LE CINÉMA: ARTEFACT ET SIMULACRE

MARC RICHIR

Un art n'est un art que s'il est limité intrinsèquement dans son moyen d'expression et il n'est accessible à l'analyse phénoménologique que dans la mesure où, par cette limitation, tant le créateur que le récepteur doivent recourir à «l'imagination» pour constituer l'œuvre dans son entièreté. Il n'y a pas de musique – sauf peut-être la contemporaine, nous y reviendrons – sans appel, en creux, au chant, à la parole, mais aussi aux rythmes du corps vivant. Pas de poésie sans inscriptions implicites dans des musiques, des rythmes, qui semblent la rapporter aux origines de la parole, et sans combat permanent contre la platitude menaçante de la prose. Pas de prose sans au moins l'imminence de la poésie en elle, et sans l'évocation, qui n'est jamais complète, jamais entièrement déterminée, des indéterminations de ce que Merleau-Ponty nommait si bien la «prose du monde». Pas de théâtre sans l'artificialité, manifeste, de ses décors, et sans que son intrigue ne s'inscrive, pour se mener, dans le contexte plus large des intrigues symboliques de l'Histoire et de la société, mais aussi des intrigues symboliques enchevêtrées où se débattent, plus ou moins heureusement, les personnages – ce que l'on dénomme assez mal par leur «psychologie» ou leur «caractère». Pas de peinture et, plus généralement, d'art plastique, sans que ce qui y est présenté ne soit une allusion, non pas aux choses du monde (ce serait simple représentation académique), mais au monde lui-même dans les chatoiements multiples de sa phénoménalité (formes, couleurs, lieux, espaces). Chaque fois, si on les détermine de manière positive, dans leur aspect signalétique, les œuvres d'art manquent de quelque chose, s'établissent sur plusieurs *horizons* implicites. Mais ce qui, de la sorte, paraît comme leur défaut, paraît du même coup comme leur chance: ce défaut fait travailler l'imagination, qui est pouvoir de mettre en forme (*Ein-bildung*), et non pas «faculté de mise en images» – le terme français est fort mal adapté à la *Sache selbst* phénoménologique parce que rien n'est plus éloigné du travail de l'imagination que ce que l'on entend aujourd'hui par «image». Même dans le rêve, avons-nous tenté de montrer ailleurs à la suite de Merleau-Ponty [1], il n'est pas question d'«images» mais de «sensibles», articulés et exposés dans une *Darstellung* (et non une *Vorstellung*), autrement, certes, que dans la veille. C'est ce travail de l'imagination, déjà mis en évidence par Kant dans la troisième *Critique*, et ce

travail seul, qui est susceptible d'être analysé par la phénoménologie – du moins par la phénoménologie comprise, non pas comme condensée exclusivement dans le «corpus doctrinal» husserlien, mais comme discipline cherchant à comprendre et à expliciter la chose même dont on parle dans l'*épochè* des discours et des conventions qui en parlent. Car c'est dans ce travail de l'imagination, et en lui seul, que l'œuvre se met à «vivre», échappe à sa nature apparemment signalétique, accède, dans le «bougé», à son statut de phénomène, bref *se phénoménalise*. Et ce «vivre» de la «vie» propre à l'œuvre n'est rien d'autre que ce qui remue les profondeurs, les met en mouvement, le plus souvent à notre insu, d'une manière tellement subtile et complexe qu'elle est, en dernier ressort, inanalysable. Tout critique (digne de ce nom) sait qu'il y a pour les œuvres (dignes de ce nom) un «ombilic» par où elles échappent à l'analyse et à l'interprétation, une sorte de «magie» de l'œuvre qui est due, sans doute, Kant l'a montré à sa façon, à ce que l'esprit humain y assiste (dans la «réflexion esthétique»), en quelque sorte, à sa propre naissance, à sa propre formation, à sa propre *Bildung*.

Or celle-ci requiert bien plus que les simples puissances du voir, et l'image, au sens des «arts visuels» d'aujourd'hui, n'est si pauvre, phénoménologiquement, que parce que, en première approximation, mobilisant cette seule puissance, elle atrophie les autres, annihile le travail de l'*Einbildungskraft*. Autrement dit, toujours en ce sens, l'image est une *abstraction*, et, isolée pour elle-même, un *artefact*. On pourrait conclure, par là, que ce sont tous les «arts visuels» qui se trouvent exclus du champ de la phénoménologie et de l'analyse phénoménologique. Mais ce serait conclure hâtivement, car il y a le cas, étrange, de la photographie. Celle-ci produit en effet, par la médiation d'un appareil, une image, un instantané, qui est manifestement un artefact. Mais il lui manque, précisément, quelque chose, qui est le temps et le mouvement. Or, comme dans les cas mentionnés, ce manque est sa chance, car c'est lui, encore une fois, qui ouvre au travail de l'imagination: cet éclat du monde, figé par l'image, saturé de sa visibilité, est pour ainsi dire *trop* instantané, il donne cette saturation comme un arrêt, artificiel, du mouvement de l'imagination, pour ainsi dire surprise en son travail, et par là, pour ainsi dire suspendue en son mouvement, qu'elle ne peut qu'aspirer à poursuivre. Comme si l'imagination, engorgée subitement du visible, était vouée, dans l'art de la photographie, à se reprendre, avec tous ses autres pouvoirs inhibés, dans son assourdissant silence, pour «dé-saturer» la scène, pour saisir son mouvement en plein vol, pour se «désengorger» dans une sorte de rêverie éveillée [2]. Travail très différent donc de celui qui est à l'œuvre dans la peinture, car si le tableau est une *Darstellung*, une «présentation» ou une «exhibition» *de monde*, il n'est pas une image, un artefact instantané du monde, produit qu'il est par le travail subtil et complexe de l'imagination et du corps vivant de l'artiste, travail qui, à son tour, comporte ses contingences et ses agencements. S'il y a une sorte très spéciale d'*Einfühlung* du peintre par le spectateur, et ce, par la médiation de ce qui est «vivant» comme une sorte de quasi-corps vivant de l'œuvre, il n'y en a pas du photographe dans sa photo: c'est ce qu'on pourrait nommer un peu improprement la dimension «objective» de l'image, où toute l'originalité de l'artiste, ce qu'on peut saisir par *Einfühlung*, est condensée dans l'originalité *instantanée de son coup d'œil* – comme si le corps vivant du photographe se réduisait à un œil, mais œil, certes, où il est tout entier, ayant en quelque sorte substitué sa boîte noire à son corps.

