

Lettre à un ami lointain qui n'aime pas les spectacles (sur une métamorphose numérique du cinéma)

Jean-Michel DURAFOUR

*paru initialement dans Vertigo, n° 48, automne 2015, p. 45-52
(version corrigée)*

*Ioannes Michael Aurelio suo s.
Treola, a.d. XIV Kal. Aug. MMXV*

Mon cher Augustin, *epistulam inter haec tibi scribo*... Tu n'ignores pas mon penchant pour les images filmées, très éloignées – il est vrai – de tes préoccupations consacrées, mais j'espère que, pour cette fois, tu me suivras jusqu'au bout. On soulève ici des questions qui me font romancer à partir de toi une *petite théologie du spectateur de cinéma contemporain*. Tu voudras bien m'en excuser l'effronterie peut-être.

Notre temps est aux mutations des images de cinéma (informatisées, exposées dans les musées, etc.) – c'est du moins ce que l'on prétend un peu partout. Je sortais récemment d'un spectacle, que tu aurais évidemment détesté (te servirait-il beaucoup de préciser qu'il s'agissait de *Mad Max : Fury Road* ?), qui, avec d'autres du même genre, devrait sûrement nous faire aller d'évidence en évidence à ce sujet. C'est un peu vite oublier à mon goût – pour emprunter à Jean Louis Schefer qui t'a beaucoup lu et commenté (avec Ovide), et aura écrit sur toi l'un de ses textes les plus tensoriels (*L'Invention du corps chrétien*) – que toute image est d'emblée une métamorphose et que ce que l'image nous révèle, c'est précisément que « *nous sommes une espèce mutante* » (*Du monde et du mouvement des images* : le type de l'homme – pour décaler Nietzsche – *ne peut pas être fixé*) – c'est « *l'instabilité spécifique de la figure humaine* » (*Pour un traité des corps imaginaires*). Espèce humaine qui n'est après tout, elle-même, qu'une image et qui n'a cessé de se fictionnaliser, à chaque fois inégalement, par tous les arts, dans chacune des images qu'elle allait produire d'elle-même au cours de son histoire, directement ou de biais. L'image, longtemps mutique, est le nom propre de la mutation même. Un *muttum* aussi : d'abord un grognement, un

raclement dans la langue. Il n'y a pas de mutation des images : il n'y a que des images par régimes divers de mutations.

Tu notes, en tes *Confessiones*, à propos des erreurs manichéennes de ta jeunesse, que « [tu] tournais le dos à la lumière, le visage tourné vers les choses éclairées : de telle sorte que [ton] visage, qui discernait ce qui était éclairé, n'était pas éclairé lui-même »¹. Y voudrait-on concéder quelque semblance avec le dispositif du cinéma ? – mais seulement à demi, et donc erronément : Schefer – encore lui – t'aurait répondu que « l'image filmée [...] n'a pas de support fixe : je la vois parce que quelque chose (un écran coupant un faisceau) l'empêche de disparaître ; elle n'est cependant ni tout à fait sur la pellicule, ni définitivement sur l'écran, ni réellement dans les rayons que projette la lanterne : je suis aussi l'assurance d'une transition des images, je suis donc autre chose que leur spectateur : je m'affaiblis en elles » (*L'Homme ordinaire du cinéma*). Le film éclaire notre visage ; nous devenons le film de cet éclairage.

En revanche, ta théologie a inventé à son insu, pour le cinéma, une spectature adéquate (ce substantif va très vite muer). Un regard qui est *de l'émoussement et de la vacillation*. Je voudrais te faire connaître la fiction théologique minimale du spectateur qu'elle m'inspire. Ce n'est rien de plus. Mais je n'ai guère l'espoir de te faire changer d'avis (nous ne verrions, de toute façon, pas *les mêmes choses* au même endroit, question d'historicité du regard : alors pour ce qui est du jugement...).

On n'en sera pas autrement surpris : pour toi, le meilleur regard est celui qui se tourne vers Dieu (on n'accède à soi-même, on ne devient soi-même qu'à travers Dieu). Or Dieu est invisible par excellence, même si une promesse d'être vu le lie pourtant aux cœurs purs (d'après Matthieu) : si on dit Dieu invisible, c'est surtout pour que l'on n'aille pas croire qu'il ait un corps, précises-tu dans ton *De vivendo Deo*. Mais où ton Dieu « se tient-il » (la langue et l'imagination pèchent par spatialisation) ? Ta réponse est double : à l'extérieur de moi, certes, mais aussi – et c'est plus original – *en moi*. « *Mais Toi, tu étais plus intérieur que mon intimité et plus élevé que mes sommets* » (*Conf*).

