophique de se représenter les choses suivant leur perspective intérieure et se déroulant visuellement sans étendue de l'espace comme au sens d'un miroir dans lequel personne ne regarderait. »**

Voilà pourquoi la peinture d'histoire a toujours été un genre parfaitement mineur. Car il n'est pas de meilleure ni de plus belle définition d'un tableau que cette *perspective intérieure* et ce *miroir dans lequel personne ne regarderait.*

D'un tableau… ou d'un texte.

En 1933, la société moderne commence à s'écrouler sur elle-même – nous ne sommes toujours pas extirpés de cet effondrement –, le cinéma mondial vit ses plus grandes heures, Artaud est mûr pour son tour de force qui comporte quatre pages, mille trois cent huit mots, s'intitule *La vieillesse précoce du cinéma* et constitue la critique la plus résolue jamais méditée de l'idéologie cinéphilique.

La vieillesse précoce du cinéma paraît en 1933 dans un numéro des *Cahiers jaunes.* Artaud y répond de manière radicale à la question de fond à laquelle ce livre est consacré, que je posai d'emblée comme une pétition de principe: *Est-ce que la vision pense ?*

Je vais pour une fois me passer de commenter ce texte prodigieusement lucide et intelligent qui met un point final à l'imposture cinématographique. Il suffit de le citer intégralement, et de le méditer comme on contemple un tableau de maître. Que l'intelligence du lecteur mette les choses en scène elle-même.

« LA VIEILLESSE PRÉCOCE DU CINÉMA

On a voulu établir une distinction de fond, une sorte de partage d'essences entre deux ou trois sortes de cinéma.

Il y a d'un côté le cinéma dramatique, où le hasard, c'est-à-dire l'imprévu, c'est-à-dire la poésie, est en principe supprimé. Pas un détail qui ne provienne d'un choix absolument conscient de l'esprit, qui ne soit établi en vue d'un résultat localisé et sûr. La poésie, si poésie il y a, est d'ordre intellectuel ; elle ne s'appuie qu'ensuite sur la résonance particulière des objets du sensible au moment où ils entrent en contact avec le cinéma.

Il y a d'autre part – et c'est le dernier refuge des partisans du cinéma à tout prix – le cinéma documentaire. Ici, une part prépondérante est laissée à la machine et au développement spontané et direct des aspects de la réalité. La poésie des choses prises sous leur aspect le plus innocent, et du côté où elles adhèrent avec l'extérieur, joue à plein.

Je veux, pour une fois, parler du cinéma en lui-même, l'étudier dans son fonctionnement organique et voir comment il se comporte au moment où il entre en contact avec le réel.

*****

L'objectif qui fonce au centre des objets se crée son monde et il se peut que le cinéma se mette à la place de l'œil humain, qu'il pense pour lui, qu'il lui crible le monde, et que, par ce travail d'élimination concertée et mécanique, il ne laisse subsister que le meilleur. Le meilleur, c'est-à-dire ce qui vaut la peine qu'on le retienne, ces lambeaux d'aspects, qui flottent à la surface de la mémoire et dont

il semble qu'automatiquement l'objectif filtre le résidu. L'objectif classe et digère la vie, il propose à la sensibilité, à l'âme, une nourriture toute prête, et nous laisse devant un monde fini et sec. Il n'est pas sûr d'ailleurs que, de ce qui vaut la peine d'être enregistré, il ne laisse vraiment passer que le plus significatif et le meilleur. Car il faut noter que sa vision du monde est fragmentaire, que, si valable que soit la mélodie qu'il parvient à créer entre les objets, cette mélodie est, si l'on peut dire, à deux tranchants.

D'un côté, elle obéit à l'arbitraire, aux lois internes de la machine à l'œil buté, – de l'autre, elle est le résultat d'une volonté humaine particulière, volonté précise et qui a son arbitraire à elle aussi.

Ce que l'on peut dire dans ces conditions c'est que dans la mesure où le cinéma est laissé seul en face des objets il leur impose un ordre, un ordre que l'œil reconnaît comme valable, et qui répond à certaines habitudes extérieures de la mémoire et de l'esprit. Et la question qui se pose ici serait de savoir si cet ordre continuerait à être valable au cas où le cinéma voudrait pousser plus profondément l'expérience, et nous proposer non seulement certains rythmes de la vie habituelle, tels que l'œil ou l'oreille les reconnaît, mais les rencontres obscures et ralenties de ce qui se dissimule sous les choses, ou les images écrasées, piétinées, détendues ou épaisses de ce qui grouille dans les bas-fonds de l'esprit.