Qu'en est-il pour le cinéma? Quant aux principes, et au risque de choquer, sa situation paraît redoutablement simple. Dans la mesure où il a conquis progressivement ce qui manquait à la photographie, d'abord le mouvement, ensuite la parole, le chant et la musique, mais dans la mesure corrélative où c'est l'image en mouvement, comme artefact redoublant la réalité, qui a capté l'essentiel des ressources de l'imagination (tout y tient à la «mise en scène», c'est-à-dire à la mise en succession des séquences, la parole ne peut y être trop abondante sous peine de tomber dans le «théâtre filmé», la musique, généralement de qualité médiocre, n'y a qu'un rôle

d'accompagnement)[3], dans cette double mesure, le cinéma apparaît comme inhibant *au maximum*, d'une manière qui est sans précédent historique, le travail de l'imagination. Donc comme l'*artefact* le plus radical au plan artistique, et comme l'art, si c'en est un, car on peut se poser au moins la question, le moins propre au développement d'analyses phénoménologiques, le plus étranger à la phénoménologie, car le plus éloigné de ce qui pourrait se phénoménaliser comme phénomènes (au sens phénoménologique du terme, cela s'entend). Cependant, dira-t-on à juste titre, le cinéma n'est pas sans références au monde qu'il met en scène, et ces références ne sont pas toutes aussi univoques qu'il n'y paraît dans l'image – dont on sait que les pouvoirs sont trompeurs. Certes, mais il s'agit précisément de références, et celles-ci sont autant internes, d'une image ou d'une séquence d'images à d'autres images et à d'autres séquences d'images, qu'externes, de ces images ou de ces séquences d'images à une «réalité» qui est censée exister par soi, en dehors d'elles – l'effet de simulacre du film étant de donner l'illusion que les personnages et les décors où ils évoluent existent réellement. Or cela n'est précisément plus phénoménologique mais *sémiologique*. Si le cinéma est donc le plus étranger à la phénoménologie, où le phénomène est pris comme *rien que* phénomène, «bougeant», «chatoyant» ou «clignotant» dans l'*époché* de toute «réalité» (coextensive de la thèse générale du monde et des thèses d'objets réels qui s'y enracinent), il est le plus proche, en revanche, de la *sémiologie*, c'est-à-dire de l'analyse des systèmes sémiotiques de renvoi de signes à signes. On sait combien, depuis à peu près trente ans, les images ne sont pas seulement saturées de visible, mais encore de signes, au point d'en devenir ou bien banales car réglées par toute une rhétorique sédimentée au fil de l'histoire du cinéma, ou bien inintelligibles car accumulant en elles trop de signes pour que ceux-ci puissent être distingués, et ce qui est censé être essentiel échappe aux pouvoirs du spectateur qui dès lors s'ennuie, ou bien encore excessivement «esthétisantes», ce qui est une autre manière de surdéterminer par des signes et de conduire à l'ennui. Mais c'est là, il faut le reconnaître, une situation qui n'est pas propre au cinéma: bien des arts, en particulier la musique, se perdent comme arts en ce qu'ils tendent à se réduire au traitement sémiotique du signal. Et le signal n'est pas un phénomène, car c'est, idéalement, ce en quoi l'intention de «communiquer» est la plus adéquate au «message» qui est censé être «communiqué»: un bon signal est celui qui ne contient plus d'implicite, plus de halo d'indétermination qui ne pourrait que le parasiter. Quant à la mémoire au cinéma et dans les productions cinématographiques, il ne peut donc s'agir, en général, de mémoire phénoménologique, au sens du déroulement *concret* du temps dans la vie de notre conscience, mais de mémoire sémiologique, accrochée par des signes et renvoyant à des signes. Ce type de «mémoire» se rapproche bien plus de l'automatisme des *habitus* que de la remémoration active. Et il n'est pas jusqu'à la remémoration, au cinéma, d'événements passés, qui ne s'enfouisse dans la séquence d'images, d'où s'échappe la complexité de l'Histoire. On pourrait en dire autant du film «documentaire» et des «images d'archives».

Ce qui, néanmoins, est propre à susciter l'intérêt phénoménologique pour le cinéma, c'est la situation très particulière où il nous plonge, notre rapport à lui en tant qu'*artefact* presque intégral qui semble, en même temps, être le plus proche de la «réalité», ou tout au moins qui nous fait quasi spontanément nous représenter la «réalité» comme elle est représentée au cinéma – chose que l'on pourrait désigner plus clairement par le pouvoir fascinateur, quasi hypnotique, de l'image, par sa prégnance extraordinaire qui en fait un *simulacre* de la réalité, allant prendre la place de la réalité. C'est en ce point que les choses paraissent moins simples, et c'est sur ce point qu'il nous faut concentrer nos analyses. Car il n'y a pas d'art qui, par sa finitude, et par les perches qu'il nous tend pour «participer», par l'imagination, à sa *Bildung*, n'opère pas, chaque fois à sa manière, comme *simulacre*. Cela, Platon l'avait déjà bien mis en évidence, même si on ne partage pas les conséquences qu'il en tire. Le problème particulier posé par le cinéma est donc le rapport, qui lui est propre et

intrinsèque, entre l'*artefact* et le *simulacre*, le premier n'ayant *a priori* rien à voir avec l'art, alors que le second lui est intimement lié en ce qu'il mobilise le travail de notre imagination. La question est donc de savoir si, malgré l'apparence comme quoi il paraît en tant qu'artefact *total*, le cinéma n'y trouve pas, précisément, des limites internes susceptibles d'en faire, lui aussi un art, où la phénoménologie aurait quelque chose à dire, en quelque sorte *entre* la phénoménologie de l'*artefact* et la phénoménologie de l'art (du simulacre).

