

À propos de *La mort dans l'œil*

Stéphane Zagdanski

La mort dans l'œil

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



« 99% de tout ce que vous dites:
tout à fait d'accord avec vous. »

JEAN-LUC GODARD
(France-Culture)

« J'y ai lu des choses très rigolotes. »

CATHERINE DENEUVE
(France 2, Campus)

Jonathan Mangez

Le cinéma pourrait être comparé à une taxidermie de pointe. Un animal empaillé peut donner un instant l'illusion qu'il est vivant ; mais l'illusion est aussitôt dissipée par son immobilité. Imaginons maintenant qu'un surdoué parvienne, au moyen d'un mécanisme, à donner à la bête empaillée la mobilité d'un animal vivant : l'effet serait terrifiant. Celui qui verrait un tel monstre se demanderait, devant la perfection avec laquelle la technique imite la vie, si lui-même est vraiment vivant ou s'il n'est pas simplement une chimère semblable à celle qu'il a sous les yeux. Le cinéma, avec des moyens plus grossier, ne fait pas autre chose. Il obtient magiquement des spectateurs qu'ils acceptent *sciemment* de prendre la fausse vie qui se déroule sur l'écran pour de la vraie vie ; et par là même, il obtient aussi qu'ils renoncent à différencier leur propre vraie vie d'une vie fausse.

La caméra fixe ce qu'elle filme sur la pellicule, et le projecteur remettra ensuite en mouvement ce qui a été fixé. Certes, la caméra n'est pas une arme : elle n'immobilise pas réellement ce qu'elle enregistre, mais seulement sous forme d'image. Mais il est permis de se demander si cette immobilisation en images n'en entraîne pas une autre plus réelle.

Le spectateur de cinéma se laisse happer par l'évidence de *ce qu'il voit* et se pose d'autant moins la question de savoir *comment* ce qu'il voit l'interpelle et le concerne. A défaut de se poser cette question, et de mettre ainsi en cause la fascination dans laquelle le plongent les images, il subit cette fascination totalement, il se perd en elle.

Il y a une *tache aveugle* du cinéma, qu'il est obligé de dissimuler sous peine de s'abîmer en elle. Ce que le cinéma doit dissimuler, seul le langage parlé peut l'évoquer. Seul le langage parlé peut s'arrêter devant l'évidence des images, la mettre en cause, s'ouvrir à ce que cette évidence recouvre, à savoir justement l'énigme du *comment* de cette évidence. Mais justement le langage cinématographique tend à se substituer au langage parlé, et donne dans une certaine mesure l'illusion qu'il y parvient.-

Stéphane Zagdanski, loin de se borner à constater les dégâts causés par le cinéma, établit la généalogie de celui-ci. Le cinéma vient de beaucoup plus loin que ne pourraient le croire ceux qu'il abuse avec ses airs de dernier rejeton de l'histoire de l'art. C'est d'ailleurs plutôt à l'histoire de la métaphysique qu'il appartient ; et Zagdanski montre qu'il est la concrétisation d'un projet politique qui se trouve exposé dans le *Timée* de Platon. Que l'origine d'une invention du XIXe siècle soit recherchée dans les écrits d'un philosophe du IVe siècle avant JC ne doit pas surprendre. La manière la plus sûre d'attribuer un sens erroné aux trouvailles de la technique est de les comprendre techniquement, c'est-à-dire de se fier à la façon dont elles se présentent elles-mêmes. « Le sens du monde technique se voile », écrit Heidegger. Aussi une invention comme le cinéma, dont les tenants et aboutissants paraissent aller de soi, a en fait une vocation d'autant plus obscure qu'elle paraît évidente. Et les cinéphiles, en se chargeant, en experts zélés, de déployer toutes les possibilités d'émerveillement du cinéma dont ils sont eux-même, *sans exception*, les dupes, achèvent par là de dissimuler ce dont il s'agit vraiment. Pour découvrir la vraie nature du cinéma, il faut commencer par admettre qu'il est bien plus ancien qu'il ne le prétend lui-même.