Le cinéma, qui n'a pas besoin d'un langage, d'une convention quelconque pour nous faire rejoindre les objets, ne remplace tout de même pas la vie ; ce sont des tronçons d'objets, des découpures d'aspects, des puzzles inachevés de choses qu'il unit à jamais entre eux. Et ceci, quoi qu'on en pense, est fort important, car il faut se rendre compte que c'est un monde incomplet que le cinéma nous présente, et par un seul bout ; – et il est fort heureux que ce monde soit à jamais fixé dans son inachèvement, car si par miracle les objets ainsi photographiés, ainsi stratifiés sur l'écran, pouvaient bouger, on n'ose penser à la figure de néant, au trou dans les apparences qu'il parviendrait ainsi à créer. Je veux dire que la figure d'un film est définitive et sans appel et, si elle permet un criblage et un choix avant présentation des images, elle interdit à l'action des

images de changer ou de se surmonter. C'est incontestable. Et nul ne pourra prétendre qu'un geste humain soit jamais parfait, qu'il n'y ait pas pour lui d'amélioration possible dans son action, dans ses ondes, dans sa communication. Le monde cinématographique est un monde mort, illusoire et tronçonné. Outre qu'il n'entoure pas les choses, qu'il n'entre pas au centre de la vie, que des formes il ne retient que l'épiderme et ce qu'en peut rejoindre un angle visuel fort restreint, il interdit tout ressassement et toute répétition, ce qui est une des conditions majeures de l'action magique, du déchirement de la sensibilité. On ne refait pas la vie. Des ondes vivantes, inscrites dans un nombre de vibrations à jamais fixé, sont des ondes désormais mortes. Le monde du cinéma est un monde clos, sans relation avec l'existence. Sa poésie se trouve non au delà mais en deçà des images. Quand elle heurte l'esprit, sa force dissiociatrice s'est brisée. Il y a eu de la poésie, certes, autour de l'objectif, mais avant le filtrage par l'objectif, l'inscription sur la pellicule.

Outre que, depuis le parlant, les élucidations de la parole arrêtent la poésie inconsciente et spontanée des images, l'illustration et le parachèvement du sens d'une image par la parole montrent les limites du cinéma. La soi-disant magie mécanique d'un ronronnement visuel constant n'a pas tenu devant le coup d'arrêt de la parole, qui nous a fait apparaître cette magie mécanique comme le résultat d'une surprise purement physiologique des sens. On s'est vite lassé des beautés hasardeuses du cinéma. Avoir les nerfs plus ou moins heureusement frictionnés par des chevauchées abruptes et inespérées d'images, dont le déroulement et dont l'apparition mécanique échappaient aux lois et à la structure même de la pensée, pouvait plaire à quelques esthètes de l'obscur et de l'inexprimé qui recherchaient ces émotions par système, mais sans jamais être sûrs qu'elles apparaîtraient. Ce hasard et cet inexprimé faisaient partie de l'envoûtement délicat et sombre que le cinéma exerçait sur les esprits. Tout cela joint à quelques autres qualités plus précises que nous allions tous y rechercher.

Nous savions que les vertus les plus caractéristiques et les plus marquantes du cinéma étaient toujours, ou presque, l'effet du hasard, c'est-à-dire d'une sorte de mystère dont nous ne parvenions pas à expliquer la fatalité.

Dans cette fatalité, il y avait une sorte d'émotion organique où le crépitement objectif et sûr de la machine se mêlait, en s'y opposant, à l'apparition cocasse d'images aussi précises qu'imprévues. Je ne parle pas des décalages de rythmes imposés à l'apparition des objets du réel ; mais la vie passant à son rythme propre, je crois que l'humour du cinéma naît, en partie, de cette sécurité concernant un rythme de fond sur lequel se brodent (dans les films comiques) toutes les fantaisies d'un mouvement plus ou moins irrégulier et véhément. Pour le reste, à part cette sorte de rationalisation de la vie, dont les ondes et dont les ramages, quoi qu'on en ait, sont vidés de leur plénitude, de leur densité, de leur étendue, de leur fréquence intérieure par l'arbitraire de la machine, le cinéma demeure une prise de possession fragmentaire et, comme je l'ai dit, stratifiée et glacée du réel. Toutes les fantaisies concernant l'emploi du ralenti ou de l'accéléré ne s'appliquent qu'à un monde de vibrations clos et qui n'a pas la faculté de s'enrichir ou de s'alimenter de lui-même ; le monde imbécile des images pris comme à la glue dans des myriades de rétines ne parfera jamais l'image qu'on a pu se faire de lui.