1/ Commençons par le plus simple, veux-tu ? Admettons – cela ne coûte pas grand-chose – que Dieu, infiniment grand, dépasse en être n'importe laquelle de ses créatures. Comment Dieu se fait-il alors connaître par la vue, pour en rester à l'activité de l'*aspectus*, depuis mon extérieur ? Généralement *par l'autorité des miracles*, i. e. par un *regard oblique et public*. Or, quelle définition donnes-tu du miracle dans le *De utilitate credendi* ? « *J'appelle miracle tout ce qui est insolite et surpasse l'expectative ou les facultés de s'étonner de celui à qui ça apparaît* ». Je

¹ Toutes les traductions du latin sont de l'auteur.

n'écarte pas, malgré les apparences, les traditionnelles preuves par les effets (ordre du monde, perfection des êtres...) : si l'homme était toujours absolument, intensivement vigilant au cours de la nature comme pour la première fois, il assisterait à un miracle continué. Mais son regard habitué et devenu indifférent ne s'étonne plus de rien. Le miracle, d'admiration ou de gratitude (précises-tu), en sortant de l'usuel, de l'attendu réveille son attention. Le miracle témoigne de Dieu. Il est l'*empreinte* de sa lumière (tu as institué la lumière comme manifestation par excellence de la présence divine ; la seule image *convenable* : celle qui rend possibles toutes les autres, puisque la lumière est la condition de la visibilité).

2/ Quant au second point, de quoi retourne-t-il ? De cette *con-venance* toujours, de ce qui « vient en » (moi), mais c'est ici désormais un regard figuré, un *regard intellectuel et privé*, par conversion de l'âme (modèle plotinien) : « *Je suis entré en moi et j'ai vu avec l'œil de mon âme, si faible soit-il, au-dessus de cet œil de mon âme, au-dessus de mon esprit, une lumière immuable* » (*Conf.*). Cet œil, car c'est un œil, voit Dieu en moi, le point d'embossage de la transcendance absolue dans l'immanence la plus close. Ailleurs, tu nommes encore cette « *étincelle (scintilla)* » – en empruntant parfois à tes prédécesseurs – « *le plus caché de l'esprit (abditum mentis)* » (*De Trinitate*) qui est aussi « *la pointe de l'esprit (acies mentis)* » (*Conf.* ; *Enarrationes in Psalmos*). L'homme n'est en rien un cas isolé dans la création : Dieu est présent dans toutes ses créatures, mais seule la pensée humaine, *index sui*, permet à l'homme de réfléchir son fond, son principe, « *sans intervalle de lieu* » (*De vivendo Deo*), à savoir par stricte *incorporation dans l'image*, sans écart, comme n'étant rien d'autre que le seing de l'Esprit en son sein. Dans les *Confessiones*, je tombe également sur cette formule, au terme de cette apnée : « *le choc d'une vision tremblotante (trepidantis aspectus)* ». L'ultime image-lumière (et qui n'est donc pas une image), enthousiaste, est un *tremblement* engendré par la néantisation de la distance infinie entre Dieu et moi dans le « fond de l'âme », c'est-à-dire la mutuelle absorption, l'*entr'incorporation* de l'un dans l'autre.

Ceci me suffira pour tirer désormais la conclusion qui m'intéresse pour la caractérisation élargie, mécréante sans doute, d'un *regard de cinéma* à partir d'une fiction chrétienne du spectateur que je crois que ta patristique a inventée, et qui a musardé pendant des siècles devant les images de la peinture, de la gravure..., avant que le film, d'abord analogique et référentiel, s'en empare (on pourrait passer par des intermédiaires : Nicolas de Cuse, saint Bonaventure, Diderot...), parce que *cette image* désormais y était plus idoine que les précédentes.