* * *

Ces analyses, nous les disposerons autour de deux axes : le rapport du cinéma au théâtre et le rapport du cinéma au temps.

1) Nul doute qu'à l'origine, le cinéma ne dût beaucoup au théâtre, et en particulier, étant d'abord destiné aux couches populaires, à des saynètes comiques et/ou sentimentales, au théâtre lui-même populaire. Mais deux distances par rapport au théâtre s'y marquent d'entrée : d'une part, son caractère primitivement muet qui, par la médiation d'images périodiques recueillant, de place en place, tel fragment de dialogue entre personnages, pour en préciser le sens global, mettait le spectateur en situation de reconstituer, par l'imagination, et sur les bases des données sémiotiques des séquences filmées (attitudes, mimiques, gestes des personnages), les parties manquantes du texte : cela comportait à la fois l'avantage, pour le spectateur, de prendre une part active au spectacle, donc de rapprocher celui-ci d'une véritable constitution phénoménologique du temps, et l'inconvénient d'accentuer, souvent à l'excès (pour nous qui venons après), les codages sémiologiques de l'image, la « théâtralisation » du jeu des acteurs, c'est-à-dire toute une rhétorique qui se trouvait accentuée du fait qu'elle n'avait pas le support de la parole. Un peu comme dans la photographie, mais tout autrement, le caractère d'artefact paraissait d'entrée évident au point que le spectacle se trouvait d'emblée affecté d'irréalité. Mais d'autre part, et dans le même mouvement, la mise en scène cinématographique autorisait, par rapport à la mise en scène théâtrale, d'extraordinaires libertés quant aux changements de décor, dont on pouvait, par la prise de vue et l'enchaînement immédiat des séquences sur le film, éliminer les inconvénients dus à la machinerie des théâtres. Cela a donné aussitôt au cinéma la possibilité d'imiter les changements perpétuels de cadre qui ont lieu dans notre vie quotidienne, d'accompagner le déroulement de l'intrigue par les changements de lieu où elle se déroule, voire même de les articuler de façon plus savante. Le cinéma muet donne bizarrement l'impression d'une irréalité qui se déroule dans la réalité, et laisse au spectateur le soin de combler l'écart entre les deux. Irréalisation par rapport au texte, et réalisation par rapport aux décors, pourrait-on dire, dans une étrange distorsion par rapport au théâtre, où c'est le texte, et lui seul, qui est censé motiver le jeu des comédiens, apporter le fil réel de l'intrigue, et où ce sont les décors, nécessairement artificiels, qui sont le plus fortement marqués par l'indice d'irréalité – il faut, au spectateur, un effort d'imagination *manifeste* pour se situer au lieu qui est représenté et figuré sur la scène, et l'art de la mise en scène est de se situer à la bonne distance entre, d'un côté, la banalité du décor et des déplacements des personnages et, de l'autre côté, leur irréalisation trop poussée, qui rend la scène trop vide ou trop abstraite. Enfin, il faut ajouter que la « magie » du théâtre tient aussi, sinon essentiellement, à la présence, en chair et en os, des comédiens sur la scène, et qui sont chargés, tout au moins depuis la fin de l'époque baroque, d'« *interpréter* » le texte, de le faire vivre et revivre comme s'il était proféré pour la première fois, dans la situation mise en scène : le *simulacre* du théâtre, mais aussi son art, est de faire passer cette répétition du texte pour sa création originelle, pour une histoire qui est en train de se faire sous les yeux du spectateur. Le découpage de la pièce en actes et en scènes est d'ailleurs prescrit, généralement, par les changements et les entrées et sorties successives des personnages : rien qui ne soit donné à interpréter, sinon par le texte (l'auteur donne souvent lui-même, au demeurant, des indications plus ou moins précises sur les décors).

Eu égard à cette situation, si nous revenons au cinéma muet, où le texte, pour l'essentiel, est manquant, il est demandé aux acteurs de «théâtraliser», nous l'avons dit, leur jeu, c'est-à-dire de l'«irréaliser» dans une sorte de rhétorique de la gestuelle, issue, c'est manifeste, d'une certaine rhétorique théâtrale de l'époque, mais poussée à s'excéder, précisément, par le défaut du texte. En contrepartie, la mobilité quasi perpétuelle des décors et des angles de vue semble rapprocher de la «réalité» du «monde naturel», comme si ce qui est perdu d'un côté, par manque de texte et excès de la théâtralisation, était regagné de l'autre. Le *simulacre* du cinéma muet est donc, d'entrée, tout autre que le simulacre du théâtre: c'est comme si, par l'image, notre regard avait directement accès au monde, aux choses de l'*Umwelt*, et comme si notre défaut d'accès à ce qui paraît en train de s'y jouer ne pouvait être compensé que par le codage rhétorique du jeu des acteurs. Cette compensation d'un défaut par un excès rend leur équilibre instable, d'autant plus qu'il est «perturbé» par le pseudoréalisme des décors, et toujours à trouver. Il est à trouver, précisément, dans l'*art*, c'est-à-dire dans le travail de l'imagination comme travail d'*Einbildung*. En ce sens, le cinéma muet est tellement artificiel qu'il nous appartient, à nous spectateurs, d'en constituer et d'en reconstituer la «réalité», à partir des seuls indices sémiotiques fournis par l'image, et c'est par là que l'*artefact*, manifeste, se mue en simulacre. Il y a sans doute, dans le cinéma muet, du moins dans ses chefs-d'œuvre, un onirisme que le cinéma parlant n'a jamais retrouvé. La saturation du visible par l'image y était compensée par la raréfaction quasi complète du texte parlé. Dès lors, l'acteur pouvait être actuellement absent, seulement filmé: son absence, ici et maintenant, sur une scène, était marquée, manifestement, par son mutisme, par ces lèvres qui bougent mais ne disent rien, qui, pour ainsi dire, avèrent le simulacre comme simulacre, soulignent constamment ce que nous mettons pour effacer l'artifice. Or, avérer le simulacre comme simulacre, c'est à la fois inviter le spectateur à se tromper et le tenir à distance de cette tromperie: c'est lui laisser, pour ainsi dire, le plaisir de l'illusion, dans le clignotement perpétuel de celle-ci entre son apparition et sa disparition, où elle se fait, précisément, *phénomène*. C'est-à-dire, encore une fois, art, puisque tout l'art consiste à ne pas bloquer le jeu, ni sur l'apparition puisque alors, l'illusion prenant consistance d'illusion, le spectacle perdrait tout son intérêt, ne serait qu'une sorte étrange de rêverie éveillée, brodée autour d'une anecdote, ni sur la disparition puisque, l'illusion se faisant passer pour la «réalité», le spectacle en deviendrait effrayant, sans distance, comme une *sorte* d'hallucination d'un genre nouveau.

