

Le cinéma de la recherche et vice versa

Raymond Bellour, CNRS

Le texte qui suit a été présenté lors d'une conférence prononcée par Raymond Bellour aux Troisièmes journées d'études européennes sur les archives du cinéma. Archives du cinéma et révolution numérique : conduite du changement et formation, organisées à la Bibliothèque nationale de France, du 30 novembre au 2 décembre 2004, sous la direction scientifique de Marc Vernet, délégué général de la BiFi (Bibliothèque du film), avec la collaboration d'Isabelle Giannattasio (BnF). R. Bellour y poursuit une réflexion entamée au début des années quatre-vingt et ayant donné lieu, jusqu'à présent, à deux ouvrages : *L'Entre-images. Photo, Cinéma, Vidéo* (La Différence, 1990) et *L'Entre-images 2. Mots, Images* (POL, 1999) ¹.

Je remercie Marc Vernet de m'avoir gentiment invité, à l'occasion de ces journées, à vous présenter le très gros numéro spécial de *Trafic*, n° 50, récemment publié sous le titre « Qu'est-ce que le cinéma ? ² » Tant il nous a semblé que la révolution numérique ne pouvait qu'avoir encouragé à la reprise d'une question toujours excessive mais non moins justifiée, dont l'intitulé, vous le savez, nous vient d'André Bazin et de la fameuse série de ses articles, réunis en quatre volumes après sa mort. Je dois aussi à Marc Vernet mon titre, dont j'honorerais plutôt l'énoncé : *la recherche du cinéma*.

Cet énoncé implique que nous serions à la recherche du cinéma à partir d'une situation où celui-ci serait, depuis longtemps peut-être mais de façon toujours plus actuelle, toujours déjà perdu, et donc continuellement à retrouver. À vrai dire, je pense que le cinéma s'est senti menacé, et par là même virtuellement invité à se saisir, en son essence, dès l'instant où il n'a plus été l'unique mode de transmission de ce qui le définissait pour une part en propre : soit une image en mouvement et surtout un son synchrone s'y greffant, de manière à produire ou à favoriser une illusion de la vie. Ce qui revient à dire que le cinéma a été vraiment lui-même entre l'invention du parlant et l'arrivée de la télévision – arrivée elle-même étalée dans le temps selon les pays, de l'Amérique à l'Europe, mais que

l'on peut en gros situer en France au début des années cinquante. Rappelons-nous, du reste, que les *Cahiers du cinéma* se sont appelés, jusqu'à leur numéro 48, soit d'avril 1951 à juillet 1955, « Revue du cinéma et du télécinéma » (terme qui mériterait à lui seul une glose), choisissant alors de faire sauter le second terme. C'était souligner la nécessité de constituer, grâce à la visée critique, le cinéma dans sa réalité seule, selon une vision purement intérieure, dans l'autonomie de son affirmation, affective et artistique. Ce sera tout le paradoxe de la Nouvelle Vague : elle aura été le premier et dernier acte d'une certaine idée du cinéma qui se survit encore parce que le mouvement dont elle a été porteuse n'a cessé de reconstruire, avec amour, son objet, le cinéma, qu'elle avait réussi à autonomiser, au bord de la fissure qu'elle avait par là permis d'entrevoir. Rappelons-nous ce fameux arrêt sur image du dernier plan des *Quatre cents coups*, sur Jean-Pierre L aud arrivant face à la mer, qui avait tant impressionné Serge Daney – il disait : « La dernière image » – comme l'imminence d'une première mort active du cinéma. Mais cette mort avait déjà commencé, portant aussi bien chaque fois en elle sa renaissance. C'est tout le sens des deux articles de Bazin, à propos du cinémascope, que nous avons republiés dans ce numéro de *Trafic*, présentés par Emmanuel Burdeau. D'un savant mouvement