Je vois le cinéma photographique ainsi pour l'occasion (l'animation relève d'une autre fiction) : comme la laïcisation, de fait l'infléchissement aussi, de *ce regard d'empreinte (de témoignage)* et de *tremblement*

(*d'incorporation*). Une grande part de la théorie du cinéma ou de la photographie n'aura pas manqué d'en croiser quelques embranchements : de l'image qui, par genèse, « *est le modèle* » chez Bazin (*Qu'est-ce que le cinéma ?*), comme le Père est le Fils (il n'y a pas trois « dieux » mais un seul Dieu trine...), lequel est tout autant homme, autrement dit *imago Dei* (renversement, au passage, de la diatribe baudelairienne contre la photographie comme invention viciée d'un « Dieu vengeur »), jusqu'à Didi-Huberman qui fait remonter l'origine du verbe *photographier* au *phôteinographestai* de Philothée le Sinaïte par quoi « *en moi [...] Dieu lumineusement s'empreint, [...] l'appel d'une ascèse de la vision où pourrait enfin fleurir l'équivalence paradoxale du voir et de l'être vu, la dissolution de l'être voyant dans le temps du regard, l'incorporation réciproque de la lumière dans l'œil et de l'œil dans la lumière* » (*Phasmes. Essais sur l'apparition*).

Dans le regard que nous portons sur les images, le cinéma argentique aura sécularisé et majoré (le vitrail n'était-il pas déjà cette image, qui avait encore un support fixe, comme la peinture, mais qui la projetait aussi par la lumière sur le corps-écran oint des fidèles ?), le témoignage : l'indicialité ; le tremblement : impérissables feuilles frémissantes du *Repas de bébé*, ouvrant alors toutes voies aux mouvements et au temps ; l'incorporation et l'annulation de la distance : gros plan, par exemple (« Face au visage, nous ne nous trouvons plus dans l'espace » – écrit Balázs dans *L'Esprit du cinéma*). Mes cinéastes de prédilection n'en auront pas seulement fait l'enregistrement, mais en auront surtout exploré conjointement les multiples économies figuratives (Epstein, Murnau, Marker, Dreyer, Cassavetes, Yoshida, Tarr...).

Je t'avais prévenu : je fabule. Mais je ne crois pas que cette fiction puisse ne pas avoir quelque valeur méthodique. Au fil des années, le spectateur *de la salle* (c'est l'un des critères essentiels du cinéma), probablement, s'est blasé de ce regard ; comme, tout à l'heure, l'homme en général devant le tableau du monde : ce regard est devenu une seconde nature, tant les images animées, pour le pire ou le meilleur, sous d'autres modules que filmiques à partir d'un moment donné, ont envahi notre quotidien depuis plus d'un demi-siècle.

Je ne dis pas que l'arrivée des images algorithmiques de synthèse (il en va très autrement des images numérisées – scan d'un acteur, par exemple – qui n'éliminent pas le réel référentiel, et sont d'abord une question de *stockage*, non de *genèse*) aura été, *ceteris paribus*, un « miracle » pour le cinéma – pour parler comme Charles Tesson à propos de la culture des effets spéciaux des années 1980 – il s'y rencontre, dans les films qui en sont principalement dérivés, beaucoup de « connerie américaine » (notre Rome) où ne circule absolument aucune proposition de cinéma. La question n'est évidemment pas celle de la quantité de mondes fictionnels

qu'on peut créer ou détruire en quelques clics (*Jupiter – Le Destin de l'univers*, 2012, *Avengers*), qui peut certes présenter des intérêts jubilatoires de gratification sensorielle temporaire, mais qui ne se tourne pas vers notre regard et *ne nous questionne pas*. Et, à maints égards, mercantiles, idéologiques... Godard a bien raison : « *le numérique sera une dictature* » (*3Désastres*).

Mais – le cassandrisme n'apporte pas grand-chose – les images de synthèse, premièrement, *quelles qu'elles soient*, interrogent les opérateurs mêmes du cinéma. *Quid* avec elles du hors-champ ? On peut bien imaginer en regardant le film le reste du corps d'un extraterrestre quelconque qui apparaît en gros plan, rien ne garantit que les informaticiens l'auront *aussi* calculé pour cette image, compte tenu des coûts économiques en jeu : pourquoi dépenser de l'argent pour ce qu'*on ne verra pas* ? *Quid* de la figurativité quand le montage devient si rapide et accéléré, et que les formes graphiques, plastiques ne sont plus que des traces et des archives d'elles-mêmes ?... Et, deuxièmement, d'autres films, plus rares comme c'est inévitable – *Gravity*, *Avatar*, *Holy Motors*, *Pacific Rim*, *Under the Skin* ou *Mad Max : Fury Road* – auront montré, avec une tout autre ambition, je crois, que notre regard, acclimaté depuis longtemps à ce que le cinéma avait déjà déboîté, par mobilité de la caméra, décadrages, angles de prise de vues..., de notre perception physiologique (Deleuze : le démantèlement de la perception unicentrée, transcendante et subjective), pouvait être remis en question, pouvait se retrouver à la question, qu'il ne s'agissait pas de nous en mettre plein la vue, mais de *vider notre vue*, de démettre, de disloquer nos yeux ; de ne pas pourvoir notre regard en *luxé* mais en *luxation*. Avec ta permission, et pour ne point abuser de ton temps, j'en prendrai rapidement un seul exemple.

