

QUESTIONS À JACQUES RANCIÈRE

AUTOUR DE SON LIVRE *LES ÉCARTS DU CINÉMA*

Entretien réalisée par

Susana Nascimento Duarte (Université Nouvelle de Lisbonne)

CINEMA (C): Tel que La fable cinématographique... — votre livre précédent totalement dédié au cinéma et qui date de 2001 — Les écarts du cinéma, qui vient de sortir aux Éditions La Fabrique, se compose d'un recueil de textes, autant d'analyses de films qui recourent une approche singulière du cinéma dont, après-coup, le prologue essaye de faire comprendre la logique. Comment a surgi ce livre et comment avez-vous pensé sa structure?

JACQUES RANCIÈRE (JR): Le thème des écarts était déjà au centre du texte qui sert de prologue au livre. Ce texte était une réflexion après-coup sur *La fable cinématographique* qui déplaçait l'axe de la réflexion. *La fable* pensait le cinéma à travers la tension entre deux régimes de l'art: le régime esthétique, avec la nouveauté d'une écriture du mouvement et le rêve d'une langue des images; le régime représentatif avec le retour en force, au cinéma, d'un art des histoires et des distinctions de genres qui étaient répudiés dans les anciens arts nobles. La problématique des écarts, elle, est davantage une réflexion sur ma propre approche du cinéma et sur ce qu'elle implique comme conception du cinéma en tant qu'objet de savoir et de discours. Elle met en question l'idée du cinéma comme un art qui relèverait d'une théorie propre et d'un savoir spécialisé, en marquant la pluralité des pratiques et des formes d'expérience unifiées sous ce nom. A partir de là, j'ai été amené à regrouper des textes que j'avais pu écrire depuis *La fable* du point de vue des écarts qui, en tirant le cinéma hors de lui-même, révèlent son hétérogénéité interne : écarts du cinéma avec la littérature qui mettent en question l'idée d'une

langue du cinéma, transformation des politiques des cinéastes qui sont aussi des tensions entre le cinéma et le paradigme théâtral, rapports paradoxaux du divertissement et de l'art pour l'art, etc. Il s'agit à chaque fois de montrer comment un art est traversé par d'autres arts, impossible à séparer des transformations qui le mettent hors de lui-même, inassignable à un savoir spécialisé.

C: On peut dire que la logique d'ensemble qui préside à ces essais est déterminée par la notion d'écart. Cependant c'est encore à l'idée de fable que vous revenez comme façon de réunir, sans les subsumer, tous les écarts qui, selon vous, font l'existence du cinéma et au sein desquels vous avez placé vos efforts d'écriture sur lui. La fable est synonyme d'une tension entre l'histoire et ses contraintes de causalité et la proposition d'images qui fonctionnent comme suspension de l'histoire. Or cela n'est pas spécifique du cinéma. En quoi la notion de fable vous semble-t-elle décisive pour penser le cinéma aujourd'hui et les contradictions qui vous y repérez depuis l'origine?

JR: La notion de fable est une notion centrale de la logique représentative au sein de laquelle elle définit la connexion des actions qui définit le poème et, à sa suite, les arts auxquels il sert de norme. Elle est de ce fait essentielle pour mesurer la façon dont une forme d'art nouvelle se situe par rapport à cette logique. Le cinéma a été d'emblée pris entre deux logiques opposées : d'un côté, selon la logique représentative, la fable était ce qui le distinguait de la simple attraction populaire. De l'autre, elle le séparait des formes de nouveauté artistique qui répudiaient la fable et qui voyaient dans l'art des images en mouvement l'art susceptible de réaliser directement la volonté d'art dans des formes sensibles, en congédiant histoires et personnages. L'histoire du cinéma est pour moi celle de cette tension entre deux logiques. Cette tension n'est pas simplement entre l'histoire et l'image qui l'arrêterait. Ce que j'essaie de mettre en relief dans mes analyses, c'est un dédoublement de la fable: il y a une intrigue visuelle qui vient altérer l'intrigue

narrative ou même une tension entre deux intrigues visuelles. C'est ce que j'analyse dans la *Mouchette* de Robert Bresson. Le plan y joue deux rôles différents qui induisent deux intrigues visuelles différentes. D'un côté il tend à s'évider pour jouer le rôle d'un pur signe dans un enchaînement- un regard et un geste ou un geste et son résultat. Il se met ainsi au service narratif d'une histoire de traque dans laquelle l'adolescente n'est qu'une proie. De l'autre, il se densifie en servant de cadre à une performance déviante du corps de Mouchette : moitié résistance aux messages et regards des autres, moitié invention de gestes habiles qui sont sa performance propre et définissent une ligne narrative différenciée de celle de la traque, même si l'une et l'autre restent entrelacées jusqu'au bout.