La poésie donc qui ne peut se dégager de tout cela n'est qu'une poésie éventuelle, la poésie de ce qui pourrait être, et ce n'est pas du cinéma qu'il faut attendre qu'il nous restitue les Mythes de l'homme et de la vie d'aujourd'hui. »

Est-ce assez clair ? Comprend-on un peu mieux pourquoi le cinéma, *ça n'existe pas* ?

ÉPILOGUE

« Le sage a les yeux dans sa tête. »
L'Ecclésiaste

Ni linéaire, ni irréversible, le temps de l'écriture est impondérable, incalculable, infalsifiable. Les phrases que je tisse sur cette page émanent de ma pensée vivante. Elles demeurent imprévisibles avant leur épiphanie en mots par le truchement de ma main, laquelle n'est que l'ultime organe d'un filtre plus ramifié auquel participe chaque molécule de mon corps.

Ces mots que vous lisez avec vos yeux *maintenant* – au cœur d'un maintenant à vous qui ne saurait être le mien –, ma main les écrit *maintenant* – au cœur d'un unique maintenant à moi que nul n'aura jamais en partage – sur un petit carnet Clairefontaine rouge vif de 9 cm de large sur 14 cm de haut.

Je suis (et je ne suis pas) en ce moment dans un train qui m'amène vers le Sud où je pars m'isoler pour terminer ce livre. J'y suis : je l'écris. Je n'y suis pas : je retape et reformule ces phrases précises bien plus tard (un an après) afin de les peaufiner avant leur publication.

Autour de moi, les voix des passagers, le grésillement du train et tous les bruits usuels qui accompagnent le voyageur solitaire forment un cordon au centre duquel se concentre le ring de ma pensée. Mais aussi, un an plus tard, il n'y a que le silence de mon salon et le souffle ventilé de l'ordinateur sur lequel je tape cela.

Cette page est *infilmable :* elle s'écrit à – au moins – deux endroits du temps.

Quant aux pensées qui s'y expriment, elles ne se succèdent pas comme les travées d'une voie de chemin de fer sur laquelle l'œil du lecteur n'aurait qu'à circuler sans à-coups. Si cette illusion d'une élongation ferroviaire de la pensée peut naître, c'est uniquement à cause de la disposition typographique occidentale.

Il en est d'autres.

On pourrait aisément imaginer un livre imprimé sur le modèle merveilleusement labile du Talmud, par exemple, ce qui constituerait une nouveauté autrement plus originale que les gentils calligrammes d'Apollinaire. Ce serait un texte composé à l'œil nu comme un labyrinthe, un mandala de sens, un bouquet d'encre dont la noire impassibilité fluctuerait à la manière des reliefs d'une île, des linéaments tectoniques d'un continent, du ressac de la mer ou des canaux zigzagants d'une cité lagunaire. Marc-Alain Ouaknin a émis cette belle hypothèse concernant le Talmud de Babylone, d'abord imprimé à Venise en 1523 : sa mise en page inouïe emprunterait ses dédales à la ville la plus urbanistiquement fantaisiste du monde, où elle fut conçue.

En français, un tel texte une fois au moins s'est vu composé, délié de l'usuelle linéarité, réversiblement dispersé dans l'espace de la page de sorte que le sens ne surgisse plus simplement du dodelinement des yeux de gauche à droite mais requière la participation spiralée de la pensée, son « emploi à nu » indiquait l'auteur : Stéphane Mallarmé.

Profondément rythmique, comme le flux et reflux de l'océan qu'il évoque, édifice musical manifestement anti-spectaculaire – « suffisamment pour ouvrir des yeux » –, le *Coup de dés*, célèbre et si peu lu, est l'exact contemporain du cinématographe – « hallucination éparse d'agonie », « tourbillon d'hilarité et d'horreur » – dont il constitue une critique radicale, une subversion de fond.

« La parole se profère libre dans le domaine des sons et de l'intelligence, et, pour ainsi dire, y suspend son vol à l'esprit ; mais si, pour quelque motif, elle requiert le papier, dépossédé celui-ci de sa fonction de surface ou

présenter uniquement à l'œil des images, alors ne doit-elle pas remplacer celles-ci à sa façon, idéalement et fictivement. »

Nul ne peut dire depuis quand j'écris cette page, ni quelles doses de ratures, de réflexions, de relectures, d'hésitations et d'accélérations mêlées se sont transfusées en elle.