Je t'indique le principe scénaristique du *Gravity* d'Alfonso Cuarón (évidemment, pour toi, tout cela relève du blasphème pur et simple ; ton astronomie doit rougir), et que tu n'as certainement pas vu : deux astronautes essaient de regagner la Terre après avoir survécu à l'explosion de leur module spatial pendant la réparation d'un télescope géant. Cela nous suffit largement. Le récit m'importe peu. En revanche, m'intéresse nettement plus la manière dont le film cherche à produire un *regard dans l'espace* (n'était cette atroce musique quasi omniprésente...), c'est-à-dire dans des conditions d'apesanteur où tous les corps, même les plus lourds, flottent tout autant que les plus légers (il y faut le vide, etc. : je te demande, encore une fois, de me le concéder malgré tes désaccords inévitables, et tous ces mots qui doivent sonner bien étrangement à tes oreilles : *mais de quoi parle-t-on ici ?...*) ; un regard dans l'espace, c'est-à-dire justement un regard qui trouve ce que je rappelais tout à l'heure avec Deleuze, et que je vais tenir un instant pour le propre du cinéma par

le truchement de ses appareils : *un devenir-inhumain de la perception humaine*.

Devenir-inhumain car, s'il s'agit bien de mettre le spectateur dans la position du *témoin* (position traditionnelle du cinéma narratif de type aristotélicien, comme ici), il n'y a pas d'autres corps humains, hormis les trois astronautes de départ, *in situ* et hors champ. La situation est donc très différente, en même temps, du cinéma classique, auquel appartient la forme apparente du film, où la caméra occupe par convention la place d'un observateur plus ou moins omniscient, mais surtout *non impliqué* (il est arrivé à ce cinéma d'inventer des témoins *impossibles*, par transgressions chroniques mais ponctuelles de règles, mais toujours dans des lieux *confinés* ou apparentés, rien de tel ici, où l'action se situe dans le *confins* de l'expérience possible par laquelle, pour nous, Terriens, il y a du lieu, quel qu'il soit, où l'*invenzione* se dramatise sur les lignes de bord de sa limite pragmatique). Dans *Gravity*, si un tel observateur, voyant les personnages d'aussi près, pouvait exister comme un quatrième personnage, il serait *nécessairement* concerné par la destruction de la station orbitale – situation de huis clos dans l'espace ouvert à l'indéfini : *pas de figurant, de badaud, de voyeur, etc.* C'est donc à autre chose qu'un homme regardant que le spectateur est invité à se greffer ; à une prodigieuse forme de témoignage. Et qu'y a-t-il dans l'espace comme autre corps ? Des corps spatiaux : des planètes, des satellites naturels, des astéroïdes... Les fameux débris qui viendront lancer l'intrigue en livrant cet homme et cette femme à l'espace. Disons alors : *le regard flottant d'un devenir-débris de l'homme* (n'est-ce pas aussi une inquiétude de notre temps ?). Le regard humain incorporé en débris.

Le cadre (en fait, tout est tourné dans un caisson appelé *light box*, éclairé par des milliers de lampes à diode électroluminescente, permettant à des caméras à haute résolution montées sur des bras-robots, de tourner dans toutes les directions : les acteurs, harnachés à des dizaines de câbles et manipulés par des marionnettistes, ont d'abord été filmés à part, puis intégrés en postproduction sur des modèles informatiques), tournant dans tous les sens, épousant les mouvements sans gravité d'un corps se déplaçant dans le vide (et qui le ferait *à l'infini* s'il ne venait buter sur un obstacle : n'est-ce pas la situation, d'ailleurs, des images du cinéma si rien ne venait briser la course de la lumière du projecteur ?), sens dessus dessous, cul par-dessus tête, et toutes figures afférentes imaginables, de girations, de colimaçons, de trombes, va *visuellement* (physiquement, c'est tout à fait autre chose : la vitesse est toujours déjà là) de la douceur ondoyante des déplacements suspendus dans l'espace aux à-coups brutaux des collisions ou des arrêts, en une brusque rudesse que l'expérience terrestre ignore (à vue d'œil, il est difficile de prédire que la caresse d'une main sur un mur va détruire l'immeuble) et que le cinéma

avait l'habitude de restituer autrement – notamment par l'usage du ralenti pour signaler, *a contrario*, l'accélération de la vitesse (le film de kung-fu).