C: Dans le prologue de La fable cinématographique... le cinéma était plus directement mis en rapport avec un cadre conceptuel préexistant, celui qui concernait le partage du sensible et les régimes de l'art, tandis que dans ce livre, s'il y a un retour à des questions que traversaient déjà La fable cinématographique..., elles sont reprises plus explicitement de l'intérieur de l'expérience cinématographique, qui est pour vous celle du cinéphile et de l'amateur — vous vous référez à une politique de l'amateur -, plutôt que celle du philosophe ou du critique de cinéma... Voulez-vous préciser la nature de votre travail philosophique par rapport au cinéma, et comment envisagez-vous les rapports entre philosophie et cinéma?

JR: La politique de l'amateur dont je parle dans ce livre entre en consonance avec l'ensemble de mon travail: une pratique de la philosophie qui s'écarte de la conception dominante d'une philosophie qui donnerait le fondement ou la vérité de telle ou telle pratique — politique, artistique ou autre. J'ai pratiqué au contraire une philosophie qui remet en question le partage des disciplines et des compétences, en même temps que le partage entre les pratiques et les métadiscours qui prétendent en rendre raison. Il n'y a donc pas pour moi *un* rapport entre philosophie et cinéma mais divers nœud philosophiques qui peuvent être constitués à partir de tel ou tel

des aspects du cinéma: par exemple, dans l'article sur Hitchcock et Vertov, le rapport du cinéma à la philosophie est implicite de la littérature qu'il adapte; dans celui sur Bresson, de la consistance de l'idée d'une langue des images; dans celui sur Rossellini, de l'incarnation de la pensée dans un corps du philosophe, etc. Aucun de ces nœuds ne relève d'un savoir spécifique qui s'appellerait théorie ou philosophie du cinéma.

C: Vous parlez du privilège qui a pour vous la rencontre avec un film. Qu'est-ce qui définit cette rencontre, qui se donne paradoxalement sous le signe de l'écart, i.e., dans l'impossibilité d'identifier totalement le cinéma soit à l'art, soit à la théorie, soit à la politique?

JR: Il ne faut pas donner un caractère trop religieux à cette idée de rencontre. C'est quelque chose qui est en partie lié à ma génération: j'ai grandi dans un monde où le statut du cinéma comme art, les critères d'appréciation des films, la hiérarchie des metteurs en scène, tout cela était mal assuré. Il n'y avait pas de canon constitué. Et les rapports entre jugements artistiques et jugements politiques étaient eux-mêmes flottants: la grille brechtienne qui était alors dominante servait très bien pour critiquer les images médiatiques mais elle ne donnait guère de repères pour juger les films comme tels. Dans ces conditions, c'était l'effet produit par un ou des films qui servait souvent à donner le sentiment d'un propre du cinéma ou à établir une connexion entre les émotions du cinéma et les affects politiques. Cette situation de fait rejoint une question de méthode. Précisément parce que le cinéma n'est pas un langage, qu'il ne définit pas un objet de savoir relevant d'un ordre systématique de raisons, son apprentissage se prête particulièrement à l'application de la méthode d'émancipation intellectuelle: «apprendre quelque chose et y rapporter tout le reste.» On «apprend» le cinéma en élargissant le cercle de perceptions, d'affects et de significations construit autour de quelques films.

