

# Cinéma, imprimerie, illisibilité. Une composition anthropologique

Jean-Michel DURAFOUR

*paru dans Emmanuelle André, Olivier Cheval et Luc Vancheri (dir.), « Questions de cinéma, problèmes d'anthropologie », Écrans, n° 7, 2017-1, novembre 2018, p. 97-112*

## Résumé

Ca commence par Cortázar, encore une fois, pour poser la question anthropologique des rapports entre cinéma et illisibilité à partir des réactions qu'une première réception du cinéma a pu engager entre le cinéma et l'imprimerie. Après un détour par la question du devenir du lisible dans l'image cinématographique (à travers un exemple choisi : *Carpaccio*), on revient sur la distinction entre visible et lisible en rappelant que, si ineffable il y a, il est toujours un présupposé du langage, et que le visible, l'indicible, le seulement visible (lire, c'est entendre), ne se situe pas en extériorité au langage mais dans le langage comme un *imperium in imperio*, comme un « œil » (cyclonique) dans le discours (Lyotard), comme le moment aussi où les mots, pour devenir lisibles, devront venir à la figuration (Benjamin) : la séparation entre visible et lisible passe *dans* le lisible et engage une conception du visible, non plus comme *non lisible*, mais comme positivement *illisible*, comme ce qui est exclu de la lisibilité tout en y étant inclus, ce à quoi la lisibilité s'applique en s'y désappliquant. L'illisibilité convoque alors une autre question, de rebond, par transfusion, irradiation de l'image dans la langue : un certain devenir de *l'écriture sur le cinéma* – celui de l'illisibilité, d'une zone d'indétermination et de brouillage entre le lisible et le visible – que la dernière partie de ce texte examinera (Béla Balázs, Jean Louis Schefer).

Dans « Nous l'aimons tant, Glenda » (1980), Julio Cortázar imagine une société, plus ou moins secrète, d'admirateurs de l'actrice vaguement confidentielle Glenda Garson. D'intraitable dévotion, ceux-ci mettent en place un réseau dûment organisé pour subtiliser les copies de ses films dispersées ici ou là (nous sommes avant l'avènement de la vidéo domestique) pour en modifier des scènes retournées par leur soin en sorte d'améliorer les prestations de leur idole, avant de les restituer à leurs propriétaires – qui ne se seront donc rendu compte de rien.

Ne me retiennent en rien les crédibilités de l'opération – c'est évidemment une fiction – mais vers la fin du texte, cette étrange activité cinématographique est rapprochée de l'imprimerie : « ... une chose aussi immense que l'invention de l'imprimerie était née du plus individuel et fragmentaire des désirs, celui de

répéter et de perpétuer un nom de femme<sup>1</sup>. » Sont ainsi montés ensemble par Cortázar – ici dans une pratique, certes, en dehors du cinéma « officiel » mais qui n'en distingue pas moins un certain exercice des images – désir, film, imprimerie.

En allant de la périphérie au centre, on pourra remarquer que l'imaginaire de l'imprimerie se sera très tôt, avant même qu'existe une théorie du cinéma, invité pour parler, *par rapprochement*, de ses images filmiques. Deux tendances, l'une explicite, l'autre implicite, ont dominé (je n'ai nulle intention d'en interroger les fondements : elles sont largement approximatives).

1/ La première inscrit le Cinématographe dans le prolongement de l'imprimerie en termes de *gain épistémique* – elle-même faisant suite à la tradition orale puis à l'écriture (« Depuis Gutenberg aucune œuvre n'aura pesé sur la destinée humaine comme celle de l'industrie du phonographe et du Cinématographe. [...] [Elle] a mis à la portée de tous les hommes quel que soit leur âge, quelle que soit leur ignorance, le moyen de connaître intégralement tout ce qui se passe loin d'eux dans le temps ou l'espace<sup>2</sup> »).

2/ L'autre déplore, au contraire, dans cette nouvelle industrie mercantile une *perte épistémique*, tout comme en aurait été responsable l'imprimerie avant elle, à une autre échelle évidemment, mais où un crime déjà se serait ourdi par production mécanique en série et standardisation de masse (« Parmi tant de manuscrits qui formaient l'héritage du Moyen Âge, il était impossible de tout imprimer, de multiplier chaque texte à des centaines d'exemplaires. Une sélection s'imposait : cette sélection, nous l'avons vu, fut faite par des libraires soucieux avant tout de réaliser des bénéfices et d'écouler leur production : qui recherchaient donc, avant tout, les ouvrages susceptibles d'intéresser le plus grand nombre de leurs contemporains<sup>3</sup> »).

Aucune de ces deux orientations ne retiendra mon attention, car elles ne disent, l'autre ni l'une, absolument rien d'une tout autre présence de l'imprimerie, dans des textes de *théorie du cinéma* cette fois, pour désormais *dissocier cinéma et imprimerie*. Cela ne sera pas sans conséquences : la plus importante et déroutante étant une proposition apparemment curieuse d'écriture *par choix d'illisibilité*.

Mais avant d'en arriver là, faut-il sans doute redire deux ou trois mots, trop partiels, sur le vieux dilemme dans l'art entre le visible et le lisible (le dicible), dont on ne peut trop vite se débarrasser pour la raison qu'il n'est sans doute pas

---

<sup>1</sup> Julio Cortázar, *Nouvelles, histoires et autres contes*, « Nous l'aimons tant, Glenda, » éd. Sybille Protin, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2008, p. 1107.