L'invention du cinéma parlant a été, c'est connu, au départ, une sorte de catastrophe artistique, où, par les retrouvailles avec la parole, le cinéma s'est vu investi par le «théâtre filmé», excessivement bavard, et renvoyant, comme il fallait s'y attendre, les images au statut de décor, mais de décor cette fois banalisé puisque l'irruption de la parole rendait superflus leurs codages sémiotiques. Mauvaise représentation de cette re-présentation qu'est déjà le théâtre, et sans «la magie» de celui-ci, puisque le texte ne *semble* pas se faire pour la première fois, par la présence en chair et en os des comédiens, sous nos yeux. À cela, il faut ajouter que le cinéma, déjà, s'était transformé en industrie, c'est-à-dire en entreprise guidée par des motifs de rentabilisation capitaliste, et que la production industrielle de films n'était pas particulièrement attentive à leurs qualités artistiques. L'adaptation fut difficile, à quelques grandes exceptions près, et on ne peut pas dire, en cette fin de siècle, qu'elle ait véritablement réussi, ni du point de vue de l'industrie, captée par des monopoles, ni du point de vue de la nouvelle esthétique à trouver. Pour redire autrement ce que nous avons initialement proposé, et ce, à la lumière de ce que nous venons de dire du cinéma muet, l'introduction de la parole, faisant perdre la distance qui avérait le simulacre comme simulacre, semble renforcer le pseudoréalisme des décors, le souligner, engloutir le spectateur dans l'invitation à se tromper, bloquer le jeu du simulacre sur sa disparition, par laquelle, celui-ci prenant la place du «réel», le

spectacle en prend la consistance d'une «hallucination» d'avance réglée, où plus aucune place n'est laissée aux jeux de l'imagination. Capture totale par un artefact «total», jeux des identifications «hallucinatoires» des spectateurs aux personnages, fascinations fantasmatiques par les situations et les lieux, satisfactions purement psychiques dans le plaisir ou l'angoisse, où le plaisir véritablement esthétique, au sens kantien de la troisième *Critique* – au sens que nous avons désigné plus haut comme «plaisir de l'illusion» –, n'a plus guère de place. Les gens, c'est connu, en viennent à parler, à penser, et à agir «comme au cinéma», ils «font du cinéma», «se font du cinéma», ne distinguent plus l'image de la réalité, perdent le sens de cette dernière.

Cela, c'est, pourrait-on dire, l'effet le plus massif de l'invasion du champ socioculturel par les dits «arts visuels». S'il faut, au risque encore une fois de choquer, dénoncer cet effet pour garder les sens sobres, il faut néanmoins s'interroger de plus près pour mesurer en quoi le cinéma parlant peut être, malgré tout, un art. Il faut prendre les choses par les principes, non pas tant à cause du nombre, véritablement astronomique de productions médiocres (mais c'est l'effet de l'industrie), qu'à cause de la multiplicité des «écoles» dignes de ce nom, de la complexité de l'Histoire du cinéma, et des nombreuses variations qui sont possibles à l'intérieur d'une même structure.

Le cinéma parlant est, d'une certaine manière, avons-nous dit, retour du théâtre («théâtre filmé») en lui, mais son ancêtre direct est quand même le cinéma muet – ne fût-ce qu'à travers la personnalité des metteurs en scène, qui ont dû s'adapter, et qui, dans la première génération, ont été les plus marquants. Il n'a pu y avoir d'art, en l'occurrence, que par l'*irréalisation* de l'une ou de l'autre de ses composantes: irréalisation de la parole par «position» des dialogues et du jeu des acteurs à l'écart de tout ce qui pourrait leur donner l'air d'être directement issus du monde «naturel», irréalisation de l'image par recodages sémiotiques qui les font paraître délibérément à l'écart de la représentation réaliste de la réalité, ou irréalisation simultanée des deux par l'imposition savamment disposée de différents rythmes à la mise en scène, à la mise en séquence des images. Car il faut, paradoxalement, que le cinéma devenu parlant, c'est-à-dire devenu captif de l'artefact qu'il est, *insiste* sur son caractère artificiel pour que, tout au moins, l'artefact se mue en simulacre jouant de sa distance, donc s'avérant comme tel, ne fût-ce que fugitivement, et pour que, corrélativement, ce soit, dans cette fugacité même, l'imagination du spectateur qui se mette à jouer, *entre* l'apparence pure et l'apparence de la réalité. Pour que le «naturel» y paraisse «naturel», il faut qu'il le soit juste un peu trop, c'est-à-dire en fait, transposé par l'art, seul «juge», en l'occurrence, de l'«un peu trop». Et pour que l'artificiel ne paraisse pas ouvertement comme artificiel, il faut qu'il soit à ce point trans-posé par l'art qu'il en paraisse «naturel» dans le simulacre, que l'esprit n'ait pas le temps de se reprendre hors des apparences et de les rejeter dans l'invraisemblable. Cela donne lieu à de très complexes entrecroisements des dialogues, des images, et de leurs enchaînements en séquences, entrecroisements d'autant plus complexes qu'il faut échapper à la chute dans la théâtralisation (rhétorique du jeu des acteurs) et à l'excès dans les codages sémiotiques de l'image. On entrevoit par où procède la «magie», rarement atteinte (mais ce n'est pas propre au cinéma), de l'art cinématographique.