C: C'est au sein de trois écarts qui s'est déployé votre rapport au cinéma : entre cinéma et art, cinéma et politique, cinéma et théorie. La cinéphilie, en brouillant les discernements admis sur le cinéma, incarne pour vous le premier de ces écarts, l'écart entre cinéma et art; en même temps, elle vous permet aussi de rendre sensible les deux autres écarts: si la cinéphilie met en cause les catégories du modernisme artistique et introduit selon vous la compréhension positive de l'impureté de l'art, c'est aussi à cause «de sa difficulté à penser le rapport entre la raison de ses émotions et les raisons qui permettaient de s'orienter politiquement dans les conflits du monde.» Quel rapport entre ces deux écarts initialement vécus au sein de la cinéphilie, où l'on passe d'une relation intime entre art et non-art — déterminé par la difficulté à saisir les critères qui permettraient de distinguer l'un de l'autre — à l'impossibilité de concilier la justesse d'un geste de mise en scène avec les affaires politiques et sociaux qui bouleversent la société? Dans quelle mesure la théorie se montre-t-elle incapable de résoudre ces écarts, et devient, pour vous, à l'inverse, le lieu qui les rend manifestes?

JR: En un sens l'écart cinéphilique prolongeait une vieille tradition, celle des artistes et critiques opposant les performances exactes des arts mineurs aux légitimités culturelles constituées. Ces écarts qui appartiennent au goût ont toujours de la peine à se rationaliser. Mais, en la circonstance, cet écart du goût est venu coïncider avec le grand bouleversement théorique que résume le mot de structuralisme et qui prétendait renouveler en même temps les paradigmes de la pensée, de la science et de l'art. La passion cinéphilique s'est donc trouvée prise dans les grandes rationalisations des années 1960 qui voulaient tout unifier dans une théorie générale. Et ces théories elles-mêmes prétendaient correspondre à l'effervescence politique du temps, aux mouvements anti-impérialistes et décolonisateurs, à la révolution culturelle, etc. Il y avait effectivement un grand écart entre jugement de goût, théorie et engagement politique, difficile à combler avec la seule notion de mise en scène qui cherche elle-même à dissimuler l'hétérogénéité du

produit filmique, à le rattacher artificiellement à une volonté artistique unique. A l'inverse la conscience de cet écart pouvait effectivement nourrir une pratique tout autre de la «théorie,» une pratique qui saisisse son objet comme le produit d'une rencontre entre des logiques hétérogènes.

C: Il y a la rencontre avec un film, mais vous faites aussi mention à l'expérience d'y retourner, de revoir un film ou plusieurs films soit pour les comparer aux souvenirs qu'on en a — par exemple, «l'impression fulgurante» laissée par un plan ou celle plus générique laissée par une œuvre qui nous a séduit -, soit pour mettre en cause une interprétation donnée antérieurement. Pouvez-vous expliciter votre rapport au cinéma à partir de ces retours, qui marquent autant de transformations, déformations et prolongements de l'objet matériel film par le souvenir et la parole, et donnent à voir les variations de votre pensée à l'intérieur du territoire du cinéma? De quelle façon la recomposition instable des perceptions, affections et traces laissées par les films rencontrés, a été influencée par le changement de soucis théoriques, politiques et philosophiques le long des divers moments de votre vie? Quel rapport entre les films vus et revus, la pensée du cinéma, et votre travail dans le champ politique et esthétique?

JR: Il y a là la conjonction entre une nécessité structurelle et une raison contingente. La première relève de la logique du régime esthétique de l'art. La notion d'art s'y définit moins par un savoir-faire que par l'appartenance à un univers sensible. Les codes et les normes de la logique représentative y sont remplacés par un autre type de «preuve» de l'art constitué par le tissu des souvenirs, récits, commentaires, reproductions, reprises et réinterprétations. Ce tissu est ainsi en perpétuel mouvement: le théâtre antique, la peinture hollandaise, la musique «classique,» etc. y vivent de la métamorphose constante des modes de perception dans lesquels ils peuvent entrer. Il en va de même pour le cinéma. Mais il y a un problème pratique: le cinéma, qu'on dit être un art de la reproductibilité

