

Improvisation sur le simulacre

Réponses à des questions de Jean-Max Méjean autour de *La mort dans l'œil*, café « Le Bastille », le 1^{er} mars 2005



Stéphane Zagdanski

Né d'une machine de foire, le cinéma est un moyen d'expression hybride. On ne peut le considérer comme un art au sens où, à la différence de ce qu'on appelait autrefois les Beaux-Arts – littérature, musique, peinture, sculpture –, sa maturité demeure très jeune, pour ne pas dire substantiellement puérile ; d'autre part, il fut d'emblée et reste, tout aussi substantiellement, tributaire de l'Industrie. Le cinéma a dû s'inventer son langage à partir de machines-outils fournies par l'Industrie, donc l'Économie. Cela est inédit dans l'histoire des arts.

Il y a ainsi une défectuosité originelle propre au cinématographe qui correspond au fait que son langage ne lui appartient pas : il lui est fourni et dicté par des ustensiles techniques. Cette défectuosité se manifeste en aval par une intense puérilité, les origines du cinéma relevant comme on sait du guignol, de la foire.

Cette déféctuosité, paradoxalement, eut pour effet pervers une intense mégalomanie, dans la mesure où le cinéma désira dès son irruption dépasser et abolir les autres arts, qui le précédaient pourtant de plusieurs millénaires. Cette mégalomanie, portée par une incapacité de méditer la question du Temps, est propre à toute secte ou religion naissante.

Très tôt, dès les Lumières, le cinéma s'est désiré concurrent de la peinture et de la littérature. Fantasme qui a perduré longtemps dans la cinéphilie, au moins jusqu'aux tenants de la Nouvelle Vague. Or c'est une erreur de croire qu'on peut passer d'un art à l'autre par le biais de la technique. Le cinéma n'a pas les moyens de penser son propre langage, là gît le nœud de sa faiblesse. Le cinéma s'est d'emblée comporté en aveugle et sourd, faisant comme si cette syntaxe, ce vocabulaire, cette grammaire techniques dont il dépend entièrement, étaient de toute éternité naturelles et évidentes.

Si on compare le cinéma à la sculpture, par exemple, celle-ci n'a jamais eu pour ambition de représenter la réalité ni l'humain de la manière la plus réaliste possible. Pas davantage dans la statuaire grecque, qui semblerait la plus figurative, que dans la sculpture moderne, chez Brancusi ou Picasso. On sait qu'en réalité la statuaire grecque était tributaire d'un immense polyèdre de manifestations symboliques, mystiques, psychologiques. Toute un continent symbolique s'exprime dans l'art grec, chaque statue y est la métaphore pétrifiée d'un fragment spirituel de sa civilisation. Tandis que le cinéma n'est que la production celluloïdée d'un certain état historique de la civilisation occidentale, lequel état correspond à l'ère industrielle.

Le cinéma dérive directement d'une réalité technique dont le soubassement idéologique consiste à prétendre se rendre maître et possesseur de la nature. La science et la technique occidentales modernes naissent au XVII^e siècle, avec la philosophie cartésienne et l'idée qu'on

peut numériser, c'est-à-dire élaborer algébriquement l'ensemble de l'univers. C'est de ce fantasme métaphysique que naît l'Industrie, dont le cinéma n'est qu'un rejeton. L'art véritable ne saurait être le rejeton d'une idéologie aussi étriquée. L'art fasciste, l'art stalinien n'ont jamais été des arts grandioses. Un art au service d'une idéologie est nécessairement un art empêtré.

Si on considère que l'univers entier est un simulacre, selon le présupposé de la métaphysique qui distingue le monde réel des idées pures et le monde imparfait ausculté par nos sens, le cinéma occupe dans cette métaphysique une place cruciale.

Le premier mensonge du cinéma consiste à se croire délivré de la réalité du mouvement, puisque le temps sur lequel il a prise est lui-même en soi un simulacre, un temps-mort.

Lorsqu'on fabrique un film, on collectivise des temporalités humaines qui n'ont en réalité rien à voir les unes avec les autres. On sait qu'il existe un gaspillage incroyable de temps durant l'élaboration d'un film, gaspillage symétriquement assimilable à l'immensité des moyens financiers dont dispose le premier venu des producteurs. Les acteurs et les techniciens se plaignent de passer leur temps à attendre. Ce temps perdu, pour ne pas dire ce temps foutu, n'apparaît pas au montage. Le montage est en soi un mensonge sur le temps vivant dévoré par la production. Un film qui a demandé un an de tournage ne durera au final qu'une heure et demie. Or, pendant cette année, le temps ne s'est pas arrêté. Où sont passées les émotions, les pensées, les actions et tous les battements de cœur de ces gens qui se sont cotoyés pendant l'élaboration du film ?