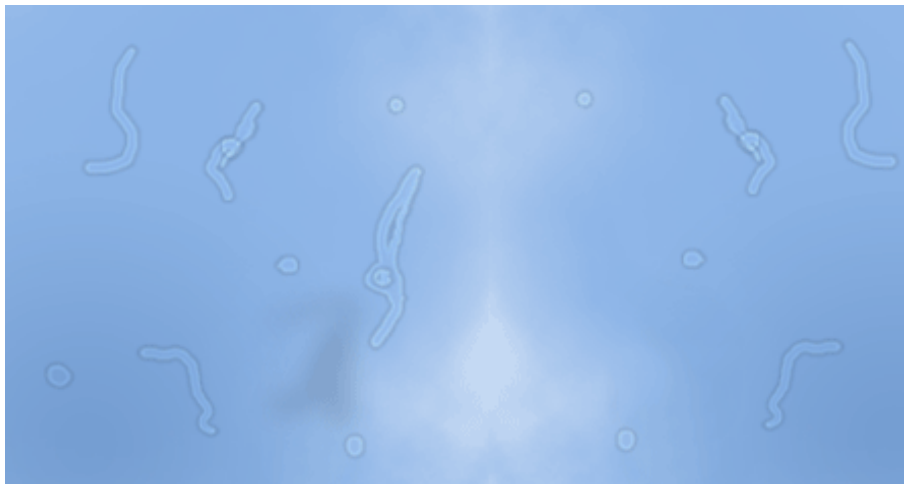
Mais ces possibilités – acteur déplacé dans un sens pendant que la caméra enregistre son mouvement dans un autre, par exemple – ne serait qu'une technique, s'il n'y avait pas, comme je l'ai annoncé, une entorse inédite au regard, une formule esthétique de désarticulation du regard. Je te confie là l'impudeur de mon regard.

Permetts-moi de revenir sur ce que j'ai appelé plus haut un peu cavalièrement « le regard humain incorporé en débris ». Ces débris voyageurs et ravageurs (ils viennent d'un satellite russe), notamment dans les plans sur fond de globe terrestre, parce que le spectateur reste un *voyant* (incorporé en tant que débris, mais regardant en tant que spectateur : le devenir-débris ne consiste pas à voir comme un débris, qui n'a pas d'yeux, mais à voir comme un homme *au lieu du débris...*), provoque dans le spectateur que *je suis* encore un tremblement d'un type également tout à fait inattendu, aussi parce qu'ils se multiplient, engendrant d'autres débris par heurts.

Quel est ce tremblement ? C'est que de tels débris m'évoquent invinciblement ce que la médecine nomme *myodésopsies*, ou *corps flottants du vitré*, et qui consistent en des sortes de petits filaments translucides, fibrilles noires, tâches opaques, de tailles et formes variables, installés dans l'humeur vitrée de l'œil et qu'on peut apercevoir (en fait l'ombre qu'ils projettent sur la rétine) se déplacer dans notre champ de vision, pour peu qu'on regarde une surface unie (ciel bleu, mur blanc), selon nos mouvements oculaires et dont les propres déplacements – ils montent lentement, descendent... – sont amplifiés ou minimisés en fonction *de la gravité ou de l'inertie* du corps vitré. J'en souffre, heureusement faiblement, depuis des années. Ils m'aident à voir. Ici mieux que nulle part – y compris chez Stan Brakhage où de tels phénomènes entoptiques ou autres (scotomes, phosphènes) sont légion, mais généralement abstraits *comme tels* par le recours à l'expérimentalisme figural – vision hypnagogique, *closed-eye vision*, « *Scrute tes paupières* » (René Char) –, je n'avais rencontré aussi frontalement la figurativité de ces corps flottants dans une image mimétique du monde *comme celle que je vois d'ordinaire* : formes, couleurs, etc. (seul le contenu change) ; *la figurativité patiente d'un œil*. Le hublot convexe du casque de la combinaison spatiale, dans l'économie morphologique du récit, ne reflète-t-il pas d'abord le visage de son occupant, l'œil qui cherche à voir à travers lui ?