<sup>2</sup> François Dussaud (1906), ingénieur chez Pathé, cité in José Moure et Daniel Banda (éd.), *Le Cinéma : naissance d'un art 1895-1920*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Arts », 2008, p. 75-76. Ensuite chez Cendrars, L'Herbier, Canudo, Renoir, etc.

<sup>3</sup> Lucien Febvre et Henri-Jean Martin, *L'Apparition du livre*, Paris, Albin Michel, coll. « L'Évolution de l'humanité », 1958, p. 390.

solvable et ne paraîtrait engendrer que de « sempiternelles arguties<sup>4</sup> ». Il précède logiquement et chronologiquement la question de l'imprimerie. Celle-ci ne va pas l'inventer mais en reformulera l'expérience.

## CARPACCIO CINEASTE

Michel Chion remarque qu'au cinéma les livres sont très souvent, pas toujours, jetés, dispersés, mis à bas des étagères d'un revers de main, que les bibliothèques sont souvent saccagées, renversées : on y cherche, on s'y bat, et ainsi de suite (fouille de détective, phénomènes occultes, mécanisme d'ouverture dérobée, nerfs à passer, attente du partenaire à un rendez-vous...). « L'ordre d'une bibliothèque bien rangée est souvent suspect au cinéma. C'est un savoir qui dort, et attend d'être réveillé (pour le bien, mais aussi pour le mal), y compris par le saccage et l'écroulement<sup>5</sup>. » Vient ensuite une remarque sur la séquence terminale de *Zabriskie Point* (1970) de Michelangelo Antonioni, où les livres sont les derniers objets à voler dans l'explosion au ralenti de la maison, « qui s'ouvrent telles des fleurs et remplissent l'écran ».

J'attire désormais l'attention sur une autre image, de peinture celle-ci, qui me semble appartenir à une série visuelle commune avec les précédentes et mettre l'accent sur ce que le film ne fait que montrer, au mieux, fugacement – si ce n'est pas montrer du tout, mais rendre possible par le mouvement –, *en plantant précieusement des figures problématiques*. Il s'agit de *Sant'Agostino nello studiolo* (aussi connu sous le nom de *La Visione di sant'Agostino*) peint par Carpaccio au tout début du XVI<sup>e</sup> siècle sur un mur de la Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, à Venise. La fable prend prétexte d'une apparition de saint Jérôme à saint Augustin pour exposer de nombreux livres (le sous-genre pictural est celui de la représentation d'un érudit) : *volumina*, codex manuscrits, livres imprimés ; Évangiles, traités de théologie, partitions de musique ; formats différents, reliures variées... Ce qui singularise l'image ici, à l'intérieur de son type générique, c'est la disposition de ces livres : répandus sur le sol, éparpillés, renversés par terre, tombés à même les pages, sur des bancs, des estrades, bancals, etc. Dans la taxinomie de Chion, on serait là devant une *bibliothèque de cinéma caractérisée*<sup>6</sup>.

Si l'évêque d'Hippone est présenté comme un homme de lecture et d'écriture (son geste suspendu de la main droite), *il ne voit pas grand-chose*. Son regard est bien tourné vers la lumière (saint Jérôme) qui passe par la fenêtre à sa

---

<sup>4</sup> Georges Didi-Huberman, *Remontages du temps subi. L'œil de l'histoire*, 2, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2010, p. 15.

<sup>5</sup> Michel Chion, *L'Écrit au cinéma*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma/Arts visuels », 2013, p. 115. Et citation suivante.

<sup>6</sup> Cf. Michel Serres, *Esthétiques sur Carpaccio*, Paris, Hermann, coll. « Savoir sur l'art », 1975, p. 71. L'auteur en recense quatre-vingt-quatorze : chiffre correspondant exactement à celui donné par Augustin comme somme de ses propres œuvres (*Retractationes*).

gauche, mais, dans cet espace clos de l'érudition que la lumière vient traverser et fendre, il ne voit rien : son regard est absorbé dans la lumière. (Je pense volontiers ici à ce qu'écrit Georges Didi-Huberman à propos de Philothée le Sinaïte, et qui me ramène peut-être vers le cinéma analogique, autrement : « C'est là en moi, pensa-t-il, que Dieu lumineusement s'empreint, "phôteinographe<sup>7</sup>", se photographie. [...] L'incorporation réciproque de la lumière dans l'œil et de l'œil dans la lumière<sup>7</sup> »).

Je me contenterai de souligner différentes stratégies visuelles de *perturbation du lisible* par des figures incertaines en régime pictural, mais plus assurées prises depuis les conditions empiriques du cinéma (état pelliculaire, puis motricité), par quelque déroutement du pacte mimétique. Deux notamment retiennent le regard : 1/ un livre ouvert, de trois quarts vers le spectateur, posé au sol contre l'estrade – il est étrangement fait d'une matière *translucide*, qui laisse deviner le tour derrière (Leenhardt, Leutrat : au cinéma, les couleurs sont transparentes<sup>8</sup>) ; 2/ surtout la partition de musique en bas à droite (une chanson populaire vénitienne homophonique pour voix d'hommes), seule écriture à peu près déchiffable de l'œuvre (avec le *cartellino*) – les pages en semblent coincées derrière une pseudo-vitre, comme si le livre s'était renversé et était venu buter, trop soigneusement posé, contre le champ de forces immatériel à la limite de l'espace fictionnel, dans un sort de mime, en un arrêt sur image pendant un mouvement de bascule (vers l'espace du spectateur) suspendu, tourné vers notre monde mais stoppé par cette vitre, ou plutôt ce *film* invisible d'étanchéité qui le retient ; détail remarquable, qui invalide la description antérieure : l'une des pages de droite, ombrée, est donnée comme perpendiculaire au plan du tableau et au livre, tenue en équilibre par ce bord de mondes, exactement distante du livre de la largeur d'une page ; le livre n'est pas exactement « contre » la surface interne du tableau, c'est l'épaisseur d'une tranche de page qui le tient dans l'image ; *la largeur de la page à lire mesure la distance entre la surface de l'image à voir et le premier objet de sa fiction visuelle*.