Raymond Bellour

Le cinéma de la recherche
et vice versa

de balance, ils s'intitulent respectivement : « Le cinéma est-il mortel ? » et « Le cinémascope sauvera-t-il le cinéma ? » Avant d'en revenir à quelques textes touchant plus précisément dans ce numéro la question de la révolution numérique, je voudrais dire à quel point, dans une perspective qui a été la mienne depuis une vingtaine d'années – soit une confrontation permanente du cinéma avec les autres images (peinture, photo, vidéo, infographie, et tout ce qui ressort de la prolifération des installations de galeries et de musées), ce que j'ai cherché à condenser dans la formule l'« entre-images » – je voudrais dire à quel point nous sommes entrés, d'une façon qui pourrait paraître définitive, ou au moins irrémédiable, dans *un art de la confusion, une esthétique de la confusion*.

Il semblerait que le cinéma ne doive pas y résister. Accumulons seulement, brièvement, quelques symptômes, en vrac, dans un désordre volontaire, et prélevés parmi tant d'autres.

Pensons à tous ces cinéastes devenus artistes et installateurs, recourant désormais au DVD pour garantir la circulation continue de ce que Dominique Païni a si bien nommé le « temps exposé » : un temps de l'image infinie, circulaire, sans bords, ni commencement ni véritable fin, offerte à une sorte inconnue de néo-spectateur : Chris Marker, Raoul Ruiz, Peter Greenaway, Alexander Sokurov, Hans-Jürgen Syberberg, Raymond Depardon, Atom Egoyan, Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi, Abbas Kiarostami, Chantal Akerman, Jonas Mekas, Harun Farocki, Agnès Varda (j'en oublie certainement).

Pensons à une artiste comme la Finnoise Eija-Liisa Ahtila, dont les bandes vidéo sont la plupart du temps conçues pour être proposées aussi bien à tel festival de vidéo ou de cinéma que pour se trouver assemblées dans une installation, et qui a même, il y a deux ans, conçu un film de presque long-métrage, en 35 mm, *Love is a Treasure*, combinant maintes de ses bandes d'installations dans une sorte de récit – film qu'on a pu ainsi voir au Centre Pompidou, salle Garance, là où commence demain la rétrospective Vincente Minnelli.

Pensons à cet acte, entre tous paradoxal, de Michael Snow. Vous savez sans doute qu'il s'est opposé, depuis toujours, à la diffusion télévisée ou à la mise en cassette et

DVD, de ses films, et en particulier de *Wavelength*, un des films fondateurs de l'avant-garde américaine. Et voilà qu'il vient de concevoir, l'année dernière, un DVD intitulé *Wavelength for Those Who Don't Have the Time*. D'un geste artistique hyperconceptuel et d'un postmodernisme radical appliqué à soi-même, il a entrepris de surimpressionner l'un sur l'autre les trois quarts d'heure dont se compose son film original pour en faire un film de 15 minutes, éblouissant, dans son étagement de profondeurs nouvelles. M'envoyant le DVD, Snow m'écrivait : « Vous êtes libre de regarder "l'image" de WVLNT sur n'importe quelle machine mais, franchement, c'est mieux projeté. » Ce qui montre bien tout l'écart qui reste toujours à estimer entre support et dispositif de projection.

Je pense aussi à une chose qui m'a frappée entre toutes, parce qu'elle touche au sentiment le plus intime et interne du spectateur. C'était il y a deux semaines, à Lisbonne, dans l'exposition James Coleman qui vient d'ouvrir au musée du Chiado. Je regardais, pour la seconde fois, inconfortablement assis par terre, une installation déjà ancienne, *Charon* (1989), 21 min, composée de quatorze épisodes mettant en scène l'activité photographique, et réalisée, comme toutes les grandes installations récentes de Coleman, d'une succession de diapositives dont le rythme et les enchaînements sont savamment réglés par ordinateur, de sorte à créer un faux-mouvement modulé. Et soudain, j'ai ressenti là, bien loin de ce « flâneur » auquel on a trop voulu assimiler le visiteur d'installations, un mélange bien connu de sentiments et de sensations, ce retournement d'émotion mêlé d'une intense conscience qui frappe face aux plus grands films, devant *Hiroshima, mon amour* ou *Letter from an Unknown Woman*, *Vertigo* ou *La Jetée* (quand, par parenthèse, on ne « projette » pas ce dernier film, comme trop souvent, dans les galeries des expositions d'art contemporain, par exemple en ce moment au Jeu de Paume, de façon à en détruire l'effet). Je me souviens aussi de la projection de la copie restaurée-remastérisée de *Metropolis* qui a fait la clôture de la rétrospective Fritz Lang, il y a trois ans, au festival de Berlin. Sans parler même des effets de la digitalisation sur la nature de l'image, devenue terriblement froide, c'est le dispositif qui frappait avant tout. Dans un théâtre

