

Cinéma Lyotard. Une introduction

Jean-Michel DURAFOUR

paru initialement dans La Furia Umana-paper, « D'une critique de cinéma digne de son nom (en France) », dossier dirigé par Nicole Brenez, #3, 2013, p. 121-136

Dissipons une injustice tenace. Pour des raisons sur lesquelles je reviendrai évidemment par la suite, il aura fallu plusieurs décennies avant que le nom de Jean-François Lyotard puisse, sans un sentiment d'arbitraire abusif ou de téméraire bizarrerie, figurer au côté de ceux de Gilles Deleuze, André Bazin ou Serge Daney dans un dossier consacré à la théorie (aussi bien détestait-il ce mot, qui sent le monothéisme et l'épargne...) française du cinéma. À regarder d'abord d'un peu près les faits, qui sont tout aussi têtus que les théoriciens, on comprend mal pourquoi un tel ostracisme – il n'y a pas d'autre mot – a pu s'imposer dans les discours sur le cinéma alors que, par ailleurs (on le verra également), de nombreux théoriciens, parfois ceux-là mêmes qui le taisent obstinément, n'auront pas manqué de piller ouvertement la boîte à outils méthodologiques et opératoires de Lyotard (le figural), avec plus ou moins de bonheur, soit dit en passant.

Certes, on ne trouvera rien chez Lyotard qui soit comparable à l'entreprise conduite plus tard par Deleuze avec les deux tomes de son *Cinéma* ; et l'auteur de *Discours, Figure* n'aura pas inspiré, au contraire de son ami, toute une tendance critique disciplinaire ni donné, au moins *coram populi*, un nouveau visage aux études cinématographiques. Mais à l'instar de Deleuze, Lyotard a prolongé, en sa propre identité, un geste métamorphique qu'on pourrait faire remonter à Maurice Merleau-Ponty, et en particulier à sa célèbre conférence sur « le cinéma et la nouvelle psychologie » de 1945. Merleau-Ponty y avait posé les fondements de ce qu'il appelait, communes au cinéma et à la philosophie de la perception, « une certaine manière d'être, une certaine vue du monde qui est celle d'une génération¹ », fixant ainsi un programme pour plus de soixante ans de philosophie et de pensée du cinéma ; programme dont il n'aura, cela dit, donné que le mot d'ordre, n'accompagnant jamais – pas plus que ne l'avaient fait ses prédécesseurs en tel sentier encore à défricher – son propos sur le

¹ Maurice Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, Paris, Nagel, coll. « Pensées », 1966, p. 106.

processuscinématographique (perceptif), de la moindre analyse idiosyncrasique des *faitsfilmiques* (esthétiques).

Sur l'expression courante : Il se peut que cela soit juste en théorie, mais en pratique cela ne vaut rien...

On peut raisonnablement affirmer que le geste lyotardien se signale d'abord, et peut-être surtout, par deux spécificitésque, au moins pour la seconde, notre philosophe est le seul de sa génération (parmi les penseurs d'envergure), à présenter.

1/ *L'inscription d'une réflexion sur le cinéma dans un projet d'esthétique générale d'ampleur qui, loin de l'y noyer, confère au cinéma une valeur médullaire et discriminante.* Cette esthétique est celle qui, alors que Lyotard rédige en 1973 son premier texte important sur le cinéma, « L'acinéma », vient d'être mise en place dans *Discours, Figure* (1971), notamment autour d'un opérateur appelé à devenir fameux : le « figural ». Il n'entre nullement dans mon intention d'analyser ici dans le détail un ouvrage aussi dense et complexe que *Discours, Figure*, mais on peut en retenir quelques points. Le *figural* est à dissocier du *figuratif* (quoique le figuratif soit du figural refroidi). Là où le figuratif désigne « la propriété relative au rapport de l'objet plastique avec ce qu'il *représente*² », le figural est le nom que prend la *présentation* de l'événement plastique toujours singulier, disruptif, échappant à la prévisibilité (sinon il serait pré-figuré), à la reconnaissabilité, à l'identifiabilité, à la référentiabilité, à la mise en codes, en formes et en structures isotopiques et préétablis. Dans le figural, l'événement est accueilli *pour lui-même*, dans son expression *sensible symptomatique*, et non dans les régimes de la signification et de la désignation où il n'est tenu que pour un signe (abstrait, séparé) qui *revient à un autre* (la chose, le modèle), comme cela se passe dans la *mimèsis* figurative traditionnelle. Le figural est l'espace vacant laissé par le *désir*, c'est-à-dire par le sens, dans le visible, le sensible en général, déchirant, turbulent, qui fait la différence, c'est-à-dire par quoi la donation du sensible, dans sa différence constitutive, est possible, là où les mots écrasent toutes les intensités sur la spatialité homologique du langage et la généralité des concepts³. Les mots sont

² Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, coll. « La Collection d'Esthétique », 1971, p. 211.