Telle est donc la double polarité du cinéma que, *comme artefact* – et c'est le caractère de tout artefact –, il paraît inhiber, chez le spectateur, tout pouvoir de sensibilité et d'imagination au sens où il paraît les détenir tout entiers en lui, pour ainsi dire les «objectiver» ou les «condenser» – le film opère alors comme une sorte d'hallucination où les plaisirs et déplaisirs du spectateur sont réglés par l'analyse (implicite) sémiotique du signal (un cas typique de cette «dégénérescence» est le film publicitaire); mais aussi que, jouant de la multidimensionnalité de l'artefact (visuelle, auditive, avec leurs entrecroisements), il peut le trans-poser en simulacre, et que, dans le jeu corrélatif de ce dernier entre son avération et sa falsification (où le simulacre joue à

plein comme simulacre, falsifie la réalité parce qu'il en prend la place), il met en mouvement la sensibilité et l'imagination du spectateur en ce que ces pouvoirs d'*Einbildung* œuvrent *dans les écarts ou les indéterminations* ouverts entre les trois dimensions de l'artefact. Dans le premier cas, la mémoire est exclusivement sémiotique ou signalétique. Dans le second, elle se rapproche, comme mémoire phénoménologique, de celle qui est à l'œuvre dans toute œuvre d'art se déroulant dans le temps (musique et littérature), et en ce rapprochement, elle est tout aussi complexe. Dans la mesure où le problème de la mémoire phénoménologique, que ce soit dans la musique ou la littérature, est encore très largement inexploré, il en va *a fortiori* de même pour ce qui serait la mémoire phénoménologique au cinéma: nous ne pouvons, ici, que «balbutier».

2) Nous en venons donc, par là, à la question la plus délicate qui est celle du rapport du cinéma au temps, et plus particulièrement, au temps concret, celui de la conscience. Ce qui apparaît le plus évident, c'est la difficulté extrême du cinéma à donner la sensation du temps qui s'écoule, sans que cette sensation n'apparaisse immédiatement comme ennui. L'image, en effet, n'est pas le monde, mais pour ainsi dire une fenêtre sur le monde, et, comme telle, à l'instar de la photographie, saturée de visibilité: elle paraît se donner d'un seul coup, avec tous ses éléments, et, prolongée dans le temps, elle apparaît comme un «plan fixe», tout à fait plat, où l'imagination paraît immédiatement immobilisée, c'est-à-dire anéantie. Pensons par exemple à tout l'art qu'il faut au romancier pour décrire un personnage, un lieu, un paysage, et à l'impossibilité qu'il y a de traduire, sans la trahir dans l'extrême banalité, cette description par une image où, précisément, tout est donné en une fois. Certes, on pourra raffiner les codages sémiotiques de l'image, mais ce sera, le plus souvent, pour accroître à ce point la saturation par le visible que bien des signes unis dans l'image échapperont à l'attention du spectateur. C'est que l'art romanesque se rapproche bien plus de ce qui se passe dans l'expérience phénoménologique: il faut du temps, des expériences répétées, pour que nous arrivions à nous faire une «idée» d'un personnage qui, s'il n'est pas stéréotypé, est précisément toujours propre à nous surprendre – une personnalité n'est rien d'autre qu'un style inimitable de l'imprévisible. Et c'est qu'il est tout à fait faux que nous puissions appréhender un caractère en un clin d'œil: cela explique, au moins en partie, l'extrême aplatissement d'une œuvre littéraire quand elle est adaptée au cinéma: il y a toujours un écart gigantesque entre tel ou tel personnage romanesque, que nous nous sommes précisément imaginé *sans image*, et son «incarnation» par tel ou tel acteur, habillé de telle ou telle façon. Il en va de même, cela s'entend, des lieux et des paysages, car il y a, finalement, cette antinomie entre l'image et le monde que la première s'oppose au temps par sa saturation instantanée (fût-elle mise en mouvement par la variation des angles de vue), en quelque sorte *panoramique*, et que le second n'acquiert sa concrétude que par temporalisations et spatialisations, et pas seulement des regards mais du corps vivant. L'image est donc *déjà* un artefact en ce qu'elle est un prélèvement abstrait – et abstrait par la machine à photographier – sur la «réalité» du monde. Mais alors que, dans la photographie, ce prélèvement se donne à voir comme tel, dans le suspens de son instantanéité, l'enchaînement temporel des images au cinéma donne l'illusion que les prélèvements en images constituent les parcours de regards – illusion parce que ces parcours sont sans corps vivant, sans avant ni arrière, toujours du même côté, celui de l'œil artificiel de la caméra, et parce que, dès lors, le monde que celui-ci donne à voir n'est pas un monde, est sans épaisseur, sans entours (*Umwelt*), sans profondeur. En ce sens, on pourrait même dire que les séquences d'images présentées au cinéma ont encore moins de consistance que le rêve, ou que le cinéma montre en négatif que, contrairement à ce qu'on a souvent cru dans la tradition philosophique, le rêve n'est pas une sorte de «cinéma intérieur» – nous ne rêvons pas des images, mais des sensibles[4]. En ce sens aussi, si ce n'était l'effet «hallucinatoire» des images, sur lequel il nous faudra revenir, on ne comprendrait pas en quoi nous sommes irrésistiblement tentés de leur affecter un

«indice de réalité»: car il n'y a, en fait, rien de plus «irréalisant» que l'image.