technique a longtemps été un art où les œuvres n'étaient pas accessibles par les voies de la reproduction. On ne savait pas si on reverrait jamais un film, il se transformait dans votre souvenir, dans les textes qui en parlaient; vous étiez surpris à le revoir très différent de ce que vous aviez en tête, d'autant plus que les cadres de la perception individuelle et collective avaient changé entre temps. C'est ce que j'ai évoqué à propos de mes différentes visions d'*Europa '51* (1952): la représentation du peuple communiste, celle du monde marginal qui le borde, les gestes de la femme de bonne volonté qui essaie de naviguer entre l'un et l'autre, son regard sur la vitesse brutale de la chaîne, le rapport de sa démarche avec l'explication communiste du monde ou avec les rationalisations psychiatriques, tout cela était susceptible pas seulement de jugements mais aussi de regards complètement différents à l'époque de la Révolution culturelle, à celle des leçons du gauchisme, à celle de Deleuze, etc..

C: Dans l'essai sur Hitchcock et Vertov, les deux metteurs en scène désignent deux façons antagonistes de venir après la littérature. Qu'est-ce que cela veut dire dans un cas et dans l'autre? L'essai en question, comme l'indique le titre même, va de Hitchcock à Vertov, i.e., de la soumission de la machine cinématographique à la machinerie fictionnelle et sa logique aristotélicienne jusqu'à l'utopie cinématographique du refus de l'art qui raconte des histoires, et revient à Hitchcock à travers Godard qui justement dans les Histoire(s) du cinéma (1988-98) cherche à libérer, d'un geste vertovien, les plans du maître du suspense des intrigues dans lesquelles ils sont piégés... Cependant, selon vous, l'analogie s'arrête là. Qu'est-ce qui distingue la façon de congédier les histoires de Vertov de celle de les défaire de Godard?

JR: Le projet de Vertov appartient à la logique du modernisme historique : supprimer les histoires et les personnages, ce qui veut dire aussi : supprimer l'art lui-même comme pratique séparée. Ses films sont censés être des performances

matérielles reliant toutes les performances matérielles dont la connexion constitue le communisme comme réalité sensible. Ce communisme esthétique de la compossibilité de tous les mouvements est une façon de mettre à distance le modèle d'intrigue historique dont l'Etat soviétique se trouvait dépendant : le modèle de l'action stratégique appuyé sur la foi en un mouvement de l'Histoire. Hitchcock, lui, remet le mouvement des images au service des histoires, c'est-à-dire aussi qu'il ramène les machines à leur statut d'instruments de machinations narratives. Godard veut libérer les images pour rendre le cinéma à sa vocation première et expier sa mise au service des histoires, c'est-à-dire aussi de la mauvaise Histoire, celle des dictatures du XXe siècle. Mais les fragments qu'il isole ainsi, même s'ils s'enchaînent aussi vite que ceux de Vertov, n'ont plus rien à voir avec ces énergies que Vertov voulait déchaîner. Ce sont des images, habitantes d'un musée imaginaire à la Malraux et ce sont des témoignages, des ombres qui nous parlent des enfers de l'Histoire.

C: De quel(s) écart(s) parle-t-on dans votre analyse de Mouchette (1967), où vous essayez de montrer que la recherche par Bresson d'une pureté cinématographique détachée des références au théâtre et à la littérature, des conventions théâtrales et littéraires classiques, avaient déjà des précurseurs justement dans la littérature et le théâtre?

JR: Bresson est emblématique d'une idée de la pureté du cinéma comme langue des images. Et il fait de la fragmentation le moyen d'éviter la représentation. Le paradoxe est que cette idée d'une langue des images aboutit à une théorie «linguistique» du montage où chaque plan est supposé être l'élément d'une articulation de type discursif. Il en résulte une surenchère sur la liaison causale et organique des éléments. Or celle-ci est justement le cœur de la logique représentative. C'est comme si le modèle aristotélicien du poème comme «arrangement d'actions» était ramené au plan même de la combinaison des éléments signifiants. L'image y perd son indépendance, sa durée propre et sa

capacité d'engendrer diverses séries aléatoires. C'est alors le corps de l'acteur — du modèle, dit Bresson — qui doit réintroduire cette potentialité. Il le fait par son écart avec le jeu expressif psychologique traditionnel. Mais cet écart par lequel Bresson veut distinguer le «cinématographe» du «théâtre filmé,» ce sont en fait les réformateurs du théâtre qui l'avaient initiée.