L'écrivain n'a strictement pas la même expérience du temps devant sa feuille de papier. La création du livre, avec ses ratures, ses hésitations, ses accélérations, se retrouve parfaitement dans le livre lui-même, transposé d'une manière mystique. La production du film, au contraire, passe par la

gestion d'un temps technique, le temps des montres, tenant compte de journées salariées qui sont celles de l'entreprise, tandis que le temps de la vraie création n'est jamais un temps social ni socialisable. Un écrivain salarié, ça n'existe pas ; sinon ça s'appelle un journaliste !

Je me situe donc dans la lignée de ces écrivains contemporains du cinéma qui en ont perçu dès l'origine la défectuosité. J'évoque Hemingway dans *La mort dans l'œil*, qui a bien connu Hollywood et toujours tenu dans un grand mépris la manière dont le cinéma adaptait ses chefs-d'œuvre à l'écran. J'y écris aussi, à tort, que Proust « ne dit *pas un mot* du Cinématographe Lumière dont il est pourtant parfaitement contemporain »¹. J'ai depuis retrouvé les trois reprises auxquelles le Cinéma apparaît dans la *Recherche*, et à chaque fois, à la très notable différence du téléphone, de l'aéroplane ou de la voiture, Proust en révoque rhédibitoirement l'esthétique et la métahysique. Joyce ne l'évoque pas non plus, pour des raisons comparables. William Faulkner, qui a trimé pour Hollywood, tenait également le cinéma dans le plus grand dédain. Aucun des écrivains majeurs du XX^{ème} siècle n'a considéré le cinéma comme digne d'égaliser son art. Ce n'est pas un hasard.

Mon livre évoque bien entendu Guy Debord, lequel a critiqué le cinéma de façon très pertinente et subtile, y compris dans ses propres films (j'y reviendrai ailleurs), mais c'est Antonin Artaud, à qui je dédie *La mort dans l'œil*, qui, à mon sens, est allé le plus loin dans cette critique. Artaud était acteur, il a écrit des scénarios, il a vu naître et pu étudier le cinéma. S'il y a cru un temps, c'est parce que sa pensée s'inscrit dans une réflexion sur le rapport entre le corps, le langage, et le réel. Or, en 1933 très exactement, Artaud prend conscience que le cinéma est inapte à rendre compte de cette problématique qu'il désirait formuler en rêvant d'inventer une nouvelle langue – faite de gestes autant que de mots.

À travers de grandes souffrances, Artaud n'a cessé de méditer comment exprimer sa propre pensée comme souffrante dans son propre corps. Il a été très marqué par le théâtre balinais, découvert lors de l'Exposition universelle. L'avantage du théâtre c'est qu'il donne l'occasion au corps lui-même de s'épiphaniser en langage, c'est-à-dire de court-circuiter le blabla social, abstrait et communicatif. Artaud désirait créer une rupture au cœur de la communication et il a cru pendant longtemps qu'il y parviendrait grâce au cinéma. Or, c'est l'inverse qui se passe, puisque le cinéma est un colossal *melting-pot* duquel il ne ressort rien en dehors de sa propre communicabilité tournoyante. Le cinéma, selon Artaud, participe de ce qu'il appelait les envoûtements, une manière pour la société d'en finir avec les génies singuliers dont le langage n'est pas soluble dans le social.

Voici pourquoi le cinéma n'est pas un art.

Comment parler d'un film ? En écrivant un livre autour de ce film. Un livre qui serait écrit à partir d'un film, ou sur un film, et qui atteindrait une qualité littéraire évidente, serait une critique intéressante parce qu'elle aurait elle-même atteint une incandescence littéraire. Je pense que le critique n'a pas à donner son avis sur l'œuvre, qu'elle soit cinématographique ou littéraire, mais devrait déployer sa propre pensée en engageant sa propre conception de l'art dont il s'occupe. Cette méthode n'est pas réellement adaptable à une parution dans un journal ou un magazine de cinéma. Il faut toujours entrelacer sa pensée à ce qu'on a cru percevoir de la pensée du cinéaste. Les critiques ne présentent jamais leurs réflexions autrement que sous la forme du donneur de leçons, quand il faudrait envisager l'œuvre, comme d'ailleurs toute autre réalité fût-ce un coup de tonnerre, le chant d'un oiseau ou un coucher de soleil, sous l'angle de l'analyse méditative. Le film ne devrait être pour le critique qu'un prétexte à l'exercice d'une méditation active, dans le sens d'une

¹ P. 324.

déconstruction du film. Il s'agit d'un véritable travail de pensée. Or les critiques de films, comme de livres d'ailleurs, ne sont pas l'émanation d'un travail de pensée mais celles d'un salarié qui donne, sans que quiconque d'autre que son patron ne le lui demande, son avis aveugle et sa conception corrompue.