L'image ne peut faire du livre un objet à voir qu'en en instabilisant par toutes motilités les morphes figuratifs.

## LISIBILITE ET VISIBILITE #1 (FOUCAULT/LYOTARD)

Car un livre n'est pas à voir, mais à lire (ambiguïté d'emblée du livre d'art : au cinéma, c'est e. g. la bibliothèque bien rangée par présentoirs de *Melancholia* [2011] de Lars von Trier ; c'est l'espace autour – fauteuils déplacés... – qu'il faut perturber pour l'organiser autrement par d'autres affects, et un montage

---

<sup>7</sup> Georges Didi-Huberman, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 1998, p. 54.

<sup>8</sup> Jean-Louis Leutrat, *Vie des fantômes*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1995, p. 15-16.

interne à revoir, échanger tels livres par places, en ouvrir d'autres à d'autres pages, etc.). Et Carpaccio : bien que la peinture naisse de la parole (l'analyser, c'est vouloir « savoir l'énigme de l'acte par lequel est ainsi ouvert l'espace du désir pour le refermer sur son accomplissement, celui de déchiffrer le secret, d'épeler les lettres ou la lettre unique de sa formule et enfin de déclarer le discours dont cette formule recèle l'engendrement<sup>9</sup> »), il faut mettre le lisible sens dessus dessous pour voir.

Dans *Naissance de la clinique* (1963), Michel Foucault module patiemment comment le regard médical moderne n'a pu apparaître que par un basculement des conditions épistémiques du discours structurant le regard : le regard est toujours, quel qu'il soit, « un regard qui écoute et un regard qui parle<sup>10</sup> ». Quand le discours change, le regard change aussi (les manières de voir sont indexées sur les manières de dire) ; mieux : mute carrément *ce qui est visible*. La visibilité n'est pas une essence des choses – pour peu que certaines circonstances physiques soient modalement respectées : accessibilité, taille suffisante, distance focale, source(s) de lumière... – mais une qualité conférée, ou pas, au réel par les pratiques discursives (scientifiques, philosophiques, théologiques, etc.). Foucault formule ainsi l'idéal de ce nouveau regard clinique : « Un formidable postulat : que tout le *visible* est *énonçable* et qu'il est *tout entier* visible parce que tout entier *énonçable*<sup>11</sup>. »

Le visible est-il, pour autant, réductible ainsi au lisible (lire, ce n'est pas voir mais entendre<sup>12</sup>) ? Ou, pour le dire autrement : la distinction entre visible et lisible est-elle variable selon les époques et les cultures, comme le laisse entendre le texte foucauldien, ou bien peut-elle être tenue pour un invariant anthropologique ? Premier élément de réponse : il n'est pas nécessaire que les deux positions s'excluent mutuellement ; que la frontière entre lisible et visible puisse osciller dans le temps et l'espace, n'interdit pas absolument qu'il soit immuable *qu'il y ait* une différence entre les deux. En même temps, nul ne songerait à le nier : le visible *n'est pas* le lisible. On ne tirera pas grand-chose d'une telle banalité. Il faut donc passer à un second niveau de réponse, c'est-à-dire qu'il va me falloir commencer à émettre quelques hypothèses.

Je résumerai ma position en ces termes<sup>13</sup>. S'il est vrai qu'on voit parce que l'on parle (pas de perception naturelle : Panofsky, Arnheim, Goodman...) ; s'il est vrai également que l'on voit, plus radicalement encore que d'après les discours, depuis telle ou telle langue, que l'on voit autrement à partir d'une langue, avec

---

<sup>9</sup> Louis Marin, *Détruire la peinture*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Arts », 2008 (1<sup>re</sup> éd. Galilée, 1977), p. 17.

<sup>10</sup> Michel Foucault, *Naissance de la clinique*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2009 (8<sup>ème</sup> éd.), p. 165.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, coll. « Collection d'esthétique », 1971, p. 217.

<sup>13</sup> Voir Jean-Michel Durafour, « Cinéma Lyotard. Une introduction », *La Furia Umana Paper*, dossier « D'une critique de cinéma digne de ce nom (en France) », dir. Nicole Brenez, n° 3, été 2013, p. 122-137.

