

Un épilogue pour préface
à l'édition française de
What Cinema Is!

Ma gratitude va à Olivier Mignon pour la traduction soigneuse de cet ouvrage et pour ses encouragements à rédiger une courte préface à l'édition française. Étant donné mon enracinement profond dans la critique cinématographique française, je suis vraiment ravi de trouver ainsi une reconnaissance dans le monde francophone. Pour sa version anglaise, j'ai voulu donner à ce livre un titre audacieux mais ironique, *What Cinema Is!* [*Ce qu'est le cinéma!*], en faisant mine de croire que l'on puisse – moi ou un autre – répondre à l'éternelle question d'André Bazin: *Qu'est-ce que le cinéma?*¹ Ce choix s'explique par l'invitation initiale des éditions Wiley-Blackwell à contribuer à leur collection « Manifestos ». Comme tout manifeste, le mien affirme son orientation sans détour, et il le fait par le biais de la rhétorique bien plus que par une accumulation de preuves. L'enjeu d'un manifeste consiste à susciter la réaction et la discussion; aussi, je me permets de transformer cette préface en une sorte d'épilogue et de faire ainsi état des débats ouverts depuis la parution de mon essai.

Il se trouve qu'une polémique sur « ce qu'est le cinéma » a surgi au moment précis où j'entamais l'écriture de cette préface. Cette fois, Bazin n'en est pas le foyer principal, car la discussion concerne un groupe d'universitaires anglais et français spécialisés dans le précinéma et le cinéma des premiers temps. La controverse est née d'une question innocente: faut-il inscrire les *flip books*, autrement dit les folioscopes, au programme de *Domitor*, un congrès dédié au cinéma des premiers temps? Un *flip book* est un dispositif de papier au moyen duquel un lecteur peut produire des images en mouvement, lesquelles ne sont généralement ni de source photographique ni projetées. Dès lors, appartient-il au cinéma? La question posée au *flip book* s'étend à une multitude d'autres phénomènes audio-visuels des XIX^e et XX^e siècles (jouets optiques, jeux d'ombre, etc.). Devraient-ils être tous subsumés sous l'appellation « cinéma »? Si tel est le cas, mon livre, celui que vous vous apprêtez à lire, vous semblera étroit, car j'y soutiens qu'une frontière doit être établie – sans quoi, il se pourrait que nous devenions incapables de reconnaître les fruits et

le potentiel exceptionnels de ce cinéma qui constitue une forme distincte parmi les images en mouvement.

Ainsi qu'il est d'usage face à tout manifeste, certains lecteurs ont dû se sentir immédiatement exaspérés par le mien. Son premier chapitre commence d'emblée par exclure les « films sans caméra » de la catégorie du cinéma. Il n'est jamais très apprécié d'exclure quoi que ce soit, et les lecteurs se doivent d'interroger l'autorité de celui – en l'occurrence : moi – qui légifère sur ce qui peut être considéré, ou non, comme du cinéma. Toutes les images en mouvement peuvent sembler « égales » aux yeux de l'archiviste en charge d'une préservation exhaustive, mais il en est difficilement de même pour les critiques et les spécialistes en esthétique dont la mission consiste à rendre compte des créations et des expériences auxquelles les hommes confèrent de la valeur. Ce livre traite de valeurs. Il vise à mettre au jour une ligne de pensée cohérente au sujet de la valeur du cinéma et, à ce titre, des distinctions s'imposent.

Le *flip book* n'appartient pas au cinéma tel qu'il est examiné ici. Mais sans doute me faut-il reconsidérer l'animation. J'ai défendu l'idée selon laquelle les films d'animation, en raison du fait que leur source se situe dans des dessins et non dans des enregistrements, ne présentent que peu de résistance à l'imagination – domaine qu'ils paraissent exclusivement occuper. Toutefois, c'était aller vite en besogne que de reléguer l'ensemble de l'animation aux beaux-arts et non aux arts photographiques. Il est évident qu'une caméra fournit les modèles physiques à l'animation par rotoscopie, qui préfigure en quelque sorte les techniques actuelles de *motion capture* par lesquelles un traitement graphique numérique complète ou transforme l'enregistrement minutieux des mouvements de corps et de caméra². L'animation de figurines et la pixilation sont produites par un certain type de photographie (*stop motion*) ; et, depuis un siècle, l'animation traditionnelle fait usage d'une caméra pour enregistrer fidèlement les dessins sur le banc-titre, même si cette caméra n'explore pas le monde extérieur en tant que tel³. Peut-être l'animation

peut-elle contribuer à cette « esthétique de la découverte » que je considère comme la plus haute ambition du cinéma, mais il se trouve que j'ai écrit ce livre sous l'influence de Serge Daney, avec la volonté d'attirer sur lui l'attention d'un lectorat anglophone auprès duquel il reste scandaleusement peu connu. Or, Daney ne faisait aucune concession dans ce débat. Il affirme de but en blanc : « le dessin animé serait toujours pour moi autre chose que le cinéma. Pire encore : le dessin animé serait toujours un peu l'ennemi. »⁴ Aujourd'hui, je ne serais plus aussi catégorique, et je pencherais plutôt pour l'affection professée par Bazin à l'égard de l'animation (en particulier celle de Norman McLaren), et pour André Martin qui écrivit abondamment sur cette forme d'images en mouvement dans les années 1950. En outre, j'ai beaucoup appris de mon collègue Hervé Joubert-Laurencin dont le premier ouvrage, *La Lettre volante*, s'ouvre sur une mise en relation de Bazin et de l'animation⁵.