Je suis seul depuis plusieurs jours dans la maison vide de la Côte d'Azur. Les tracts publicitaires que dégorgeait la boîte aux lettres à mon arrivée sont aussitôt partis en cendre dans la cheminée sans un regard. Aucune radio, aucune télévision : les postes sont débranchés et rangés à l'étage. Le volume du salon se concentre autour de mes livres étalés en vrac sur une longue table en bois, immobile mascaret de papier où le Bailly qui surnage évoque une joviale bouée rouge. Il fait froid et beau. Je dors n'importe quand, travaille tout le temps, sans règles, adossé au seul radiateur allumé de la grande pièce, les volets de la porte-fenêtre sur ma droite entrebâillés pour me laisser distinguer pendant quelques rares heures de la matinée et du début d'après-midi le pâle soleil citronné luire au-dessus de la piscine dont la bâche est recouverte de feuilles mortes.

Aucune image, donc, et aucun bruit humain.

Je n'ai apporté dans ma valise qu'un seul disque, les sonates pour piano de Beethoven jouées par Gould. Je me les passe en boucle sur mon petit ordinateur portable pendant que je cuisine et mange. En quinze jours, je ne suis sorti de ma forteresse que deux fois : pour aller manger un hamburger dans un fast-food, et un soir dans un bar pour lire et me changer les idées, prenant bien garde de tourner le dos au moniteur qui diffuse des clips musicaux, afin de ne pas me souiller les prunelles.

Pour être tout à fait honnête, je suis par la force des choses confronté en permanence à un écran, celui de mon ordinateur sur lequel je tape ces phrases. Bien sûr, je pourrais tout écrire à la main et faire taper mon manuscrit par d'autres, mais je n'en ai ni le temps ni les moyens, et surtout j'ai horreur de dépendre de qui que ce soit. Ça ne change d'ailleurs pas

grand-chose au phrasé qui circule de mon cerveau à mes doigts. Pourtant un écran reste un écran. Ainsi, par exemple, lorsque l'obliquité du soleil vient en début d'après-midi frapper le large rectangle électronique, je dois refermer les volets puisque, contrairement à une feuille de papier, les écrans, comme les vampires, sont allergiques à l'éclat du jour.

Autre détail amusant, le traitement de texte sophistiqué de mon ordinateur est bourré de ces *icônes*, comme on les nomme, qui encadrent mes phrases de toute part pour me rappeler à chaque instant que l'Image règne. Il en est même une – je ne l'ai remarquée que récemment –, en bas à droite, qui s'anime lorsque je tape sur le clavier et se fige lorsque mes phalanges reprennent leur souffle. Elle représente un minuscule cahier ouvert dont les pages se tournent au fur et à mesure qu'un stylet y trace d'illisibles lignes. Dès que je cesse de pianoter, le crayon disparaît, remplacé par un X rouge sang, comme pour indiquer au démiurge du numérique d'épargner le texte de celui qui pratique son culte. Cela indique assez en tout cas la conception que l'Image se fait de l'écriture : un microscopique dessin animé niché au bas d'une étendue de pixels.

Parfois, la « mémoire » de mon ordinateur connaît des défaillances qui se traduisent par un brusque emballement du texte sur l'écran : quelque chose s'enraye quelque part dans les infinitésimaux rouages virtuels de la machine, un peu comme dans l'épisode de l'engin à manger des *Temps modernes*. Le clavier se bloque sur la dernière lettre tapée, qui se répète alors plusieurs dizaines de foissssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssss
sssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssss
sssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssss
sssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssss
sssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssss
sssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssss
sssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssss
sssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssss

ssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssss
ssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssss
ssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssss
ssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssss
ssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssss
ssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssss
ssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssss
ssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssss
ssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssss…

Après quelques secondes, si je tente de reprendre le contrôle de mon engin hanté, le texte défile à toute vitesse pour me ramener loin en arrière avant de me rendre la maîtrise de l'étrange machine à ne pas trop écrire.

Où je suis maintenant ?

Toujours dans l'ici et là du temps.

Peut-être encore dans le train qui m'emporte vers l'isolement à venir que je viens de décrire par avance, raturant en seulement trois heures un paysage inhabituellement blanc, mollement marbré par la neige d'un premier jour de février qui nappe tout de son immense matelas laiteux, saupoudrant sa scintillante beauté sur les arbres, les champs, les toits, les buissons, les routes, les haies, les ponts, les étangs qui défilent, gommant même les habituels sursauts de laideur industrielle du panorama fendu par le tracé du train, métamorphosé à mon intention en une immense page vierge aussi infilmable que mes mots.

J'ai oublié de préciser que la petite ville balnéaire de ma froide solitude ensoleillée – où je passe tous mes étés depuis quinze ans –, s'appelle Bandol.

C'est ici, en 1948, que Louis Lumière s'est éteint.