Nous avons mentionné la faculté qu'a le cinéma d'introduire une confusion entre la vie et son substitut artificiel. On comprendra dès lors qu'il ait partie liée avec les techniques de domination et de manipulation de la vie, telles que la

génétique et le clonage. Sans entrer dans le détail (nous renvoyons aux chapitres intitulés *Domination, Falsification et Manipulation*), nous dirons que le cinéma participe à un projet de réforme de la société qui doit rendre celle-ci plus facile à diriger, ou plus précisément la placer sous la maîtrise absolue du philosophe. Les moyens mis en œuvre à cette fin sont passablement brutaux : reproduction dirigée, manipulations génétiques, sélections... Le rôle que joue le cinéma est particulièrement sensible dans la manière dont est traité le désir. Le désir pose un problème difficile aux maîtres de la cité : il est indispensable à la perpétuation de celle-ci, mais nuisible en raison de son caractère incontrôlable et imprévisible. Aussi s'agira-t-il de le déprécier, tout en lui substituant une stimulation de type pavlovien donnant, du point de vue de la survie de la cité, le même résultat. Ici, Zagdanski pointe judicieusement la contemporanéité et la connexion entre l'apparition du cinéma porno d'une part, et d'autre part celle des banques de sperme qui permettent une gestion plus rationnelle de la procréation.

La pensée politique de Platon s'inscrit dans l'horizon d'une conception factice du temps, que l'auteur analyse dans un chapitre crucial du livre, *Dévastation*. Le temps devient, avec cette conception, une *menace permanente*. Le temps platonicien est une image dégradée de l'éternité, (une « image à l'éternel déroulement rythmé par le nombre »,) image créée, et qui pourrait par conséquent aussi être anéantie. Ce temps numérisé est semblable au compte à rebours d'une bombe à retardement, mais d'une bombe dont l'explosion est sans fin différée, car « l'efficacité hypnotique de la menace dépend directement de sa non-réalisation. » La menace, en effet, se volatiliserait en s'accomplissant. Cette conception est aussitôt différenciée par Zagdanski du temps biblique. Dans la Bible aussi la menace plane, mais de façon tout autre. Zagdanski écrit : « que le monde soit foncièrement digne d'être rincé par le déluge ou carbonisé à la Sodome est une trouvaille spécifiquement juive. » Cette menace-ci n'est pas

un anéantissement virtuel dans l'enceinte duquel se déroulerait intégralement l'existence humaine, au contraire. Le temps biblique se déploie à partir de la possibilité d'un salut, possibilité qui se présente à chaque instant et qui n'exige de celui à qui elle s'adresse que de détourner les yeux des idoles et de prêter à nouveau l'oreille à la parole de son Elohim. Le seul vrai danger consiste, de ce point de vue, dans l'abandon du verbe au profit des images et, donc, de l'idolâtrie. On mesure la distance séparant la Bible de la pensée qui s'exprime dans le dialogue de Platon: celui-ci mise sur la capacité d'envoûtement des images pour asseoir le pouvoir politique du philosophe, celle-là ne cesse au contraire de mettre en garde contre images et sculptures de toutes espèces. On comprend aussi que l'écrivain, celui qui est habité par le verbe, soit un danger à éliminer au plus vite pour les gouverneurs de la cité platonicienne, puisqu'il est par essence au-delà de la menace, qui est inséparable du règne des images.

Le sens ultime du système susmentionné est la révocation du vide. Parce que le vide, « en contredisant le principe du recyclage – évacuation et remplissage perpétuels – (...) 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'existence humaine individuelle, « vouée à la déjection perpétuellement recyclée », est, dès lors, destinée à être assimilée sans résidu à la vie sociale. C'est à cette logique que répond aussi bien l'extermination des juifs, (dont il fallait, dans les camps de la mort, appeler les dépouilles « poupées » ou « chiffons », d'après un des témoignages recueillis par Claude Lanzmann dans *Shoah*, comme pour mieux détruire leur vocation « à cet incandescent point vide du verbe »), que le fantasme du recyclage du vivant dans nos sociétés qui nourrissent les bovins de farine animale. Comme c'est elle qui annonce « la production froidement

artificielle de l'humain, matériau et marchandise, déchet digérable et recyclable sitôt manufacturé. »

« 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- concourt 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 de la rentabilité totale par le recyclage de l'humain, du temps perdu. »