Mais c'est en fait, aussi, et dans le même mouvement, que la mise en séquences temporelles des images, avec le jeu des paroles, donne l'illusion (le simulacre) de la réalité, et que cette illusion, cette fois, est l'illusion de la temporalité plutôt que la temporalité concrète elle-même. Imaginons, par exemple, le mortel ennui qu'engendrerait un coucher de soleil s'il était restitué, sur la pellicule, dans sa durée réelle. C'est que, précisément, par l'image, nous n'y sommes pas, que le rythme temporel du cinéma n'est pas le rythme temporel de notre être-au-monde, et que, s'il fallait, au cinéma, regagner celui-ci, ce ne pourrait être que dans l'artifice de séquences artistement enchaînées au fil d'une durée incomparablement plus brève. Mise en scène, donc, et inévitable, où se marquent les choix du metteur en scène, dans leur banalité (la plus fréquente) ou dans leur art. Et cet exemple montre qu'il n'y a évidemment pas un seul film qui échappe à cette nécessité. La mise en scène oscille, encore une fois, entre la distribution tout à fait artificielle des angles de vue et des temps (des séquences), et leur enchaînement plus ou moins artistement disposé. Le rôle véritablement créateur du temps est presque fatalement effacé de l'œuvre cinématographique – presque, car il y a des exceptions, notamment, cela vaut pour une fois la peine d'une citation, *2001. L'Odyssée de l'espace* de S. Kubrick (mais dans sa version longue, et pas dans sa version commerciale, mutilée pour des raisons de commodité d'exploitation): s'il s'agit là d'articuler du dedans le récit d'une sorte de genèse et le récit d'une sorte de mythe, l'œuvre donne bien, c'est son génie, la sensation d'un temps créateur, extrêmement lent, temps obscur de la genèse qui n'est temps que parce qu'il «prend» du temps, parce que l'ajustement des séquences (et de leurs signes) donne cette sensation avec suffisamment d'intensité pour qu'elle ne suscite pas l'ennui. Quoi qu'il en soit, c'est encore, ici, la distribution différentielle de signes dans la sémiotique des images, la préparation puis l'accomplissement de tel ou tel événement, qui donne l'impression que le temps ne stagne pas, est ouvert, de façon plus ou moins indéterminée, sur son avenir, est donc tenu en haleine en vue de lui-même, et ne fait pas sombrer dans l'ennui. Car l'ennui, Heidegger l'a montré dans les *Grundbegriffe der Metaphysik*[5], est l'ennui du temps *vide*. Tout cela nous fait entrevoir un nouvel aspect du risque du cinéma d'avoir à «remplir» le temps, à «faire passer le temps», dans ce qui ne serait que ce qu'il est le plus souvent: la distraction ou le divertissement. Nouvel aspect du risque, parce que, cette fois, nous mesurons la difficulté que le cinéma peut éprouver à *faire* du temps par lui-même, sans copier le théâtre. Ce faire qui serait intrinsèque requiert précisément, encore une fois, le travail de la sensibilité et de l'imagination, le seul susceptible d'analyses phénoménologiques.

Certes. Mais il est encore une autre manière de faire du temps, et que le cinéma hérite précisément du théâtre: c'est l'articulation du temps de la représentation sur le *kairos*, moment décisif d'une intrigue qui s'y condense avant de se dénouer, instant suspendu où, malgré ce qui s'est passé, tout peut encore se décider, où tout prend forme en vue de son accomplissement. Moment, donc, qui est organisateur du temps, qui donne figure rétrospective à la mémoire, parce qu'il donne ce sens au passé de n'avoir été là qu'*en vue* de ce qui, inexorablement, s'accomplit et va s'accomplir. C'est là manière de dire que le temps propre à l'œuvre cinématographique n'est le plus souvent que celui du théâtre, l'autre de ses ancêtres (qu'il a, au reste, largement «parasité»), et que, dans cette mesure, ce temps lui-même doit, jusqu'à un certain point, ne pas se laisser contaminer, par complaisance, par le simulacre de temporalité induit par le déroulement des images, donc entrer en conflit, qui peut être conflit créateur, avec ce dernier. Il y a là une sorte d'écart potentiellement fécond entre ce que l'on pourrait nommer le temps théâtral et le simulacre de temps travaillé artistiquement dans le temps abstrait du déroulement uniforme du film. Le problème est que le second ne soit pas, pour ainsi dire, le décor, plus ou moins gratuitement «esthétisant», du premier, et que le premier, en revanche, n'absorbe pas complètement le second («théâtre filmé»). À nouveau,

c'est un équilibre subtil qui ne peut être atteint, chaque fois dans la singularité de l'œuvre, que par l'art, qui n'est art que s'il travaille *sur ses propres limites*, s'il ne s'achève pas dans le fantasme d'un accomplissement total, qui en ferait ou bien un artefact manifeste, ou bien un simulacre hallucinatoire, donc s'il laisse aux spectateurs le soin d'imaginer, de combler les vides de lui-même, et *autrement que par images*. Une œuvre qui dit tout n'est plus une œuvre mais un produit et, à ce compte, elle se réduit à la platitude d'un «message», «communiqué» par le produit comme *signal*.