³ « Tout mot devient immédiatement concept dans la mesure où il n'a précisément pas à rappeler en quelque sorte l'expérience originelle unique et absolument singulière à qui il est redevable de son apparition, mais où il lui faut s'appliquer simultanément à d'innombrables cas, plus ou moins analogues, c'est-à-dire à des cas qui ne sont jamais identiques à strictement parler, donc à des cas totalement différents » (Friedrich Nietzsche, *Sur la vérité et le*

incapables de garder sauf l'événement sensible dont on les charge de rendre compte : « On peut dire que l'arbre est vert, mais on n'aura pas mis la couleur dans la phrase⁴. »

Il est, par conséquent, *stricto sensu* impossible de *dire* le figural (et encore moins de le définir), et de fait *Discours, Figure* – Lyotard avertit – est un « mauvais » livre, un livre raté (parce que ratant la singularité de son objet), mais aussi posant un idéal du livre sur l'art que Lyotard aura cherché toute sa vie à écrire, ou ne pas écrire, un livre en tout cas mal écrit, mal construit, voire mal pensé (le concept n'est pas à sa place chez les images), le contraire de l'essai argumenté entériné par la tradition philosophique, un livre plus à *voir qu'à lire*. Là se tient, au demeurant, la difficulté majeure pour toute esthétique verbale (écrite, parlée) passible à la pensée non verbale et non dianoétique des œuvres d'art ; et Lyotard ne cessera, sous une forme ou une autre, de la rencontrer. Elle se tient d'emblée, tout entière, dès le frontispice : comment dire ce qui, dans l'art, en l'occurrence de l'œil (la peinture, la littérature), ressortit de ce qui du visible échappe au lisible et au dicible (lire, ce n'est pas voir mais entendre⁵) ? Comment dire ce qui se tient dans le dos de la langue – puisqu'en même temps on ne peut pas se situer en complète extériorité au langage articulé, on voit parce que l'on parle : l'écrivain argentin Jorge Luis Borges ne se demandait-il pas dans quelle langue il mourrait ? ; puisqu'en même temps on ne peut pas ne pas recourir aux concepts pour rendre compte aux autres de l'expérience esthétique : ne faut-il pas encore la philosophie pour exprimer ce qui échappe à la philosophie ? – comment dire le symptôme qui fulgure, incodable, intraitable, en deçà du langage et de ses figures, le *reste* des mots, dans l'image, qui rejoue à présent quelque chose de l'expérience antéprédicative et originaire (d'avant la distinction entre sujet et objet) du monde, d'avant la connaissance et la réflexion⁶ ? Mais s'il est vrai que, d'une part, le sens est « obscur, inaudible, comme un quasi-inexistant » « jusqu'à ce que la face des mots – pour ainsi dire – ne l'aborde⁷ », il n'en reste pas moins, d'autre part, que « la parole est déjà présente dans ce qui n'est pas dit⁸ », tout comme le mot, le *muttum* garde toujours vestige – les sons mutins trahissent – du *mutus* qui l'architecture ; qu'il

mensonge au sens extra-moral, Œuvres philosophiques, tome I, éd. Marc de Launay, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, p. 407).

⁴ Lyotard, *Discours, Figure*, *op. cit.*, p. 52.

⁵ *Ibid.*, p. 217.

⁶ *Topos* de la phénoménologie depuis Husserl. Sur la notion de *Lebenswelt*, voir notamment Edmund Husserl, *La Crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*, III, A, 28, trad. Gérard Granel, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1989, p. 117-127.

⁷ J.-F. Lyotard, *¿ Por qué filosofar ?*, Barcelone, Paidós, coll. « Pensamiento Contemporáneo », 1964, p. 125. (Le présent article ayant été écrit en 2011, une édition du dactylogramme original du texte de ces quatre conférences a été depuis publiée sous le titre *Pourquoi philosopher ?*, Paris, PUF, coll. « Travaux pratiques », 2012.)

⁸ *Ibid.*, p. 131.

y a un « colloque antérieur à tout dialogue articulé⁹ ». Ailleurs : « Il ne faut pas être immergé dans le langage pour parler. [...] Ce qui parle est quelque chose qui doit être en dehors de la langue et ne pas cesser de s'y tenir même quand il parle¹⁰. » Comment donc rester fidèle au fait « qu'on ne peint pas pour parler, mais pour se taire¹¹ » ?

2/ Une pratique certaine des films par laquelle le geste théorique se prolonge, mais aussi est précédé, s'enrobe dans une démarche créatrice. Lyotard a, en effet, réalisé plusieurs films sur support pelliculaire ou vidéo, et cela essentiellement dans une perspective expérimentale. Dès la fin des années soixante, au sein d'un collectif composé également de Dominique Avron, Claudine Eizykman et Guy Fihman, il participe à la création vidéo de *L'Autre Scène*, petit film de six minutes sur l'analogie entre travail du rêve et travail du film, voulu comme le prolongement d'un séminaire sur Freud. Une première version du film, silencieuse, date de 1969, mais le film, sous sa forme sonore définitive n'est terminé qu'en 1972. Deux ans plus tard, Lyotard réalise seul un court métrage expérimental en 16mm de trois minutes, *Mao Gillette* (1974). Les années soixante-dix s'achèveront avec *Tribune sans tribun* (1978), détournement par Lyotard d'un reportage de la télévision française qui devait lui être consacré pour l'émission *Tribune libre*. Il préfère tourner une vidéo expérimentale dont le titre dit l'objet : l'absence de légitimation des intervenants sur les plateaux télévisés devisant de tout et n'importe quoi. Ainsi se termine une décennie d'expériences d'images, certes à une échelle modeste, mais qui, pour un philosophe, est un fait suffisamment rare pour être apprécié à sa juste valeur. Un dernier film, en 1982, *À blanc*, rompt avec ce geste expérimental en ce qu'il se présente avant tout comme un essai exégétique en images sur l'expression esthétique d'un autre (raison pour laquelle je l'ai exclu de mon enquête dans le petit livre que j'ai commis sur la question du cinéma chez Lyotard¹²) : il s'agit d'une brève vidéo dédiée à une série de toiles du peintre René Guiffrey.