tels mots, telle syntaxe à sa disposition, plutôt que d'une autre, avec d'autres mots, une autre syntaxe<sup>14</sup>, on n'en conclura pas que tout ce qui peut se voir se ramène à ce qui peut se dire. Quoique le sens, d'une part, soit « brouillé, inaudible, comme un inexistant » « tant que le front des mots – pour ainsi dire – ne l'aura pas contacté<sup>15</sup> », il n'en reste pas moins, d'autre part, que la parole « capt[e] ce qui était déjà avant qu'elle soit prononcée<sup>16</sup> », « qu'elle est déjà d'une manière inarticulée présente à ce qui n'est pas encore dit<sup>17</sup> ». On voit la complexité de ces formules : le partage entre visible et lisible passe *dans le lisible* ; à savoir que dans le lisible se tient une zone *qui n'obéit pas du tout aux règles du lisible*, mais du visible. Lyotard encore : « On n'est pas quitte avec la parole en la mettant partout<sup>18</sup> » – y compris dans elle-même. Ailleurs : « 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 parle<sup>19</sup>. » Lyotard appelle cette crypte au sein du lisible (j'emprunte le terme, qui n'en fait pas exactement synonyme, à Torok et Abraham, commentés par Derrida : « ... un lieu *compris* dans un autre mais rigoureusement séparé de lui, isolé de l'espace général par cloisons, clôture, enclave. Pour lui soustraire la chose<sup>20</sup> » – une idée parente y germe) « puits », « œil<sup>21</sup> » du discours, comme pour un ouragan : point aveugle et noyautique du discours où il n'y a plus de discours, où le discours faiblit (mais qui est aussi ce qui le rend possible) ; car il faut bien se rendre à cette évidence : « On peut dire que l'arbre est vert, mais on n'aura pas mis la couleur dans la phrase<sup>22</sup>. »

On peint pour se taire<sup>23</sup>. « La position de l'art est un démenti à la position du discours<sup>24</sup>. » Mais ne faut-il pas parvenir à dire, malgré tout, ce qui échappe au discours, au lisible, dire le verso de la langue qu'est le sensible en général, pour échapper au silence mystique<sup>25</sup> et à l'insularisation relativiste de l'expérience esthétique (c'était déjà le dilemme kantien) ? Le discours anthropologique sur l'art – puisqu'on aura compris qu'il ne faut pas du tout rompre avec le discours – peut, entre autres, nous y aider.

<sup>14</sup> Notamment Michael Baxandall, *Giotto et les humanistes. La découverte de la composition en peinture*, Paris, Seuil, coll. « Points Histoire », 2013 (1<sup>re</sup> éd. 1989), p. 86-95.

<sup>15</sup> J.-F. Lyotard, *Pourquoi philosopher ?*, Paris, PUF, coll. « Travaux pratiques », 2012, p. 69.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>19</sup> Lyotard, *Discours, Figure, op. cit.*, p. 14.

<sup>20</sup> Jacques Derrida, « Fors », in Nicolas Abraham et Maria Torok, *Le Verbier de l'homme aux loups*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1998 (1<sup>re</sup> éd. 1976), p. 13.

<sup>21</sup> Lyotard, *Discours, Figure, op. cit.*, p. 13.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>23</sup> J.-F. Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1994 (1<sup>re</sup> éd. UGE, 1973), p. 86.

<sup>24</sup> Lyotard, *Discours, Figure, op. cit.*, p. 13.

<sup>25</sup> Voir Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, 7, trad. Gilles Gaston-Granger, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2001, p. 112.

## LISIBILITE ET VISIBILITE #2 (BENJAMIN)

Puisque la frontière mobile entre visible et lisible passe dans le lisible, *on doit articuler ensemble le visible et le lisible*. La question du primat de l'un ou de l'autre est certainement celle de la poule et de l'œuf. En revanche, si l'on suit un instant Benjamin dans ses thèses sur la méthode historique (l'introduction au *Livre des passages* ou les thèses sur Fuchs), on peut redire que toute pensée, toute connaissance ne sont optimales que lorsqu'elles adhèrent à la singularité de leur objet (cela n'a rien à voir avec la fameuse formule aristotélicienne selon laquelle il n'y a de science que du général : il existe une *singularité des objets généraux*, sans parler des *objets généraux singuliers*, ou inversement, comme peut l'être un singleton en mathématique). Même un signe présente des symptômes.

La formule benjaminienne (après Warburg) de cette articulation est dialectique matérialiste et s'inscrit dans une réflexion sur la connaissance historique d'une « expérience chaque fois particulière » (par opposition à l'historisme essentialisant qui fige le passé en une « image éternelle », et à l'illusion d'un progrès linéaire mais vide). C'est qu'il n'y a pas de fait historique brut, en soi. Le passé ne fait sens qu'en tant que ses « pulsations sont sensibles jusque dans le présent<sup>26</sup> ». Les faits historiques ne prennent une signification, provisoire, deviennent *lisibles*, que dans l'actualité de leur présence *sensible* : c'est leur caractère « figuratif [*bildlich*] » qui les rend soudain citables dans le présent, c'est-à-dire intelligibles et interprétables. Chaque présent est « visé » par un passé en quoi il se « reconnaît » et « faire œuvre d'historien [...] signifie s'emparer d'un souvenir, tel qu'il surgit à l'instant du danger<sup>27</sup> ». Ainsi Benjamin peut-il parler d'« image lue [*gelesene Bild*] » pour évoquer « l'image dans le Maintenant de la connaissabilité », à savoir l'image en tant qu'elle est « ce dans quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant en un éclair pour former une constellation<sup>28</sup> ».

En un autre sens, c'est également ce à quoi nous confronte le travail de Jean-Luc Godard sur l'image et le texte *sur l'image* (à distinguer des mots filmés), « l'écran [...] traité comme une page d'écriture<sup>29</sup> », perturbant les répertoires de ce qui est à voir ou à lire. Mais je ne dirai rien ici de ses pratiques<sup>30</sup>, ni d'aucune

---

<sup>26</sup> Walter Benjamin, « Eduard Fuchs, collectionneur et historien », in *Œuvres III*, trad. Maurice de Gandillac, Pierre Rusch et Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000, p. 176.

<sup>27</sup> W. Benjamin, « Sur le concept d'histoire », in *Œuvres III, op. cit.*, p. 430 et p. 431.