Où est le rapport de tout ceci avec le cinéma ? La docilité des gouvernés suppose, d'une part, qu'ils sentent peser sur eux la chape de béton d'une menace invincible et invisible, et, d'autre part, qu'ils trouvent à leur disposition le moyen de se consoler et de se distraire de l'existence de cette menace, ou, plus précisément, de se bercer d'illusions, et, par là, qu'ils tournent le dos à une vraie émancipation. Eh bien c'est au cinéma qu'il revient de faire sentir cette menace et d'offrir cette consolation dans l'illusoire. Nous avons écrit que l'évidence des images empêchait le spectateur de cinéma de se poser la question du *comment* de cette évidence. Aussi le spectateur de cinéma perçoit-il vaguement qu'il est manipulé, mais sans pouvoir comprendre en quoi cette manipulation consiste. Il s'ensuit une angoisse confuse, inavouée, qui est le ressort dont tous les films fantastiques, d'horreur et de science fiction tirent parti. Les cinéastes qui pratiquent ces genres n'ont, pour réussir à faire peur, qu'à exploiter le malaise voilé que provoque chez le spectateur l'hypnose cinématographique en elle-même.

La « terreur molle » cinématographiquement entretenue contribue à ce que l'individu gorgé d'images n'aspire plus qu'à se confondre avec le cliché de lui-même que lui tendent son entourage et la société. Or les possibilités qu'offre l'existence sont à chaque fois factices et ne correspondent *jamais* à aucune représentation ni à aucune prévision de quelque sorte que ce soit. Elles lui demeurent donc rigoureusement fermées. Guy Debord, invoqué à plusieurs reprises par Zagdanski, écrit, dans une perspective différente mais proche : « La conscience spectatrice, prisonnière d'un univers aplati, borné par l'écran du spectacle, derrière lequel sa propre liberté a été déportée, ne connaît plus que les *interlocuteurs fictifs* qui l'entretiennent unilatéralement de leurs marchandises et de la politique de leurs marchandises.» C'est bien de cela qu'il s'agit.

Outre Guy Debord, Zagdanski donne la parole à Baudelaire, Mallarmé, Kafka, autant d'auteurs qui furent d'emblée hostiles à la photographie et au cinéma, et, dans le dernier chapitre du livre, « *Contre-offensive* », à plusieurs écrivains qui furent directement confrontés à la puissance cinématographique, et, parfois, eurent à collaborer ou plutôt à faire semblant de collaborer avec elle : Faulkner, Hemingway, Nabokov, Artaud à qui le livre est dédié. L'inspiration de Sollers est sensible dans le chapitre *Manipulation*. N'est-ce pas Sollers qui écrit : « Sans cesse excité, sans fin déprimé, tel sera le spectateur du spectacle » ?... Mais le penseur décisif, quoiqu'il ait peu fait allusion au cinéma, est ici Heidegger. Son inspiration est sensible dans les passages les plus importants du livre (où, presque à chaque fois, la Bible est présente conjointement.)

Le cinéma, aujourd'hui moribond, a été, dès sa naissance, et même à son heure la plus glorieuse, décadent. La sénilité est un de ses caractères structurels. Que l'on songe à la maladresse et à la lourdeur avec lesquelles il se traîne

derrière la vie (cf. à ce sujet le texte d'Artaud cité en intégralité à la fin du livre.) Mais cette décadence native n'est pas un obstacle à son efficacité. Car sa fonction, qu'il a remplie à la perfection, ne nécessite pas qu'il devienne aussi vif que la vie ; il suffit qu'il rende la vie aussi poussive que lui.

La mort du cinéma ne signifie d'ailleurs pas la déroute de la quête de puissance qui l'avait porté ; elle signifie seulement que cette quête a besoin aujourd'hui de moyens nouveaux pour pouvoir aller plus loin. Le cinéma a été remplacé utilement par d'autres techniques, telles que la cybernétique, etc.

Zagdanski ne laisse la place à aucune illusion concernant une éventuelle fin prochaine du mouvement historique qui a donné lieu au cinéma. Et, à vrai dire, une telle fin est-elle seulement souhaitable ? Pour paraphraser Heidegger, le cinéma est un envoi du destin. Il participe à un ensemble de processus à travers lequel la relation de l'homme à l'Être, ou plutôt la manière dont l'Être concerne l'homme, s'est transformée. Cette transformation ne doit pas être combattue : la combattre serait éluder le défi qu'elle adresse à la pensée. Elle ne doit pas davantage être acceptée avec complaisance comme une fatalité. Elle appelle une méditation rigoureuse, qui n'est possible que pour celui qui a « l'esprit ouvert au secret » et « l'âme égale devant les choses ».

Jonathan Mangez