L'entrée de Lyotard dans la théorie du cinéma se fait donc par le double biais de l'esthétique du figural et de la pratique du cinéma expérimental comme semblant mettre le seul en œuvre une esthétique filmique figurale, c'est-à-dire passible au désir, à la différence, *pulsionnelle*, par laquelle le cinéma échapperait à l'industrie (au capital, au revenu, au même, à la *mimèsis*), et serait pleinement un art. On va y revenir tantôt. Avant cela, on peut conclure ce second point en

⁹ *Ibid.*, p. 139.

¹⁰ *Ibid.*, p. 14.

¹¹ J.-F. Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1994 (1^{re} éd. 1973), p. 86. Voir également Lyotard, *Discours, Figure, op. cit.*, p. 13 : « La position de l'art est un démenti à la position du discours. »

¹² Jean-Michel Durafour, *Jean-François Lyotard : questions au cinéma. Ce que le cinéma se figure*, Paris, PUF, coll. « Intervention philosophique », 2009.

précisant que le concept lyotardien d'acinéma inspirera encore directement pendant quelques années le travail de Guy Fihman et Claudine Eizykman (*V.W. Vitesses Women, Ultrarouge-Infraviolet*) et que, pour Lyotard, le moment filmique expérimental jouera un rôle essentiel dans le passage du paradigme esthétique de l'art moderne qui caractérise pour l'essentiel, même si pas uniquement, *Discours, Figure* (Cézanne, Klee), legs principalement de la phénoménologie merleau-pontienne, aux grands dialogues avec les contemporains qui commencera à partir de là (Jacques Monory, Valerio Adami, Sam Francis, Karel Appel).

1973

Tout débute donc sur le plan théorique par le texte intitulé « L'acinéma », paru initialement en 1973 dans un numéro spécial de la *Revue d'esthétique* dirigé par Dominique Noguez, « Cinéma. Théories, lectures », et compilé par la suite, la même année, dans *Des dispositifs pulsionnels*. Dans ce texte, Lyotard semble appliquer au cinéma les principes de l'esthétique figurale mise au point dans *Discours, Figure*.

Le cinéma expérimental, ce cinéma – comme disait Dominique Noguez – de l'irrévérence et de « l'irréfrence¹³ », refusant les convenances et l'empreinte analogique indicielle du cinéma *mainstream* dominateur, cinéma de l'apparition plus que des apparences, paraît, en effet, répondre à toutes les caractéristiques du figural : un cinéma qui refuse la *mimésis*, la représentation, la narration (que la reconnaissance des figures implique : que vont-elles devenir ?). Lyotard l'appelle *acinéma* : soit la négation (a-) du cinéma majoritairement (industriellement, commercialement) entendu, c'est-à-dire du cinéma normé, où le mouvement (*kinéma*) et l'image sont neutralisés dans une fourchette moyenne acceptable par le plus grand nombre de spectateurs. L'acinéma, c'est le cinéma expérimental. Mais pas non plus tout le cinéma expérimental ou, plus précisément, Lyotard en restreint le concept et en élimine tout cinéma qui repose encore *malgré tout* sur le récit et la figuration (le cinéma surréaliste, par exemple), c'est-à-dire tout cinéma dans lequel l'analogisme indiciel joue encore un rôle de pôle *signalétique*. L'acinéma, c'est le cinéma qui « accepte le fortuit, le sale, le trouble, le louche, le mal cadré, le bancal, le mal tiré¹⁴ » : des intensités, des timbres, des nuances, des couleurs, des coulures, des jets, des brisures, des éraflures, des entailles, des ajours, en un mot de l'énergétique, le

¹³ Dominique Noguez, *Éloge du cinéma expérimental*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1979, p. 42.

¹⁴ Lyotard, *Des Dispositifs pulsionnels*, op. cit., p. 57-58.

ténu instable et mouvant qui échappe toujours aux constructions déterministes et réductrices du bien formé.

Liotard propose, dans ce texte, une distinction entre un acinéma de l'extrême mobilité, ou « abstraction lyrique¹⁵ » (Hans Richter, Viking Eggeling), et un acinéma de l'extrême immobilisation, ou « tableau vivant¹⁶ » (il n'en donne nul exemple, mais tel geste caractérise, entre autres, un cinéaste comme Andy Warhol...), de part et d'autre des mouvements « normés » du cinéma *mainstream*. Dans mon ouvrage, *Jean-François Lyotard : questions au cinéma. Ce que le cinéma se figure*, j'ai parlé d'« endo-cinéma » et d'« exo-cinéma¹⁷ ». L'exo-cinéma correspond au cinéma de l'agitation et fait *exploser* la figuration représentative en l'agressant de l'extérieur : c'est le cinéma des *avant-gardes* (voir le sens militaire original de l'expression). L'endo-cinéma correspond au cinéma de l'immobilité et fait *imploser* la figuration en la forant depuis son intérieur : c'est le cinéma dit *underground*, littéralement du sous-sol (même si le terme répond historiquement, on le sait, à d'autres impératifs).