<sup>28</sup> W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le livre des passages*, trad. Jean Lacoste, Paris, Cerf, coll. « Passages », 1989, p. 479-480.

<sup>29</sup> Raymond Bellour, *L'Entre-images 2. Mots, images*, Paris, P.O.L, 1999, p. 121.

<sup>30</sup> « Parfois “le genre” chez Godard n'est plus un genre esthétique. C'est quoi ? C'est un – je voudrais que vous sentiez que là, on peut tenir peut-être une unité de l'œuvre de Godard – c'est ce que j'appellerais un graphisme » (Gilles Deleuze, *La Voix de Gilles Deleuze en ligne*, cours du 15 janvier 1985 – 3, transcription Nadia Ouis, Université Paris 8 Vincennes–Saint-Denis [http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php?id\\_article=293](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php?id_article=293), consulté le 30 mai 2015).

« écriture figurale<sup>31</sup> » (génériques, intertitres, etc.), non plus que des caractères imprimés pouvant se refléter sur tels ou tels corps ou surface à l'image (*La Mémoire des apparences* [1987] de Raul Ruiz), voire de ce qui peut s'écrire à même la pellicule (par grattage : Isou, Brakhage) : ne m'intéressent ici nullement des *inscriptions (à divers titres) singulières et sensibles*, sans m'arrêter à aucune œuvre particulière, mais – bien qu'il ne se puisse apprécier entièrement sans les premières – que l'établissement d'un *milieu de culture anthropologique*.

## CINEMATOGRAPHE

Le cinéma amplifie la rencontre du lisible et du visible à partir d'une majoration d'une *logique des effets d'imprimerie* par l'image (le photogramme du film est une image par empreinte). Et ce, dès l'émergence du Cinématographe. Je n'ai pas l'intention d'en discuter dans le détail. Le cinéma s'inscrit à bien des égards, d'abord, dans la continuité des « sous-produits des récents progrès technologiques dans le domaine de l'imprimerie et de la fabrication du papier, qui avaient rendu les livres illustrés plus facilement réalisables commercialement, et semblables aux nombreux dioramas et panoramas qui jouissaient à cette période d'une popularité considérable, ces anthologies illustrées des sites et mœurs urbains répondaient au désir du public de voir son espace social comme une scène ou une galerie dont l'intelligibilité était garantie à la fois par sa visibilité en tant qu'image et sa lisibilité en tant que texte<sup>32</sup> ». Ce phénomène est d'ailleurs réversible : « [Le dix-neuvième siècle] semble s'inaugurer sur une véritable pulsion vers l'image, sur une "poussée du regard" vers un monde considéré comme un inépuisable réservoir d'images et de tableaux pour l'œil. [...] L'image à lire se met donc à collaborer étroitement avec l'image à voir, l'image écrite avec l'image par "impression". [...] De nombreux textes romanesques "modernes" (Flaubert, Goncourt, Hugo, Zola...) déroulent d'ailleurs leurs intrigues selon une succession de scènes de jours et de scènes nocturnes, en tableaux alternés, ce qui est le procédé fondamental des lanternes magiques et des premières machines à projeter des images (dioramas, panoramas), qui faisaient se succéder des vues tour à tour nocturnes et diurnes des mêmes paysages<sup>33</sup>. »

Mais le cinéma, même quand il est d'adaptation, pourra plus car, à la différence de l'illustration de livre, il est une image impressionnée qui entend

---

<sup>31</sup> Au sens de Philippe Dubois, « L'écriture figurale dans le cinéma muet des années 20 », in François Aubral et Dominique Chateau (dir.), *Figure, Figural*, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », Paris, 1999, p. 245-275.

<sup>32</sup> Robert Sieburth, « Une idéologie du lisible : le phénomène des Physiologies », *Romantisme*, n° 47, 1985, p. 41.

<sup>33</sup> Philippe Hamon, *Imageries, littératures et images au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2001, p. 7.

d'emblée s'extraire *sensiblement* du champ gravitationnel des mots (qui avait d'abord été, et est resté principalement, celui de l'imprimerie – comme, *ceteris paribus*, l'opéra avant lui : juge-t-on d'un opéra par la qualité de son livret ?). Extraction d'abord littérale : par sa mobilité recomposée (qui manque à la photographie), ce qui n'est plus une illustration sort du livre. Benjamin avait déjà noté qu'une approche appropriée de la suture entre lisible et visible consiste d'abord à « reprendre dans l'histoire le principe du montage [*das Prinzip der Montage*] » : « découvrir dans l'analyse du petit moment singulier le cristal de l'événement total<sup>34</sup> ».

Il y faudra d'abord une *rupture analytique* entre cinéma et imprimerie. Au cinéma, d'abord muet, le mot, dont l'invention de l'imprimerie aurait plus que jamais conforté l'emprise, se trouverait disqualifié, et ce en dépit des nombreux intertitres.