Alfonso Cuarón, *Gravity*, 2013



Myodésopsies

Le temps me manque pour d'autres exemples. Ils représentent une variante de ce que Lyotard – un autre de tes grands lecteurs (*La Confession d'Augustin*) – a appelé des *faits filmiques*, des « *vacuoles [...] dans le déroulement réaliste-narratif* », « *des affleurements du visuel ou du vocal à la surface du visible ou de l'audible* », laissant « *passer la présence du réel ontologique* » (*Misère de la philosophie*). Nul réel de ce type ici, dans *Gravity* ou tout autre cas qui aurait pu s'y ajouter, synthèse informatique oblige (l'image passe de l'entendement qui la conçoit à la machine qui la produit). Au contraire, les images synthétiques par pixels, transgressant la géométrie euclidienne à laquelle est éduqué notre regard, nous mettent, non seulement devant les limites de notre routine perceptive (ce que nous appelons trop souvent « le réel » : l'affichage par

rayons remplace, par exemple, la capture par l'œil ou un dérivé : objectif optique, etc.), mais surtout devant le monde comme combinatoire plastique toujours en évolution, c'est-à-dire *inachevé* (puisque l'image est en droit transformable à l'infini), masse séquentielle de points-lésions, plis corticaux, membranes, faciès, liesses, interstices, béances, dedans-dehors, éponges de Menger, transferts thermiques... Cette synthèse numérique ne les invente donc pas (Epstein : « *L'objectif perçoit bien davantage et bien mieux l'instabilité du monde ; il la décèle où l'œil ne la voit pas ; il la précise et la ramasse, il la confirme et la rappelle, alors que nous l'oublions dans la surcharge, la fatigue, la confusion, de notre vision banale...* ») mais elle provoque des tremblements neufs, des incorporations singulières, des témoignages imprévus, *par isomorphisme mathématique générant de nouvelles procédures mentales du regard*, que le plateau, les trucages de caméra ou la postproduction traditionnelle ne permettaient pas en mode analogique.

Les images de synthèse, je les envisage ainsi : une mutation des images mutantes du cinéma qui, loin de le menacer (on parle en biologie de mutation *faux sens*), en écarte la mutilation, la réfutation et en raffermir, par d'autres voies (le composite en est une) la mutinerie perceptive par témoignage, incorporation et tremblement. Je ne crois pas, avec Laurent Jullier, à l'illusion rétrospective *continuiste* des antécédences du numérique dans l'histoire du cinéma analogique (*L'Écran postmoderne* : Gance, Dulac), non plus, à l'inverse, qu'à la lecture *catastrophiste* (sens cuviériste) d'André Gaudreault et Philippe Marion, pour lesquels le numérique serait comme une « transsubstantiation » (ce mot doit t'horripiler) du cinéma en autre chose (*La Fin du cinéma ?*). Aujourd'hui, je voulais mettre l'accent ailleurs, ou plutôt *autrement*. Le cinéma est avant tout un mode de pensée dont les instruments sont la matérialisation à un instant précis, mouvante au fur et à mesure que les pensées produites par ce mode se transforment. Le numérique de synthèse, s'il revient en arrière (sens premier de la dite révolution...), c'est moins, par des apparences séduisantes mais contestables, vers les attractions primitives d'un spectacle forain, ou que sais-je encore, c'est d'abord parce qu'il nous remet, en tant que spectateur, devant l'évidence « spontanée », car non nécessairement consciente, de notre corps expérimental chrétien (augustinien), mais autrement sollicité qu'auparavant (synesthésie, immersion audio-visuelle, pluralité des points de vue, vision stéréoscopique renforcée, anamorphoses des matières, etc.)

Je n'en finirai pas des questions que je voudrais soumettre à ton attention. Ironie de ma romance, par exemple : la salle de cinéma disparaît de plus en plus, au profit d'autres consommation des films et ma fiction ne peut sans doute guère convenir que dans ce contexte-là. Que deviennent l'incorporation, le tremblement devant l'écran d'un téléphone

portable ? Il y faut la lumière projetée. C'est-à-dire, oui, j'y reviens, une théologie, à savoir une *luminologie*. Mais il me faut décidément en finir. Des affaires plus domestiques me sollicitent. J'espère, cher Augustin, que cette courte missive t'aura néanmoins un peu détendu. Elle m'aura donné, à moi, l'occasion de développer un peu plus mon roman sur le cinéma.

Vale.