Liotard aura payé fort son attachement au cinéma expérimental, qui ne faisait alors que sortir de la clandestinité théorique¹⁸ et qui devait rester en purgatoire pendant encore longtemps. (Et d'ailleurs, quand il s'est intéressé à un tout autre cinéma plus tard, on n'en a longtemps pas vraiment tenu compte.) Pascal Bonitzer – caractéristique de l'attitude que nous avons rappelée en ouverture, jusque dans le style virulent qui le caractérise – n'a pas hésité à qualifier l'acinéma purement et simplement de « dégueulis¹⁹ ». Les divers commentateurs n'auront pas cessé d'être souvent dans l'embarras. Ainsi de Dominique Chateau : après avoir rappelé, dans *Cinéma et philosophie*, presque comme une excuse que la « contribution [de Lyotard] à la philosophie du cinéma est, sinon contradictoire, du moins relativement disparate »²⁰, situe-t-il l'essentiel de cette contribution, en quoi il n'est d'ailleurs pas le seul, dans le figural (le mot se rencontre d'abord dans une note de travail du dernier Merleau-Ponty). Or, on doit sans doute moins à Lyotard qu'à ceux qui s'en sont – plus ou moins

¹⁵ *Ibid.*, p. 67-69.

¹⁶ *Ibid.*, p. 66-67.

¹⁷ Durafour, *Jean-François Lyotard : questions au cinéma. Ce que le cinéma se figure*, *op. cit.*, p. 35-38.

¹⁸ Voir, outre les travaux universitaires de Noguez à partir de la fin des années soixante (sur le cinéma underground nord-américain), de l'autre côté de l'Atlantique : *Underground Film* de Parker Tyler (1969), les articles d'Annette Michelson et de Manny Farber dans la revue *Artforum*, la publication du *Ciné-journal* de Jonas Mekas (1971), *Visionary Film* de P. Adams Sitney (1974), etc.

¹⁹ Pascal Bonitzer, *Le Regard et la Voix*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1976, p. 70.

²⁰ Dominique Chateau, *Cinéma et philosophie*, Paris, Nathan, coll. « Nathan Cinéma », 2003, p. 126.

directement – réclamés, le recours à la terminologie du figural en régime filmique. Dans *Discours, Figure*, il n'est question de cinéma qu'à l'occasion d'une note de bas de page concernant Méliès (or c'est à ce texte fondateur que la plupart des analyses figurales du cinéma se réfèrent...) et dans « L'acinéma », jamais le mot « figural », pourtant apparemment tout désigné (et encore neuf), n'apparaît au moindre moment... Tout ceci est pour le moins curieux, et ouvre à des questionnements complexes qu'il n'est pas envisageable de traiter ici (parmi lesquels le principal est sûrement celui-ci : le cinéma est-il un art plastique ?).

Ce dernier point, à quoi s'ajoute le statut ambigu du cinéma *underground* logé dans la *représentation figurative*, rend alors possible une autre lecture du texte, dont je crois qu'elle est, bien plus, la lecture la plus juste de ce texte souvent mal compris, et certainement trop mal aimé (mais peut-être parce que mal compris ?), mais aussi aimé, quand il l'est, pour des raisons inadéquates.

La prise en compte du figuratif

Lyotard a toujours fait montre de la plus grande méfiance à l'égard du geste critique qui consiste à vouloir se tenir en extériorité et qui ne fait en fait que poursuivre ce qu'il rejette dans l'autre sens, posture à quoi il a toujours préféré l'infiltration clandestine, le travail au noir, le noyautage²¹. Je l'ai rappelé, ci-avant, à propos du langage. On peut dire qu'il en va de même de la représentation : *il est impossible de se positionner en complète extériorité vis-à-vis d'elle*²². Comme on doit, avec la langue, se situer dans la langue en dehors de la langue, dans l'œil du cyclone (zone pivot où tout est plus calme), comme il existe un « puits du discours²³ », pareillement on affirme qu'il existe un *puits de la figuration* à partir duquel la figure est sécrétée depuis la représentation, c'est-à-dire depuis ce qui est toujours déjà figuratif. Et Lyotard, avec les années, finira d'ailleurs par se détacher du figural. Dans *Que peindre ?* (1988), il n'hésitera pas

²¹De nouveau, je me permets de renvoyer à mon ouvrage, *Jean-François Lyotard : questions au cinéma. Ce que le cinéma se figure*, op. cit., p. 69.

²² La lecture de Lyotard pour le cinéma que je propose ici se distingue de celle, complémentaire, ouverte par Jean-Louis Déotte. Déotte s'intéresse moins, chez Lyotard, à ce qui est pensé du cinéma ou qui peut y aider *en partant d'abord des réflexions sur le cinéma*, qu'à ce qui, de sa philosophie du langage (*Le Différend*), peut servir aux fins d'une intelligence du phénomène montagique : à savoir, le montage comme expression d'un différend entre des plans pensés comme des analogues des phrases du langage, aux « univers » irréductibles (chaque phrase présente un type d'univers), entre lesquelles il faut, malgré tout, *enchaîner* (on aura reconnu l'axiomatisation du *Différend*). Voir notamment J.-L. Déotte, *L'Époque des appareils*, Paris, Lignes-Léo Scheer, 2004.

²³Lyotard, *Discours, Figure*, op. cit., p. 13.

à écrire que *Discours, Figure* est « un livre qui fait écran à l'anamnèse du visible²⁴ ».

Car Lyotard n'aura pas donné qu'un seul texte sur le cinéma (si l'on passe sous silence les multiples occurrences ou exemples empruntés au cinéma dans le cadre de son écriture philosophique). Que ces écrits soient « disparates » (le mot de Chateau est juste), ne permet en revanche pas de conclure qu'ils manquent de cohérence ou d'unité, et qu'ils seraient partant mineurs ou imparfaitement pensés. Seulement, Lyotard n'a jamais éprouvé la nécessité ou l'envie de les collecter ni de les prolonger dans un livre. Il n'y a nul besoin de se demander pourquoi : le fait est là. À nous de nous en accommoder.