Le cinéma de la recherche et vice versa

Raymond Bellour

immense, l'orchestre occupait la moitié de la salle, rejetant déjà le spectateur bien loin de l'image. Mais de surcroît il la dénaturait, les lumières attachées aux pupitres de musiciens surexposant tout le tiers inférieur du cadre. J'ai eu là, finalement, le sentiment d'un film installé-exposé plutôt que d'un film projeté. (Je me rappelle aussi les archets des violons de l'orchestre entrant dans le bas du cadre pour la projection de *The Man who Laughs* de Paul Leni au New York Film Festival, voilà quelques années).

À ces mixages en tout genre, tous ces effets de confusion dont on pourrait multiplier à l'infini les exemples, il semblerait que le cinéma comme tel ne doive pas résister. Et pourtant, à tout cela le cinéma résiste, étrangement. Il semblerait même qu'il n'ait jamais mieux résisté, si l'on pense à tant de films forts, de tant de pays désormais, qui se sont accumulés ces dernières années. Y compris, dans bien des cas, en intégrant toutes les nouvelles données que l'existence de la machine à tout faire circuler en tous sens – je veux dire l'ordinateur – détermine à tant de niveaux : tournage, montage, formes d'image et de pensée. Ainsi, là encore, en vrac, la ligne qui conduit dans le cinéma américain de *Dead Man* de Jim Jarmusch à *Elephant* de Gus van Sant. Ou dans le cinéma français, sur deux bords différents, *Smoking No smoking* d'Alain Resnais et *Level Five* de Chris Marker, et les deux films de Philippe Grandrieux, *Sombre* et *La Vie nouvelle*. Et tant de films venus des deux Chine, de Corée, du Japon, de Russie avec Sokurov, de Hongrie avec Bela Tarr, d'Argentine, où une autre Nouvelle Vague reprend soudain tout à nouveau, *Tan de Repente* de Diego Lerman qui rappelle la toute première liberté de Godard, ou *La Nina Santa* de Lucrecia Martel qui soutient la comparaison avec son art immense de cadreur tel qu'il éclate encore dans *Notre musique*.

Bref, le cinéma résiste à tout ce qui semble devoir le relativiser ou le détruire, y compris à la révolution numérique. C'était l'idée même que nous nous faisons, avec Serge Daney, de *Trafic*, voilà déjà treize ans – tenter d'être le lieu modeste où cette résistance pourrait s'exercer par l'écriture, tous pays confondus, dans une sorte de nouvelle et micro-internationale. Et c'est bien là ce qui ressort des soixante-dix textes de ce numéro 50, et en particulier de trois d'entre eux, qui portent plus directement sur la question du numérique.

Le premier, celui de Harun Farocki, « Le point de vue de la guerre », le fait de ce seul point de vue : celui des images « intelligentes » qui nous montrent comment ces engins de mort sont supposés, par calcul, frapper leur cible et comme échapper au contrôle de ceux qui les conçoivent. Images en quelque sorte absolues, en même temps à peine des images, quasiment des icônes par retournement, si l'on peut dire : des formes dépeuplées, des ensembles de lignes et de couleurs, incarnant l'absolu du non-humain, par lesquelles le point de vue de la guerre, ou en tant que guerre, se substitue au point de vue de Dieu. Au regard de l'histoire du cinéma envisagée comme un long conflit entre deux tendances de l'image, la tendance-enregistrement et la tendance-dessin, disait Serge Daney, on est là dans l'écart maximal à peine concevable.