* * *

Toute la difficulté, qui est immense, de traiter du cinéma en phénoménologie, tient, on le voit, à ce qu'il est un «art» qui s'est transposé de la scène théâtrale à la «scène» de l'image. Et l'immensité de la difficulté vient de ce qu'il nous montre, *a contrario*, cette chose capitale que non seulement, comme nous l'avons dit, *nous ne rêvons pas par «images»*, mais encore, bien plus largement, que, finalement, *nous ne percevons pas les choses du monde par images*, et même, que *nous ne nous souvenons pas du passé par images*. Difficultés immenses, sous-jacentes, en réalité, à bien des descriptions de Husserl, et que l'on pourrait résumer par celle de l'«*intuitivité*» ou de la «visualité»: quand nous intuitionnons dans la perception, le souvenir, l'attente, le rêve, qu'est-ce que, à proprement parler, nous intuitionnons ? – sans parler de ce que Husserl appelle «l'intuition des essences» (*Wesensschau*). Si ce n'est manifestement pas l'image qui est le «visuel» (intuition se dit «*Anschauung*» en allemand) dans tout cela, qu'est-ce donc qui y est «visuel»? Car il est incontestable que, dans tout cela, il y a bien du «visuel», mais ce «visuel», qui est de monde et qui est au monde, est complètement obnubilé par l'image, qui a cependant l'étrange pouvoir de le mobiliser et de l'enfermer. En ce sens, on pourrait parler *de l'imaginaire par opposition à l'imagination*, et même reprendre, peut-être autrement, la distinction platonicienne entre *eidolon* (idole, image) et *eikon* (ectype). Le cinéma nous livrerait, par ses images, des idoles du visible, et pas le visible lui-même – ce qu'on pourrait accentuer en disant qu'en effet le cinéma ne nous livre pas accès au monde, mais à une représentation, en simulacre, du monde, travaillée plus au moins au fil de ses artifices. Donc, en termes platoniciens, des «imitations» du visible et pas le visible lui-même, dont, en fait, l'image ignore tout, puisque, si elle en est un prélèvement abstrait et dû à l'artefact de la caméra, donc si elle y emprunte quelque chose, elle ne sait manifestement pas par où, usant du pouvoir «hallucinatoire» de l'image plutôt que le contrôlant – quand elle le contrôle, c'est dans la manipulation (rien de plus trompeur que l'image), sorte de sophistique de l'image dont les manipulations idéologiques et politiques sont un éclatant exemple. Et en ce sens, la condamnation platonicienne du théâtre et de la poésie devrait être encore bien plus radicale pour le cinéma: par l'image, par l'idole, qui constitue l'une de ses dimensions les plus élémentaires (les autres, rappelons-le, étant les paroles et la mise en scène), *il ne sait pas ce qu'il imite*, et joue donc, tout entier d'un simulacre dont il ne contrôle pas l'origine. C'est dire, en effet, que par cette dimension le cinéma est un genre fort peu philosophique, et éloigné, en tout cas, en ce qu'il représente originellement le monde au lieu d'en ouvrir accès, le plus qu'il est possible de la phénoménologie. Nos analyses nous ont montré que si la phénoménologie pouvait malgré tout y avoir son mot à dire, c'est seulement dans la mesure où, par ses écarts ou déhiscences internes, il est susceptible de s'élever au rang de l'art – au-dessus donc du divertissement ou de la distraction, en fait véritable distraction du monde qu'il est le plus souvent, et qui ne nous «prend» que par son effet «hallucinatoire».

Il nous faut, pour conclure, dire un mot de cet effet, dont le qualificatif d'«hallucinatoire» a quelque chose de troublant. Car ce serait être victime de l'emprise, énorme, incommensurable, du cinéma sur notre «culture» que de croire que, à son tour, l'hallucination, dont il est question dans la psychopathologie, se réduit à de l'image: *on n'hallucine pas des images, mais de la «réalité»*, et l'hallucination

dont nous parlons n'est pas de ce genre d'images, comme les images cinématographiques, où nous sommes «captés» comme en un *substitut* de la «réalité». Elle est plus proche, pourrait-on dire, de ce qui est rêvé, donc elle-même *sensible* (audible, visible, olfactive, tactile, gustative), comme si le rêve se déroulait par éclats dans l'état de veille. Cela ne fait que renforcer l'énigme de l'artefact, et de son pouvoir «captateur», l'énigme de la saturation de l'image par la visibilité, c'est-à-dire par cela que, étant plate, reconstruite par un œil artificiel (la caméra), elle n'a pas d'horizons d'indéterminations et de déterminations seulement potentielles (Husserl), mais se donne comme toute faite, par l'artifice, à savoir complètement déterminée, y compris dans son déroulement temporel (ce qui n'est pas le cas de la photographie). Qu'est-ce donc qui nous pousse à prendre, ne fût-ce que pour un temps, cet artefact ou cette idole de la «réalité» pour la «réalité» elle-même? Et cela, cette fois, *en dehors des effets (de simulacre) de l'art*? Car peu ou prou, nous y sommes en quelque manière poussés. Question qui fait écho à la question de l'emprise («hallucinatoire», disons-nous) que nous évoquions à l'instant.

Un début de réponse à cette question nous est donné si nous réfléchissons au fait que l'enchaînement temporel des images revient en fait, le plus souvent, à *saturer* le temps par l'image de façon telle que l'esprit n'ait pas le temps de se reprendre dans l'imagination comme pouvoir d'*Einbildung*, c'est-à-dire aussi de *temporalisation*. Pour ainsi dire, nous n'avons jamais à faire, au cinéma, qu'à un *déjà temporalisé*, à des enchaînements de séquences d'images, de prises de vue qui, par principe, doivent remplir la *forme* du temps vide donnée d'avance dans l'artefact, le déroulement uniforme du film dans la caméra et dans l'appareil de projection. Cela ne supporte aucun vide, ou, comme on le dit mieux, aucun temps mort, qui surgirait aussitôt en suscitant l'ennui. Temps abstrait, artificiel, gorgé d'images qui, par leur fugacité, n'ont pas le temps, comme dans la photographie, de s'imposer avec leur énigme, qui est la saturation par la visibilité. Il en résulte que la «magie» de l'image se maintient tout au long, parce que, son énigme étant sans cesse dérobée comme par une sorte de «fuite en avant», elle agit toute dans sa prégnance, dans son effet, qui est de se substituer à la «réalité». En ce sens, la temporalité des images est bien une *dis-traction de la temporalisation* (et, cela va de soi, de la spatialisation), c'est-à-dire la dis-traction du monde dont nous parlions, son attraction dans sa mise en scène ou en représentation. En ce sens aussi, cette temporalité est une sorte d'illustration spontanée de tout ce qu'il y a d'extrêmement abstrait dans les théories génétiques de l'empirisme philosophique – comme si des images et des régularités enchaînées d'images pouvaient engendrer la «réalité». Dès lors, nous comprenons davantage que s'il n'y a pas, en général, de mémoire phénoménologique dans le déroulement d'une œuvre cinématographique, c'est parce que, tout simplement, *nous n'en avons pas le temps* – ce qui n'empêche pas que nous puissions nous souvenir, *après coup*, de telle ou telle séquence de tel ou tel film que nous avons vu: mais c'est alors *sans le secours de l'image*, comme dans le souvenir de toute autre situation visuelle. C'est dire donc que la mémoire cinématographique, intrinsèque au déroulement de l'œuvre, est quasi entièrement une «mémoire sémiotique», relevant, en termes phénoménologiques, bien plus de l'*habitus* à l'image que de la temporalisation.