Quels sont ces textes ? Il n'est pas dans mon projet d'en faire un catalogue ou une quelconque taxinomie. Si je laisse de côté – en sus de « L'acinéma » dont je viens de parler – des pages ici ou là où est mentionné tel ou tel film, tel ou tel entretien, ainsi que les films présentés lors de l'exposition des *Immatériaux* à Beaubourg en 1985 (exigeant une perspective propre), nous pouvons poser comme les plus importants les textes suivants, généralement passés aux oubliettes de la théorie du cinéma :

1/ Un article en anglais, « The Unconscious as Mise-en-Scène » (1977), paru dans le recueil collectif dirigé par Michel Benamou et Charles Caramello aux Presses de l'Université du Wisconsin, *Performance in Postmodern Culture*, lequel présente, dans toute la dernière partie, une analyse de *La Région centrale* de Michael Snow à partir du travail de l'inconscient.

2/ « Deux métamorphoses du séduisant au cinéma » (1980), contribution à l'ouvrage coordonné par Maurice Olender et Jacques Sojcher, *La Séduction*, paru chez Aubier-Montaigne, où il est principalement question d'*Apocalypse Now* (1979) de Francis Ford Coppola, et à la toute fin, très rapidement, des films de Hans-Jürgen Syberberg (*Hitler, ein Film aus Deutschland, Winifried Wagner und die Geschichte des Hauses Wahnfried von 1914-1975*).

3/ Enfin, la publication posthume du manuscrit d'une conférence prononcée à Munich (1995), « Idée d'un film souverain », éditée par Dolorès Lyotard dans *Misère de la philosophie* en 2000 : cette communication, capitale, prend pour objet l'invention filmique dans le cinéma dit « moderne » (chez Yasujirō Ozu, Orson Welles, etc.).

²⁴ Jean-François Lyotard, *Que peindre ?*, Paris, Hermann, coll. « Philosophie », 2008 (1^{re} éd. La Différence, 1987), p. 96. Il ne m'est pas loisible, dans le cadre du présent article d'introduction, de développer les arguments avancés par Lyotard dans ce livre d'une richesse supérieure. On peut juste avancer une difficulté attenante au figural : à partir de quand peut-on l'identifier ? Car identifier, c'est reconnaître, et l'on ne peut reconnaître que ce qui se répète, se reproduit un certain nombre de fois. Mais est-ce encore alors du figural ?

Si le premier de ces textes s'inscrit encore dans la continuité des thèses libidinales acinématographiques, il n'en va plus tout à fait de même avec les deux autres qui, bien qu'ils ne rompent pas purement et simplement avec l'acinéma, vont nous obliger à en reconsidérer la nature, et ce, en commençant par revenir sur l'article matriciel de 1973 en en proposant une lecture un peu différentielle mais qui, selon moi, nous permettra pleinement d'appréhender un enjeu important de ce texte qui nous a pour l'instant échappé. Nous pouvons comprendre ce qui gêne les théoriciens du cinéma devant les écrits lyotardiens : leur refus de faire système (le système, c'est la clôture, la capitalisation, la thésaurisation de la théorisation), d'offrir toute livrée une géothéorie pré-quadrillée, leur « dérive » (mot lyotardien) qu'on pourrait prendre pour du désordre, voire de la superficialité, la nécessité qui est nôtre, à quoi ils nous obligent, de devoir les *monter et remonter* pour en tirer le suc. Mais là se tient ce qui aux yeux de Lyotard a toujours compté le plus (et qui était également au fondement de son intérêt pour le cinéma expérimental) : l'attachement aux différences, la fidélité aux singularités, la passion des dissensus.

« Deux métamorphoses du séduisant au cinéma » et « Idée d'un film souverain » ne satisfont donc pas tout à fait au modèle de l'acinéma. Repartons de cette constatation. Difficile, en effet, de voir dans *Apocalypse Now* ou *The Magnificent Ambersons* des films expérimentaux. Cela étant, il comporte des *moments acinématographiques* (l'attaque des hélicoptères avec les fumigènes et toute sa pyrotechnie dans le premier, par exemple). C'est ce que Lyotard appelle dans le second de ces textes des « *faits filmiques*²⁵ ». À bien des égards, et si on lit un peu vite, on pourrait y voir un affaiblissement *a minima* de la position acinématographique orthodoxe. Notamment dans « Idée d'un film souverain », entrepris après la publication par Deleuze des deux tomes de *Cinéma*, auquel Lyotard reconnaît, dans le mot envoyé au journal *Libération* au moment de sa mort, avoir emprunté quelques idées. Deleuze n'avait-il pas montré qu'une philosophie de l'événement et de la singularité pouvait penser *tout le cinéma*, y compris quand il est aussi figuratif et narratif (ce qu'il n'est non plus jamais platement, auquel cas, comme le dit Eugène Green, il n'y aurait nulle différence entre un film de cinéma et un film de tourisme²⁶ ...), et même si l'axe figuratif et

²⁵ J.-F. Lyotard, *Misère de la philosophie*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 2000, p. 220. Je souligne.

²⁶ Eugène Green, *Présences. Essais sur la Nature du cinéma*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Texte et Voix », 2003, p. 35. Dans les deux livres de Deleuze, le cinéma expérimental occupe d'ailleurs une place restreinte et marginale (la perception gazeuse), là où le paradigme nucléaire pour penser la perception cinématographique est *le liquide* (équivalence de tous les points de l'espace, a-centrement, immanence...) par opposition à la perception humaine ordinaire de type *terrestre* (différenciation et hiérarchisation des points, centrement, transcendance).

narratif n'est pas celui retenu par l'auteur de *L'Image-mouvement*²⁷ ? Dans cette conférence, Lyotard, en réalité, déplace le curseur acinématographique pris comme *totalité* filmique vers le « fait filmique » qui seul garantit la *souveraineté* du film. Qu'est-ce à dire ? Que la souveraineté est exclusive de la *totalité*²⁸.