Mais mon principe fondamental reste intact : la prétention du cinéma à la grandeur repose sur la tension que les films maintiennent entre le réel et l'imaginaire, et sur l'invitation qu'ils adressent aux spectateurs à poursuivre sans relâche ce que l'écran ne révèle que partiellement. Certes, la qualité de l'image est importante, mais le monde situé au-delà de cette image l'est tout autant. Et ce qui importe le plus, c'est le mouvement du spectateur traversant l'écran pour tendre vers ce monde. Que celui-ci soit physique, social, historique, onirique, schizophrénique ou autre, le cinéma nous encourage à y pénétrer autant que possible, ce qu'aucun autre art ou médium ne permet. *Une idée du cinéma* soutient que les films de nature photographique nous ont apporté une manière spécifique d'interagir avec le monde et entre nous. J'admire les « archéologues des médias » de l'association *Domitor*, qui isolent et décrivent minutieusement des espèces éteintes sur l'arbre évolutif des images en mouvement. Et je suis sensible aux formes parallèles qui ont coexisté avec le cinéma conventionnel, même après sa maturité et jusqu'à nos jours (films médicaux, films militaires, *home movies*). Enfin, je suis

de ceux qui se passionnent pour les formes hybrides associant le cinéma photographique avec l'animation ou la photographie (ce que Raymond Bellour appelle l'« entre-images »)⁶. Néanmoins, dans ce manifeste, j'ai pris la décision de creuser au cœur de ce qui a été nommé, dans un autre livre, L'« effet cinéma »⁷. Quelle est cette chose que le cinéma est présumé avoir accompli de si puissant lorsqu'il était au meilleur de sa forme? Vous avez sous les yeux un courant de pensée – la ligne *Cahiers* – qui explore précisément cette question.

Ces réflexions sur la définition du cinéma et sur les polémiques qui l'environnent actuellement ont été interrompues et assombries récemment par la nouvelle du décès de Seamus Heaney, le poète dont je me sentais, à l'égal de bien d'autres personnes de ma génération, le plus proche. Ce maître de l'art le plus ancien était curieusement limpide lorsqu'il s'agissait d'expliquer ce qui lui importait en termes de poésie. Quand on lui demanda s'il avait un poème favori parmi ses écrits, il désigna « *Lightenings VIII* », pour lequel il avait inventé un personnage appelé « l'homme d'équipage ». Dans ce poème, le marin glisse le long de la corde d'une ancre et se trouve face à un splendide monastère sous-marin reposant mystérieusement sous son bateau. Les moines l'aident à dégager l'ancre afin qu'il puisse regagner son navire et reprendre sa route.

J'éprouve une dévotion pour ce poème, car l'homme d'équipage qui apparaît se situe là où tout poète devrait se situer : entre le sol de l'expérience quotidienne et le royaume éthéré d'un monde imaginaire. Ce qui est essentiel – que vous soyez poète ou homme d'équipage –, c'est de pouvoir se mouvoir de façon ingénieuse entre ces deux royaumes, de ne se trouver ni enlisé dans le quotidien, ni la tête perdue dans le fantastique.⁸

Je ferai de ces quelques mots de Heaney ma nouvelle épigraphe, car il y est dit de la poésie ce que moi, à la suite de Bazin, je souhaiterais affirmer au sujet du cinéma. Si je me

montre réservé à l'égard des nouvelles technologies d'image de synthèse et d'animation digitale, ce n'est que parce qu'elles menacent de donner pour seuls vainqueurs les mondes imaginaires par lesquels nous échappons entièrement au « sol de l'expérience quotidienne ». Ce n'est pas le réalisme en soi qui m'importe, mais la tension entre l'univers réel et ordinaire de la perception sensible et les visions éthérées que les cinéastes et le public ont « dans leur tête ». Je n'irais sans doute pas aussi loin que Daney, mais ce livre se positionne dans le sillage de sa foi en la valeur spécifique et primordiale du « plan » en tant qu'il est une portion donnée d'un espace-temps enregistré. Le plan est pareil à l'ancre du poème de Heaney, qui retient le bateau et prévient sa dérive. Le navire serait l'intrigue du film ou la trajectoire de son idée directrice ; il est construit par le cinéaste pour explorer le domaine de l'esprit. En réalité, le cinéaste oscille en permanence entre son dessein et le matériel qu'il a tourné. Le voyage d'un film n'est jamais sans encombres, mais il est souvent de ceux dont les découvertes les plus profondes appartiennent aux deux mondes, matériel et spirituel.

New Haven, septembre 2013