Les deux autres essais sont dus, le premier à un des grands écrivains de cinéma allemands, Helmut Färber, un des animateurs, autrefois, de *Filmkritik* (les *Cahiers du cinéma* allemands, dans les années 1960-1980), compagnon de route des Straub ; de l'autre à Babette Mangolte, camera-woman émérite, en particulier de Chantal Akerman, mais aussi cinéaste, auteur de beaux films méconnus. Le premier texte s'intitule : « Le paysage est plus vieux que l'être humain. Même si c'est une fleur », (phrase empruntée à Godard) ; le second : « Une histoire de temps » (il est sous-titré : « Analogique contre numérique, l'éternelle question du changement de technologie et de ses implications sur l'odyssée d'un réalisateur expérimental. ») Parmi bien des remarques (en particulier, de la part de Mangolte, sur la question du montage), ils s'arrêtent tous deux sur un point central, qui touche à la nature même de l'image, et que Färber résume ainsi, à propos du film de John Ford, *La Prisonnière du désert* – les lecteurs attentifs des *Cahiers du cinéma*, n° 587, février 2004, p. 6, se souviendront que ce même film a permis à Vincent Pinel de montrer que l'édition en DVD, venant après une première réduction de l'image lors de l'édition en vidéo, finissait par proposer moins de la moitié de la surface initiale de l'image 35 mm ! –, Färber écrit donc :

« Quand on voit John Wayne de près, en train de parler, seule la région de la bouche semble bouger, le reste du visage est immobile ; ce mouvement de la bouche dans un visage

Raymond Bellour

Le cinéma de la recherche
et vice versa

figé, c'est vraiment très curieux. C'est que dans la technique DVD, où l'impression visuelle résulte d'une série d'opérations numériques, le système ne lance de nouveaux calculs que lorsque de nouvelles informations doivent être traitées ; autrement, il conserve le calcul antérieur. D'où cette coupure entre l'animé et l'inanimé – un procédé auquel nous avons été familiarisés par la méthode de fabrication des films d'animation. »

Ce sur quoi Mangolte insiste à son tour, relevant maints écarts de détail dans les capacités adverses des deux images, analogique et numérique, dont celui-ci, qui me fascine :

« Il est possible de fabriquer du flou en numérique, mais il suffit d'un regard attentif pour que celui-ci paraisse factice, puisqu'il conserve la même dureté de contour que l'image nette. Qu'il y ait du flou ou du net, on retrouve toujours le canevas du pixel. »

Bref, de quelque côté qu'on se tourne, du détail le plus infime de l'image à l'impression globale du temps qu'elle communique, le numérique change (pour l'instant) vraiment quelque chose à l'image-cinéma ; et je ne m'étonne plus de l'impression de froideur si intense que j'ai éprouvée

à la projection de la copie savamment restaurée de *Métropolis*.

L'importance de ces quelques articles dont j'ai rapidement parlé, dans l'économie générale de notre numéro 50, « Qu'est-ce que le cinéma ? », est de fournir en quelque sorte le négatif indispensable de ce que tous les autres tentent ici et là de cerner de l'être du cinéma, à travers l'amour de tel film ou la passion de tel problème. Je pense en particulier à Gus van Sant, proprement fasciné par les films aux plans si longs de Bela Tarr, ce qu'on pourrait nommer leur effet « Lumière » : il laisse bien supposer que plus un plan dure, au lieu d'être avalé par le montage, comme dans tant de films contemporains, et plus la discordance de ce que peuvent les deux images adverses devient un enjeu crucial de notre rapport au visible.

Paris, 30 novembre 2004

Notes

1 Nous remercions Raymond Bellour de nous avoir communiqué le texte de son intervention, et Marc Vernet d'en avoir autorisé la publication.

2 *Trafic*, n° 50, été 2004, POL, 610 p.