Assistons-nous à la rupture redoutée ?

1/ On peut d'abord dire que le « fait filmique » vient *faire visuellement ou auditivement la différence* à partir d'une « forme narrative-représentative²⁹ » maintenue globalement. En ce sens, il reste fidèle à la différence de l'événement car celle-ci ne se peut percevoir que sur un fond homo-audiovisuel dont elle se détache (Merleau-Ponty parlait dans sa *Phénoménologie de la perception* de « champ phénoménal ») : quand il n'y a que de la différence, quand la différence est tout ce qu'il y a, quand la différence fait *totalité*, elle s'annule comme différence. Quant tout est différent, rien n'est différent de rien. Il convient donc de maintenir le fond figuratif au moins à ce titre. Mais il y a plus. Ainsi le fait filmique, c'est la réalité « fanée³⁰, » c'est « des moments [qui correspondent] à des affleurements du visuel ou du vocal à la surface du visible et de l'audible³¹ ».

2/ Ensuite, ce geste permet, une fois pris la mesure de l'apport deleuzien³², de faire valoir le critère acinématographique, sans y renoncer, à un cinéma *plus élargi* et moins restrictif que le strict acinéma. Seront désormais donnés en exemple de moments acinématographiques, de « faits filmiques », des « instants intenses, des spasmes temporels, qui ne sont pas transcendants parce qu'ils *émanent de l'immanence*, c'est-à-dire d'une expérience et d'une existence réalistes – on dit en filmographie : néo-réaliste³³ ». D'ailleurs, l'acinéma était-il si restrictif qu'il en avait l'air ? On se souviendra de ce que nous rappelions tout à l'heure : malgré des apparences trop rapides, l'originalité profonde de la thèse acinématographique de « L'acinéma » *portait principalement sur l'image*

²⁷ Deleuze le répète à plusieurs reprises : « En art, et en peinture comme en musique, il ne s'agit pas de reproduire ou d'inventer des formes, mais de capter des forces. C'est même par là qu'aucun art n'est figuratif » (*Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 2002 (1^{re} éd. La Différence, 1980), p. 57).

²⁸ L'argument est d'abord politique : la *totalité* vise l'unicité sous un « grand récit » dominateur, et est donc l'ennemi des singularités, des âmes, des événements, toujours autres, toujours dissensuels. De fait, là où il y a *totalité*, la souveraineté des « petits récits », des différences est neutralisée (par la raison uniformisatrice et généralisatrice).

²⁹ Lyotard, *Misère de la philosophie*, *op. cit.*, p. 214.

³⁰ *Ibid.*, p. 220.

³¹ *Ibidem.*

³² Les « faits filmiques » sont décrits par Lyotard dans des termes manifestement très deleuziens : par exemple, « vacuoles, ou bloc de temps, dans le déroulement réaliste-narratif » (*ibid.*, 214).

³³ *Ibid.*, p. 212. Je souligne.

figurative et représentative (ce qui explique, partant, l'absence de la terminologie explicite du figural...). C'était précisément le cinéma *underground* : agressant la représentation *depuis l'intérieur de la représentation* (le sous-sol), et non dans une quelconque extériorité putative et trompeuse, comme l'œil du cyclone (on se souvient de l'image de *Discours, Figure*) – où le cyclone est neutralisé – se tient dans son cœur même. Ainsi, dans « L'acinéma », c'est clairement le cinéma *underground* qui a la préférence de Lyotard, pour des raisons, pourrait-on dire, de « philosophie générale » (l'extériorité totale est un leurre). Or que dit-il de ce cinéma ? Ceci : « Le paradoxe de l'immobilisation, vous le voyez, se distribue clairement sur l'axe *représentatif*³⁴. » Outre qu'il s'agit là de la seule phrase de l'article où Lyotard s'adresse directement à son lecteur – ce qui suffirait à souligner son importance, du moins sa différence –, une telle formule, en mettant l'accent sur la représentation de la réalité perceptive dans l'image, semble aller à contre-courant de la perspective figurale. C'est que sans doute, cette perspective exclusivement disruptive – comme viendront le dire autrement des textes postérieurs – n'aura jamais existé.

La matière filmique (prospective actuelle)

Dans le canon philosophique et esthétique, la matière, au contraire de la forme (qui informe), a généralement été tenue pour purement passive. La source est avant tout platonicienne – le *Timée* décrivant la matière comme « le porte-empreinte de toutes choses », la « cire » principielle (*ekmageîton*), « modifiée et découpée en figures par les choses qui entrent en elle, elle apparaît par suite tantôt sous un aspect tantôt sous un autre³⁵ ». La matière n'est que le *ce en quoi* de la chose dont la forme est le *ce par quoi*. Elle est, avant toute information, illimitée, donc imparfaite, tendant vers le non-être, puisque c'est la forme qui fait finition (le formé est le fermé) et définition.

D'emblée, on peut néanmoins dire qu'une telle opposition – dont le matérialisme ne fera que prendre le contre-pied, c'est-à-dire ne la remettra pas en cause – est faussée. Henri Focillon, dans *Vie des formes* paru en 1934, avait déjà attiré l'attention sur cette proposition apparemment extravagante : la matière détermine la forme, *la matière est la forme (la détermination) de la forme*. Et de proposer de parler de *matières* plutôt que de matière pour désigner la « vocation formelle³⁶ » plurielle et complexe de la matière : grains, crans, entailles. Telle matière – marbre, métal, bois, mine de plomb, fusain, voix, etc. –

³⁴ Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels*, op. cit., p. 67. Je souligne.