Peut-être est-ce cela qui a tant fasciné et qui fascine tant dans le cinéma: cette distraction, cette évasion du monde, qui épargne à l'esprit la tâche de travailler, de faire œuvrer l'imagination dans le doute et l'indétermination. Quand l'art n'est pas mis en jeu, il s'agit d'un véritable enfermement, dans une rêverie éveillée où tout est donné, et où il suffit de se laisser bercer. Divertissement, donc, bien plus profond qu'il n'y paraît, puisque, si nous nous laissons capter par le film, nous nous livrons à lui pieds et poings liés. Mais corrélativement, c'est la phénoménologie de l'artefact qui se révèle avec toute sa vivacité: c'est comme si, dans la mise en simulacre qu'est l'œuvre cinématographique, tout l'esprit et toute l'imagination étaient passés *au dehors*, dans le déroulement du film – un peu comme l'ordinateur, pourtant conçu et fabriqué par des humains, peut donner l'illusion qu'il

« pense » tout seul, parce que la totalité des opérations qu'il est capable d'effectuer paraît au dehors, « objectivée » en lui. Cela a pour effet, tout bien pesé assez grave, que l'humain tend à s'y réduire, comme dans le béhaviorisme – ou ce néobéhaviorisme qu'est le « cognitivisme » –, à un dispositif signalétique ou sémiotique d'arcs « stimulus-réponse » enchevêtrés et superposés, et pour le cinéma, à une sorte de système d'affects sémiotiquement articulés. Or, c'est là que joue ce que nous avons nommé son « effet hallucinatoire » : dans la réduction de la réalité à la passivité de la réception de l'image-son-signal, dans l'architecture sémiotique des signaux et dans la rhétorique des affects qui lui est corrélative, le tout pouvant aller jusqu'à absorber en lui la distribution et le sens même des paroles – sans parler du jeu des acteurs qui doit être conventionnellement « en phase ». Certes, cela engendre très rapidement la lassitude, conduit la rhétorique à se « syncoper » et à se renouveler ; mais, encore une fois, cette sorte d'effet pervers du cinéma inscrit, à l'origine, dans le cinéma lui-même, ne peut être conjuré que par l'art.

On ne peut donc parler d'« effet hallucinatoire » que par extension, à rigoureusement parler impropre, puisque l'hallucination n'est pas une image. Ce qui rapproche néanmoins l'hallucination psychopathologique de l'« hallucination cinématographique », c'est que les deux se livrent par court-circuit de toute temporalisation, sans laisser le temps se déployer (et s'articuler) dans une mémoire phénoménologique qui leur serait *intrinsèque*. En outre, nous l'avons dit, alors que la première hallucine la « réalité », la seconde hallucine, c'est le signe de sa dépendance à l'égard de l'artefact de l'image, une *représentation* de la « réalité », et c'est au reste ce qui la met à l'écart, dès l'origine, de la pathologie. Les effets de « capture » le sont par la représentation, qui est et reste un simulacre, et c'est en ce sens qu'ils sont, nous l'avons indiqué, *imaginaires*. L'écran cinématographique est comme une sorte de perpétuel miroir d'une « réalité » que nous n'avons pas puisque ce qui est devant n'est qu'une sorte d'œil abstrait, médiatisé par la caméra, et que nous ne pouvons pas être, ni même nous imaginer là où est censé paraître ce qui a l'apparence d'être derrière. La fenêtre de l'image est abstraite, elle est un prélèvement artificiel de la visibilité et de la visualité. Mais par cette opération, elle livre passage à toutes les identifications psychologiques possibles avec les personnages eux-mêmes représentés – identifications qui relèvent essentiellement de l'effet et des « modèles » propres à telle ou telle convention sociale : il n'est pas jusqu'au physique des acteurs de cinéma qui ne soit travaillé par l'artifice, et ce, de plus en plus. En ce sens, le plus souvent, le cinéma n'a fait que magnifier – ou utiliser – les ébats de l'imaginaire avec lui-même : fantastiquement révélateur, tous les jours, d'une dangereuse illusion, et parfois, il faut le dire, « à son corps défendant ». On a aujourd'hui toutes les raisons d'être inquiet pour son avenir, du moins pour son avenir comme art, à une époque où le retour en force du capitalisme *sauvage* tendra de plus en plus à le confiner à l'efficacité, qui n'est en l'occurrence que celle de son « effet hallucinatoire ». « Du pain, des jeux, et des films » : c'est ce que semblent réclamer des populations à mesure plus exténuées, hantées par le temps vide, prises d'une incoercible angoisse devant la banalité d'un monde vidé de sa substance parce que vidé de la temporalisation et de la spatialisation de l'*expérience*, parce que non déjà « digéré » par quelque metteur en scène. Ne restent plus, alors, dans ce nihilisme au quotidien, que des signaux et des lambeaux errants de monde – c'est-à-dire aussi des lambeaux errants de la mémoire.

NOTES

1. *Cf.* notre étude : « Le sensible *dans* le rêve », à paraître dans les Actes du colloque Merleau-Ponty tenu à la Sorbonne en octobre 1995.
2. *Cf.* les très remarquables analyses phénoménologiques d'E. Pontremoli, dans *L'Excès du visible*, Grenoble, J. Millon, coll. « Krisis », 1996.
3. Sauf, dira-t-on, dans les comédies musicales. Mais comment voir celles-ci autrement que comme une juxtaposition, ennuyeuse ou ridicule, de morceaux chantés comme autant de morceaux de bravoure ? Au mieux du « Broadway filmé ».
4. *Cf.* notre étude : « Le sensible *dans* le rêve », déjà cité.
5. *Gesamtausgabe*, Bd. 29/30.