## BELA BALAZS

La pensée du cinéma aura précocement senti, dès que le cinéma s'est affirmé comme une forme artistique *sui generis*, qu'il fallait dissocier à la racine ces deux modes d'impression mécanique et sérielle. *L'Homme visible et l'esprit du cinéma* (1924) : « Avec le temps, l'invention de l'imprimerie a rendu illisible le visage des hommes. Ils ont eu tellement de papier à lire qu'ils en sont venus à négliger l'autre forme de communication. [...] C'est ainsi que *l'esprit visible* s'est mué en esprit lisible, et la *civilisation visuelle* en une *civilisation conceptuelle*. [...] Par la même le visage de l'homme a dû se transformer lui aussi : son front, ses yeux, sa bouche<sup>35</sup>. »

La caméra est une « nouvelle machine, grâce à laquelle les hommes iront à la rencontre d'une culture visuelle qui sera en mesure de leur donner un nouveau visage<sup>36</sup> ». Le cinéma, muet à l'époque, correspond à l'invention d'une culture visuelle qui n'est ni subordonnée au mot (le théâtre) ni la culture des mots elle-même purement et simplement travestie (le langage des sourds-muets dont les figures digitales valent pour des mots), mais qui peut, par les gestes, « représent[er] des événements vécus intérieurement (non des pensées rationnelles) qui seraient restés inexprimés alors même que l'homme aurait déjà dit tout ce qui peut être exprimé avec des mots<sup>37</sup> ». Le cinéma parlant, en favorisant d'abord le retour au théâtre filmé, affaiblira considérablement cette

---

<sup>34</sup> W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le livre des passages*, op. cit., p. 477.

<sup>35</sup> Béla Balázs, *L'Homme visible et l'esprit du cinéma*, trad. Claude Maillard, Paris, Circé, 2010, p. 17.

<sup>36</sup> *Id.*, *L'Homme visible...*, op. cit., p. 17.

<sup>37</sup> *Id.*, *Le Cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau* (1948), Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque », 2011, p. 39.

« forme d'art nouvelle et puissante<sup>38</sup> » : c'est avec le muet que « *l'être humain va redevenir visible*<sup>39</sup> ».

Résumons : chez Balázs, le conflit entre visible et lisible, dans les replis mitochondriaux qu'interstice l'articulation entre les deux, est désormais redistribué et majoré *dans le visible* par l'invention de l'imprimerie *qui a multiplié le lisible* (« tellement de papier à lire... »).

De la transformation évoquée au terme de la première citation, on sait qu'elle passe principalement par le gros plan, invention propre au cinéma : « Que les yeux soient levés, la bouche abaissée, que telle ride soit à droite et telle autre à gauche, cela n'a plus la moindre signification spatiale. Nous voyons seulement une expression. Nous voyons des sentiments et des pensées. Nous voyons quelque chose qui n'est pas dans l'espace<sup>40</sup>. » De cette tarte à la crème de l'histoire de la théorie du cinéma, je redonne des éléments trop connus : le gros plan ne rapproche pas de nous le visage, par une simple graduation des degrés, mais transpose les dimensions de l'espace dans une dimension, *physiognomonique et spirituelle*, complètement autre *par nature*. « Nous voyons qu'il y a *quelque chose que nous ne voyons pas*<sup>41</sup>. » La physiognomonie révèle ce qui se passe « “entre les lignes”, si le “visage invisible” y apparaît<sup>42</sup> ». Avec l'imprimerie, d'un côté, nous avons du lisible et du visible illisible (« illisible le visage des hommes », or le visage est une image) ; avec le cinéma, de l'autre, nous avons – est-ce encore l'instabilité dont je parlais à propos de Carpaccio ?... – *visibilité attachée à de l'invisible* (les « événements vécus intérieurement ») et *lisibilité par le truchement de l'illisible* (« entre les lignes »).

Le cinéma aurait rendu à l'homme la visibilité que des siècles de civilisation de la lisibilité ont occultée en rompant avec la « civilisation conceptuelle », sans pour autant revenir à l'ancienne visibilité (picturale, par exemple, surtout ?) mais en inventant une *nouvelle visibilité des espacements et des apparitions* (on n'est pas très loin de la lisibilité figurative de Benjamin faite d'« éclairs » et de « constellations »), de ce qui ne se laisse pas dessiner, c'est-à-dire d'abord prendre par le dessin. Reprocher à *L'Homme visible* une forme d'anorexie conceptuelle, son côté bric-à-brac de textes compilés, voire son irrationalisme, comme le font trop de commentateurs, c'est rater son exigence névralgique : pour que l'écriture sur le cinéma soit fidèle à son objet, Balázs avait pressenti, sans pouvoir en tenir la promesse, qu'il ne fallait pas élaborer une théorie qui en soit une au sens doxique et normatif (pas de raisonnement articulé, pas de structure architectonique ; mais un collage de petits paragraphes, etc.), ni écrire

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>39</sup> *Id.*, *L'Homme visible...*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>40</sup> *Id.*, *L'Esprit du cinéma* (1930), Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque », 2011, p. 188.

<sup>41</sup> *Id.*, *Le Cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau*, *op. cit.*, p. 86.

<sup>42</sup> *Id.*, *L'Esprit du cinéma*, *op. cit.*, p. 85. Traduction remaniée. – Mikhaïl Iampolski rappelle ce qu'une telle affirmation doit à la physiognomonie de Lavater qui connaissait alors un regain de mode (« Profondeurs du visible : à propos de *Der Sichtbare Mensch* de Béla Balázs », 1895, n° 62, décembre 2010, p. 47).

des livres qui soient vraiment à lire mais plutôt des livres où se promener, des livres qu'on pourrait commencer n'importe où et reprendre où l'on voudrait, des livres à lire eux-mêmes *entre les lignes* (ce qui dans le texte est plus à voir qu'à lire au sens strict). Bref, et pour en revenir à un point précédent : *des livres (de théorie) pour voir*. Des visages.