La plupart du temps, le critique de cinéma ne se détache pas de sa propre subjectivité moralisatrice, il déploie un discours de propagande sans considérer que le cinéma lui-même est en soi un avatar de la propagande. Il n'existe pas, à mon sens, de film qui ne soit pas de la propagande. Lorsque Jean-Luc Godard réalise un film, il pratique sa propre propagande qui consiste à expliciter son rapport personnel entre l'image et le verbe.

Il faut toujours avoir présent à l'esprit que l'œil est un organe défectueux, que c'est sur cette défectuosité interne de l'œil, la persistance rétinienne, que se fonde le cinéma. Le cinéma n'est qu'une série d'images cousues bout à bout, et cette métaphore n'est pas vaine puisque les frères Lumière ont utilisé au départ le mécanisme d'une machine à coudre pour faire défiler le film. *L'homme à la caméra* de Dziga Vertov, film de montage, est intéressant parce qu'il représente la première tentative de réfléchir sur son propre objet ; sauf qu'il ne s'agit aucunement d'une méditation : c'est à nouveau un film de propagande en faveur de cette nouvelle technique appelée – des vœux mêmes de Vertov – à annihiler les arts anciens.

Le cinéma américain d'aujourd'hui, indépendant ou non, est souvent d'excellente qualité car il ne se préoccupe pas de réaliser des adaptations littéraires mais tente de comprendre sa propre pertinence visuelle. Hollywood produit donc de très bons films sur la manipulation de la télévision, ou sur la manière dont fonctionnent les services d'espionnage. Le cinéma américain excelle dans l'exhibition de la falsification dont il est le fruit. Il ne se fait pas d'illusion sur l'illusion et, de ce point de vue, le

cinéma, à la condition d'accepter de parler de lui-même, donne d'excellentes *illustrations* (mais jamais de pensée) de l'empire de l'image.

On est loin du vieux complexe vis-à-vis des lettres, complexe d'infériorité qui force névrotiquement le cinéma français à pratiquer l'adaptation littéraire. Le cinéma n'est jamais aussi inintéressant que lorsqu'il prétend concurrencer la littérature ou la peinture.

Prenons le contre-exemple d'un film hollywoodien datant de 2001, *15 minutes*, de John Herzfeld, qui est très innovant puisque le cinéaste prend le parti de faire mourir le personnage principal, incarné par Robert de Niro, à la moitié environ du film. Le scénario raconte l'histoire de deux tueurs filmant leurs crimes avec une petite caméra vidéo, puis monnayant leurs cassettes auprès d'une chaîne de télévision très heureuse de voir ainsi monter son Audimat. Le côté sordide du meurtre passe au second plan ; à travers sa spectacularisation le crime n'est plus considéré que comme image de lui-même.

Par ailleurs, beaucoup de films contemporains fantastiques sont à leur insu taraudés par des réflexions au soubassement métaphysique majeur dicté par la marche du monde. Nombreux sont les films qui traitent actuellement de la mémoire, de l'amnésie, du hiatus entre le souvenir et l'illusion du souvenir. Il y a, à ce sujet, un excellent film américain, *L'effet papillon* d'Eric Bress et Mackye Gruber, qui raconte l'histoire d'un jeune homme capable de revenir dans son propre passé oublié pour y faire bifurquer son futur.

Tous ces films récents sont concernés par le souci majeur lié à l'immense capacité de stockage et de mémorisation des ordinateurs, capacité technique qui va de pair avec l'organisation parallèle de l'amnésie historique. On assiste à un reformatage de l'ensemble de l'Histoire humaine par sa soumission à un déluge d'images. L'homme préhistorique lui-même devient numérisable et connaît un immense succès comme personnage de

série télévisée. Pour annihiler la mémoire de la pensée, la société organise l'incessant stockage à vide d'images qui ne servent à rien et ne connaissent aucune possibilité de hiérarchie possible entre elles. La mémoire s'assimile à un vaste aplatissement révisionniste. On stocke certes, mais dans le vide.

Telle est la malédiction originelle de l'image : elle est une mémoire morte, par définition. La photographie capte quelque chose, elle le fige, mais elle n'en fait rien, elle ne le pense pas. C'est fascinant, ça participe de l'hypnose, mais c'est aussi très dangereux. Dans *La mort dans l'œil* je tente de penser la proximité de la mort et de l'image : celle-ci vous capture dans cette fixation-là, dans la glue qui constitue son être propre. Et il est devenu très ardu de se désengluier de la fascination morbide que le déluge des images organise.

Le judaïsme et l'islam sont réputés entretenir de mauvaises relations avec l'image. Le mot « Coran » évoque le cri, il se situe dans une proximité immédiate avec le souffle et la vocalité. Le judaïsme a élaboré une littéralité perpétuelle de son propre message et de son Dieu, dont le nom est pourvoyeur d'énigme : on ne connaît pas le nombre exact des lettres qui le composent, il ne se prononce pas comme il s'écrit, etc.