³⁵ Platon, *Timée/Critias*, 50c, trad. Luc Brisson, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1995, p. 149.

³⁶ Henri Focillon, *Vie des formes* suivie de *Éloge de la main*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2000, p. 52.

n'est pas anodine pour tel projet artistique, ou équivalente à n'importe quelle autre, selon la souplesse ou les effets visés. « Un fusain copié au lavis [...] acquiert des propriétés complètement inattendues, il devient œuvre nouvelle³⁷. » Pareillement, l'outil dans sa matérialité, et non dans le geste qui le manipule (qui est forme, dessein de l'artiste), contribue à faire la forme finale de l'œuvre : « Certaines planches sentent l'outil et conservent un aspect métallique³⁸. » Aussi le terme « forme », dans une expression comme la matière « impose sa forme à la forme », ne doit pas s'entendre univoquement dans l'une et l'autre occurrence : la « forme » de la matière n'est pas la « forme » de la forme. La puissance formatrice de la matière a ses lois propres, qui ne doivent pas se confondre avec celles de la forme.

Lyotard ira beaucoup plus loin que Focillon (qui reste finalement assez sage, notamment du point de vue de la belle langue écrite...), en s'inscrivant ardemment dans telle brèche ouverte. Dès les Grecs – on l'a vu – la matière est opposée au *logos*. Nous ne pouvons pas *dire* la matière, dont on n'a même pas, au titre de la *materia primascholastique* (origine aristotélicienne), pure potentialité, d'expérience perceptive. Lyotard va en repartir : aucun discours, qui est toujours mise en forme, mise en signes, ne peut *signifier* la matière. La matière ne peut que *s'exprimer*.

Aussi la matière sera pendant toute une première période culminant dans *Discours, Figure* – lequel reste encore à bien des égards un livre au format et à l'organisation conventionnels – le figural, et l'apanage du visuel sur le visible et le lisible, *l'événement de l'image*. Soit l'énergie pulsionnelle du désir venant faire éclater les figures corroborées comme une plante saxifrage vient briser la convenance monotone, prévisible, transie des pierres ; l'irruption des processus primaires (intensités, désirs) dans les processus secondaires (langage, actions) par laquelle, en vertu de ce que Freud appelait, à propos du processus de formation des images du rêve à partir des pensées inconscientes, notamment la *Rücksicht auf Darstellbarkeit* (« prise en compte de la figurabilité »), il y a transgression des codes et des écritures. C'est cette matière figurale qui, en cinéma (Philippe Dubois, Raymond Bellour) ou dans la pensée de l'art en général (voir les travaux de Georges Didi-Huberman), a dominé et domine encore largement le champ de l'analyse.

Mais on a vu que le figural ne constituait pas le tout de la pensée lyotardienne de l'image, et le cinéma n'y déroge pas. Et c'est sans doute là que les réflexions de Lyotard sont les plus passionnantes pour la *recherche théorique et esthétique actuelle* sur le cinéma. Dans la dernière décennie de son activité philosophique,

³⁷ *Ibid.*, p. 55.

³⁸ *Ibid.*, p. 65.

Lyotard parlera d'« *une énergétique ou dynamique générale*³⁹ ». Cette « énergétique » va envisager la matière, non plus sous l'angle figural, mais *par le biais de l'invention figurative*. Quelle est la différence entre les deux ? En un mot : le figural, c'est du présentable pas représentable (c'est-à-dire de l'événement, pas de la chose, de la *res*) ; « l'énergétique générale », c'est le fait qu'*ily a*, dès la représentation, de l'imprésentable. Ce qui est imprésentable, c'est la présence elle-même. La présence du son n'est pas sonore, comme la présence du bleu n'est pas bleue, comme la présence d'une pierre n'est pas minérale. Là se tient la grandeur de l'art, finalement, quand il ouvre à l'ouverture native de notre rapport au monde : que la présentation de la matière imprésentable qu'il se fixe comme objectif (à la différence des usages sociaux, professionnels, etc., que l'on fait de la matière, qui *présentent* tous très bien) y soit, de fait, toujours aporétique. La question de la peinture : comment la couleur se perçoit-elle elle-même ? La question de la musique : comment le son se perçoit-il lui-même ? « La présence inéducable du monde sensible, antérieure à toute symbolique et réaccomplie par l'art dans sa stridence chromatique initiale, passe depuis toujours en ténacité l'exsangue discours et ses divagations blafardes. [...] En deçà de l'esprit qui médite et de l'œil qui lit, la vision est déjà en train de voir⁴⁰. »

Se dégage alors l'exigence d'une nouvelle orientation esthétique, que Lyotard appelle ici ou là « *anesthétique* » (par opposition à l'esthétique traditionnelle des formes), tracassée, non par les formes présentantes, mais par la matière, et une matière pas seulement maraudée, chapardée entre les formes, mais la matière le plus possible accueillie dans son imprésentabilité parce qu'en soi informe. Dès lors, le sujet esthétique, qui ne s'y reconnaît plus (la reconnaissance, c'est la forme) est gourde, assommé, *anesthésié* justement. On ne peut pas voir la matière (on voit les formes), on ne peut que la *mater*. Pas la *mater* au sens de la brimer (c'est encore la forme : la contrainte) : la *mater* au sens de la reliquer subrepticement, comme si *on n'avait pas vu*. Comme si on n'en revenait pas d'avoir vu que l'on n'a pas vu.