## JEAN LOUIS SCHEFER

Balázs ne sera pas allé au-delà. L'idée forte d'une illisibilité de la théorie du cinéma, mieux : du cinéma *sinon comme révélateur mais à coup sûr comme accélérateur d'une économie figurative obligeant la théorie esthétique à affronter au plus l'exigence d'illisibilité et d'inintelligibilité* (par excès) – ce que les autres arts qui n'auront pas rompu avec la culture de l'imprimerie (c'est la position balázienne) n'auront pas autant atteint –, nécessitera d'autres gestes théoriques pour l'expérimenter. Visée asymptotique de la théorie esthétique des images artistiques comme *illisibilité*, c'est-à-dire l'inintelligibilité par congruence à son objet sensuel<sup>43</sup> ; ou, dans mon vocabulaire, *illisibilité intensive* : la critériologie de la théorie des images, bien qu'il y ait à comprendre, n'est pas de l'ordre de l'entendement (le jugement logique), c'est-à-dire du concept et du discours, qui, s'il est normal qu'on les y trouve, n'y font pas *normes*. Pensée et intelligibilité n'ont pas grand-chose à voir.

Ainsi chez Jean Louis Schefer, pour qui il n'est sans doute pas anodin que ce soit précisément *à l'occasion, au risque d'un livre sur le cinéma – L'Homme ordinaire du cinéma* (1980) – que s'est joué, je n'y vois ni cause ni effet, la rupture avec une forme encore académique, démonstrative, argumentative, « scientifique » d'écriture sur l'art (*Scénographies d'un tableau*), ou à tout le moins que cette rupture a été consommée (*L'Invention du corps chrétien* l'avait initiée), au bénéfice d'une *stylistique* des *sensibilia* artistiques et des esthésies. Je crois, à dire les choses de manière un peu provocatrice peut-être, qu'il n'y a rien à *comprendre* chez Schefer, dans le sens intellectualisant du mot. Mais tout à *prendre en soi* par les yeux, car l'écriture schéférienne va de l'œil à l'œil – on ne devrait jamais sortir de l'œil. Pessoa : « Penser, c'est être dérangé des yeux<sup>44</sup> ». (Écrire sur les films, Kuntzel l'appelait « visionner les films<sup>45</sup> ».) Le cerveau schéférien – il y a bien au bout du texte un lecteur à toucher – est un cerveau qui ne devrait jamais se tenir *en extériorité* avec l'œil. Avouons-le. La chose n'est pas aisée : il nous faut souvent y relire à plusieurs fois, se prendre à

---

<sup>43</sup> Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1990, p. 269 : « Nous sommes devant l'image comme devant l'exubérance inintelligible d'un événement visuel. » « Lieu disloquant », « déchirure »...

<sup>44</sup> Fernando Pessoa, *Le Gardeur de troupeau*, in *Œuvres poétiques*, éd. Patrick Quillier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 7.

<sup>45</sup> Thierry Kuntzel, « Le travail du film », *Communications*, n° 19, 1972, p. 27.

*n'en pas croire nos yeux* (notre cerveau veut commander), c'est-à-dire *dé-lire*, car nos yeux ne nous trompent pas (seul trompe ce qui juge...), et d'abord tout simplement syntaxiquement. La complexité de la phrase n'est rien d'autre. Il y a « un travail de la mouche du texte », « un bourdonnement<sup>46</sup> ». Quant à l'image, « [elle] ne contient pas le sens, ne le retient pas. Celui-ci l'organise illusoirement selon de dispositifs et des règles bientôt *illisibles*<sup>47</sup>. » La condition de l'image détermine le type d'écriture du texte : « Le sens porté dans l'image disparaît et ne laisse après lui que son énigme de composition ; c'est qu'il n'y a ni parole ni logique de l'image<sup>48</sup>. »

Mais attention : qu'on n'aille pas me faire dire que rien, même si l'économie de l'image est celle de la « disparition de sens, l'évanouissement de contenu<sup>49</sup> », ne *ferait sens* dans ce qu'écrit Schefer ni qu'il y faudrait une abdication de l'entendement : *c'est par l'entendement que nous sommes amenés par un régime d'écriture sur le cinéma, et l'art en général, à exposer nos pratiques intellectives à des procédures esthétiques ; quant au sens, il ne se limite pas à la signification.* (N'était-ce pas déjà la conclusion kantienne finalement : le jugement de goût, de plaisir et de peine, n'est-il pas *au fondement de tous les jugements de notre esprit*, y compris les jugements déterminants de connaissance, puisque le sujet y éprouve, en les pensant, par réfléchissement sur soi, un certain plaisir ou une certaine peine ? On voit donc qu'il ne s'agit absolument pas d'un abandon de nos facultés de connaître les plus hautes.)

Beaucoup, trop peut-être, sépare Balázs et Schefer : mais on n'aura pas manqué d'observer qu'ils ont en partage une certitude, jusque dans les *mots* utilisés, d'un inédit (re)tour (retour pour le premier, tour pour le second) en visibilité de l'homme par le cinéma, c'est-à-dire *de l'intérieur de l'espèce*. Chez Balázs, déjà, « homme visible » ne traduisait pas l'allemand *Mann*, l'homme individuel, masculin, mais *Mensch*, l'humanité, l'espèce humaine. Schefer : l'homme, originairement invisible dans la peinture<sup>50</sup>, s'appréhende au cinéma comme « *l'intérieur visible d'une espèce*<sup>51</sup> » (des affects, des souvenirs d'enfance, « des événements vécus intérieurement »...). Mais chez Schefer, à la différence encore de ce qu'il reproche à son prédécesseur, nul legs d'un

---

<sup>46</sup> Jean Louis Schefer, *Les Joueurs d'échecs*, Paris, P.O.L, 2014, p. 85.