Le catholicisme s'est institué au cœur de cette puissante verbalité du judaïsme tout en transgressant l'interdit de représentation, donnant naissance à la peinture occidentale, laquelle a provoqué une explosion des représentations de la divinité. Le catholicisme est proprement la religion de la peinture. Or la peinture n'a jamais consisté à représenter de façon « réaliste » le Christ. Si peindre l'Évangile revenait à figurer une réalité historique, un seul et unique portrait du Christ y aurait suffi. En fait, la peinture n'a aucune intention de représenter la réalité, elle veut rejoindre l'incarnation du Verbe, entretenant un rapport dialectique entre la chair et le verbe comparable à la manière propre dont le Christ est apparu sur la

terre. Cette volonté de non-réalisme se retrouve au cinéma dans *L'évangile selon saint Matthieu* de Pier Paolo Pasolini, avec son merveilleux Christ sicilien. L'écrivain-cinéaste est entré de plain-pied dans la métaphorisation de l'image du Christ, sans se préoccuper de véracité. En revanche, dans *La Passion du Christ*, Mel Gibson, se prenant pour le cinquième évangéliste, est tombé dans la caricature hollywoodienne. C'est un film gore fasciné par l'image de la souffrance du Christ, alors que cette souffrance n'est qu'écrite dans un livre. Nul n'y a jamais concrètement assisté. Si on oblitère la profondeur symbolique de l'Évangile en la colmatant à grands renforts de truquages hollywoodiens, on tombe dans une incompréhension malfaisante de la vie, de la mort et de la résurrection du Christ, alors que celles-ci sont des métaphores infinies d'un autre texte et d'un autre monde.

Le cinéma croit qu'il peut tout parce qu'il montre des images, mais son œuvre est illusoire. Même dans le cas particulier du cinéma pornographique qui entend tout montrer, que peut-il faire à part filmer et produire des simulacres qu'il fait défiler pour donner l'illusion du mouvement et de la réalité ? Deux personnes qui parleraient de leur manière de faire l'amour seraient certainement plus proches de leur réalité sexuelle qu'une caméra montrant dans le détail une copulation hébétée.

Le cinématographe prétend « écrire » le mouvement (*graphein*), comme la pornographie prétend « écrire » la prostitution. En réalité, pornographie et cinéma sont proches sous le rapport de la marchandise et de l'économie. Je ne fais pas ces nuances subtiles qu'on veut créer entre « pornographie » et « érotisme » justement dans l'univers du cinéma où cette hiérarchie est simplement dictée par la censure. Qui pourra décider si Sade est pornographique ou érotique ? Sade est pure littérature, et cette littérature s'impose comme une réflexion profonde et percutante sur le corps et le langage. Sade est concrètement intransposable au cinéma. Pasolini, en adaptant *Les 120 journées de Sodome*, se heurte encore une

fois à sa volonté obtinée de montrer l'invisible. Quand il montre le Christ, ou quand il adapte Sade, il sait très bien qu'il s'agit pour lui de tenter de montrer l'invisible, parce que Sade est irreprésentable. C'est pourquoi *Salo* est selon moi un échec. Pourquoi vouloir adapter une œuvre dont on sait pertinemment qu'elle est inadaptable ? Considérer qu'on pourrait adapter la littérature, c'est faire l'aveu qu'elle serait inadaptée ! Pourquoi, et à quoi le serait-elle ?

Le problème, c'est que le cinéma a voulu s'appropriier l'ensemble de la littérature, de la peinture et de l'art de son temps, en les faisant passer par sa propre vision du monde. Et cette illusion a des racines très lointaines qui plongent, selon moi, dans le *Timée* de Platon, bien davantage que dans la célèbre allégorie de la Caverne dans *La République*, laquelle est devenue le stéréotype snob de tous les cinéphiles.

Dans le *Timée*, Platon entame le récit de l'Atlantide, soit l'histoire d'un cataclysme, genre qui, on le sait, a toujours passionné le cinéma. Ce récit va se poursuivre dans le *Critias*, Platon inaugurant du coup la suspension rhétorique du récit, dont le cinéma se servira abondamment en la transformant en suspense.

Mais le *Timée* est surtout une vaste cosmologie et anatomo-physiologie, profondément cinématographique dans son fond comme dans sa forme. C'est un peu le pendant platonicien de la *Genèse* biblique. Platon, en y expliquant comment l'univers et l'homme ont été formés, prépare minutieusement leur domination radicale, laquelle est directement issue d'une conception cinématographique du Temps telle que Platon l'exprime en une phrase fameuse, qu'on ne devrait jamais cesser de méditer : « Le temps est une image mobile de l'éternité. »...

Stéphane Zagdanski