Cette matière va trouver un terrain fécond de manifestation dans l'image de cinéma. Ne nous laissons pas tromper par son photoréalisme. J'ai montré dans mon ouvrage déjà cité – il m'est impossible d'en refaire ici la longue démonstration – que, par une parenté avec l'hyperréalisme pictural, ce qui se

³⁹ J.-F. Lyotard, *Écrits sur l'art contemporain et les artistes/Writings on Contemporary Art and Artists, IVa. Textes dispersés I : esthétique et théorie de l'art/Miscellaneous Textes I : Aesthetics and Theory of Art*, éd. Herman Parret, Presses Universitaires de Louvain, 2012, p. 198. Je souligne. Je développe plus en détails cette question de la place et du rôle de la matière au sein de l'esthétique de Lyotard dans l'épilogue à ce volume, « Déparler la matière », p. 240-251.

⁴⁰ Lyotard, *Misère de la philosophie, op. cit.*, p. 132.

joue dans le cinéma, y compris dans ses aspects les plus figuratifs et narratifs, c'est une explosion de la critériologie de la *mimèsis* analogique traditionnelle (par la ressemblance). Au cinéma, on a moins affaire à une image qui ressemble mieux qu'une autre à la chose qui lui sert de modèle qu'au fait que, pour l'œil habitué aux anciennes image, la chose se ressemble « à elle-même » d'une manière inédite (le noir-et-blanc n'y change rien : pendant des décennies, c'est lui qui a été la norme du réalisme de l'image photographique, et la couleur en cinéma n'a d'abord commencé qu'à rehausser l'exotisme, la fantaisie, l'onirique...). Il ne s'agit pas de dire que le cinéma nous donne les « choses elles-mêmes » : qu'en savons-nous de ce que sont les choses ? Mais la chose, dit Lyotard à propos de l'hyperréalisme que je prolonge ici jusqu'en cinéma, se met un peu trop en avant, vient « *un peu trop au devant des yeux*⁴¹ », fait un faux pas. Il n'y a pas que l'abstraction qui pipe l'image du monde : « montrer la réalité⁴² » le peut tout autant. Dans cet « excès de présence », une certaine image conventionnelle du monde se *dématérialise*, sous le couvert de sa reconduction minutieuse et scrupuleuse, et *matérialise* ce qui seul peut être maté : un don de présence-matière si contrevenant aux formes établies que le sujet esthétique classique (avec ses certitudes codées, son contrôle) se sent de part en part menacé d'être frappé de nullité. La forme est ce par quoi la figure *existe*, la matière ce par quoi elle *insiste*. Et cette insistance, à la fois, m'est intime, me regarde, mais aussi m'intime, m'intimide, m'enjoint.

Je donnerai, pour conclure, un très court exemplefilmique d'analyse par la matière anesthésiante. *Faces* (1968) de John Cassavetes est célèbre dans l'histoire du cinéma pour ses gros plans exacerbant le grain de l'épiderme des corps ; opération intensifiée diversement par l'Éclair NPR, la pellicule 16 mm Kodak4xet des éclairages puissants aux lampes à quartz. On pourrait faire une lecture figurale de ce film en portant attention aux faux raccords, aux paroles brisées, aux anatomies en amorce, aux variations de la mise au point, et ainsi de suite, bref : aux vicissitudes de la forme ; mais « l'énergétique ou dynamique générale » se tient ailleurs : dans une certaine façon qu'à l'image, *y compris la plus figurative, la plus codée d'insister*, et non pas de *dérouter* (le figural). Il s'agit d'une matière phobique, qui va placer le spectateur devant l'angoisse de sa propre condition esthétique : la perception. Mieux : il se joue ici, dans ces quelques images, une affection, ce que j'ai nommé ci-dessus une intimité intimante et intimidante, venue de la *présence imprésentable de la matière (irreprésentable dans la représentation)*, qui annonce que ce par quoi nous sommes des êtres de sensation n'est rien. Devant ces peaux aux pores si apparents, devant *ces trous si saillants*, avec toutes leurs portes et toutes leurs fenêtres (langage leibnizien), ce n'est pas seulement la forme de la peau que

⁴¹ *Ibid.*, p. 223. Je souligne.

⁴² *Ibid.*, p. 225.

nous voyons, nous matons l'angoisse d'être troués nous-mêmes car si nous voyons, si nous sentons, c'est *parce que nous sommes troués*. La matière nous révèle la sensation comme angoisse en nous connectant sur la condition imprésentable de la perception présentationnelle, et que, tels des bouteilles de Klein, nous n'avons de corps (plein) que parce que nous ne sommes que fosses, vides, liaisons atomiques. Que parce que nous n'avons ni intérieur ni extérieur (le film demande alors : où se tiennent les sentiments, les émotions ? Entre les corps ?...). La matière est « la souffrance d'un corps visuellement éperdu⁴³ ». Imprésentable matière, en effet, au sens où Lyotard aura ainsi défini la puissance artistique du cinéma : « Je pense qu'un réalisateur, s'il n'est pas un commerçant d'images, porte en lui l'idée d'un film souverain où par moments l'intrigue réaliste laisse passer la présence du réel ontologique [...], à laquelle [idée] nul objet, ici nul film, ne peut correspondre dans l'expérience⁴⁴... »

⁴³*Ibid.*, p. 196.

⁴⁴*Ibidem.*, p. 220.