<sup>47</sup> *Id.*, *Du monde et du mouvement des images*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1997, p. 32.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 30. « Cette disparition de sens, l'évanouissement de contenu, est donc quelque chose qui appartient à l'économie des images ; quelque fort que soit son programme allégorique (il l'est toujours plus ou moins) deux fonctions maintiennent leur place dans l'image : sa dénotation, c'est-à-dire le lien au référent ou à la chose représentée, et les caractéristiques de style de l'image (p. 30-31).

<sup>50</sup> Dans l'art paléolithique, « mon hypothèse de base est l'absence de la figure humaine, c'est-à-dire son impossible rivalité avec la force figurative des animaux » (Jean Louis Schefer, *Questions d'art paléolithique*, Paris, P.O.L, 1999, p. 36). Voir Jean-Michel Durafour, « Jean Louis Schefer, Italo Calvino : le cinéma des âges de la Terre », *La Furia Umana-online*, #18, décembre 2013, <http://www.lafuriaumana.it/index.php/40-archive/lfu-18/49-jean-michel-durafour-jean-louis-schefer-italo-calvino-le-cinema-des-ages-de-la-terre>.

<sup>51</sup> Jean Louis Schefer, *L'Homme ordinaire du cinéma*, *op. cit.*, p. 18.

quelconque « romantisme visionnaire » : « Ceux qui comme Balázs attendaient du cinéma une révélation sur l'espèce humaine (toute l'organisation de la chose humaine devenue transparente) attendaient exactement la fin d'un premier page du monde : une espèce d'apocalypse dans laquelle les désirs et les pensées seraient visibles comme des corps<sup>52</sup>. » Et pourtant... Ne trouverait-on pas chez Schefer, par endroits, une certaine tendresse pour ce « rêve romanesque<sup>53</sup> » ? (D'ailleurs, où Balázs est-il un penseur « apocalyptique », où écrit-il *exactement* qu'au cinéma « les désirs et les pensées seraient visibles *comme* des corps » ?) On doit bien le reconnaître : certaines formules de Balázs sont très proches (si déroutante généalogie) de ce que pourra écrire, ici ou là, Schefer bien des décennies plus tard. Ainsi : « Chaque soir des millions d'hommes allaient au cinéma et vivaient uniquement par la vue des destins, des personnages, des sentiments, des états d'âme, et même des pensées, sans pour cela être tributaires de la parole<sup>54</sup>. » Une telle phrase ne pourrait-elle pas venir tout droit de *L'Homme ordinaire du cinéma* (où se déploie avec virtuosité, par exemple, la question du destin) ?

Schefer est lui-même plutôt explicite sur ce point – en lisant comme je propose – à plusieurs endroits de *L'Homme ordinaire du cinéma*. « Ce que peut dire cet “homme ordinaire” ne relève donc pas d'un discours (de la transmission d'un savoir) mais d'une écriture (d'une recherche dont l'objet n'est pas une construction mais l'énigme d'une origine)<sup>55</sup>. » Ou ailleurs, jusque dans des textes très récents : méfiance à l'endroit de l'interprétation – « ... l'interprétation me semblait devoir être non une machine mais une bête affamée qui dévore les choses pour en faire des lettres<sup>56</sup> ... » ; dans la peinture – « ... le langage s'éteint, comme si ce semblant de corps était à chacune de ses apparitions l'hypothèse d'un monde aboli, le dernier homme, la dernière chair où nous voyons notre irressemblance et sur notre portrait la pensée qui nous est étrangère<sup>57</sup> ... » ; au cinéma – « ... refaire un livre sur le cinéma – qui n'a ni forme ni grammaire, c'est-à-dire réellement aucune contrainte autre que ce que à quoi oblige le fonctionnement de la machine<sup>58</sup> ... »

La couple du cinéma et de l'imprimerie (est-ce un montage conceptuel ?) signale – d'un tenant (voir des films, *recevoir* des films) à son aboutissant (publier des jugements nés d'eux, *livrer des films*, etc.) – quelque chose du rapport anthropologique de l'homme aux images, car qu'est l'homme, comme c'est précisément aux images de l'art de le révéler, si ce n'est une écriture, une fiction, un langage même (génétique), en figures de métamorphoses ? Schefer

<sup>52</sup> *Id.*, *Main courante 2*, *op. cit.*, p. 139.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> Béla Balázs, *Le Cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau*, *op. cit.*, p. 40.

<sup>55</sup> Jean Louis Schefer, *L'Homme ordinaire du cinéma*, Paris, Gallimard/Cahiers du cinéma, 1980, p. 9.

<sup>56</sup> Jean Louis Schefer, *Les Joueurs d'échecs*, *op. cit.*, p. 81.

<sup>57</sup> *Id.*, *Pour un traité des corps imaginaires*, *op. cit.*, p. 82.

<sup>58</sup> *Id.*, *Main courante 2*, Paris, P.O.L, 1999, p. 131.

n'aura cessé de le dire : le cinéma nous sonde comme une « espèce *mutante*<sup>59</sup> ». Le cinéma, après la peinture autrement, n'aura jamais montré que cela, c'est toute son anthropologie : « l'instabilité spécifique de la figure humaine<sup>60</sup> ».

---

<sup>59</sup> *Id.*, *Du monde et du mouvement des images*, *op. cit.*, p. 21 ; J. L Schefer, *Images mobiles*, Paris, P.O.L, 1999, p. 141.

<sup>60</sup> *Id.*, *Pour un traité des corps imaginaires*, *op. cit.*, p. 87.