C: En quoi le geste cinématographique de Minnelli se confond et se sépare simultanément, dans votre analyse de The Band Wagon (Tous en scène!, 1953), dans le texte «ars gratia artis: la poésie de Minnelli,» du geste du metteur en scène moderne d'avant-garde, avec lequel vous le comparez, qui rêve de la dissolution des frontières entre les arts, de l'équivalence du grand art et des spectacles populaires de divertissement?

JR: *The Band Wagon* est une adaptation d'un spectacle de Broadway. Minnelli appartenait, lui-même, à une famille de gens du spectacle, de gens pour qui le divertissement populaire est un art. Et il inscrit son travail de metteur en scène dans cette continuité. C'est ce qui lui fait donner tout son relief dans ce film à la confrontation entre l'artiste de music-hall et le metteur en scène d'avant-garde. Ce dernier professe le grand credo avant-gardiste: l'art est partout. Il est affaire de performances et non de sujets nobles ou bas. Mais ce credo est d'abord une manière pour l'art de se signifier lui-même en se montrant capable de tout absorber et de rester toujours égal à lui-même. Le résultat en est une surcharge dans le spectaculaire. Minnelli procède différemment. D'un côté, il suit la logique des genres: la comédie musicale qui est d'abord une question de numéros musicaux et chorégraphiques ou le mélodrame qui se définit d'abord par les émotions que son sujet peut produire. Mais, à partir de là, il met en œuvre la capacité qu'a le cinéma de déplacer la logique des genres en incluant l'émotion sentimentale dans la performance et la chorégraphie ou le feu d'artifice visuel dans l'épisode mélodramatique. L'art est affaire de métamorphose et non d'auto-démonstration. En

cela ses films sont bien fidèles à la devise de la MGM : *ars gratia artis*, l'art pour l'art. Celui-ci vaut pour le film «populaire» alors qu'on veut toujours le réserver à l'œuvre pour esthètes.

C: Les essais sur les Straub et Pedro Costa rendent évident qu'un film n'est pas un message politique et ne se mesure pas à son thème ni à des rapports bien intentionnés concernant ce qui est filmé. Par où passe exactement pour vous leur politique du cinéma?

JR: La politique des films n'est pas une stratégie univoque pour produire des effets de conscientisation ou de mobilisation, passant par des moyens bien définis – comme le montage le fut un temps. C'est un assemblage complexe de plusieurs choses: des formes de sensibilité, des partis pris par rapport à l'ordre du monde, des choix concernant la durée du plan, l'endroit où mettre la caméra, la manière dont les corps filmés se rapportent à elle, mais aussi des choix de production, de financement, de matériel, etc. Ces assemblages donnent lieu à divers types d'ajustement. Straub et Costa sont tous deux du côté des opprimés. Tous deux travaillent en dehors du circuit dominant, utilisent des acteurs non-professionnels et font des films en écart avec les logiques fictionnelles dominantes. A partir de là les méthodes diffèrent. Straub construit des films autour de textes littéraires sans jamais les «adapter.» Ces textes fonctionnent de deux manières différentes. Au départ, ils fournissaient, à la manière brechtienne, une explication ou un jugement sur ce que vivaient les personnages. Mais, de plus en plus, ils définissent une certaine altitude ou noblesse de la parole, et les acteurs amateurs, campés dans un décor qui condense les puissances de la nature, sont là pour tester la capacité de l'homme du peuple d'énoncer cette parole, de se tenir à sa hauteur. Cette dualité est exemplairement présente dans l'extrait de *Dalla nube alla resistenza* (*De la nuée à la résistance*, 1979) que je commente où un berger et son fils discutent, en suivant Pavese, sur les raisons de l'injustice. Pedro Costa, lui, évacue entièrement

l'explication et aussi l'aspect héroïque du décor et de la parole. Il s'enfonce avec sa caméra légère dans le cadre de vie et dans la temporalité des immigrants ou marginaux qu'il filme, d'abord dans le bidonville puis dans les nouveaux logements sociaux. Il s'attache à faire apparaître leur capacité propre à créer une formulation et une attitude qui soit à la hauteur de leur destin. La noblesse dont tous sont capables, il cherche à l'extraire directement de leur vie, de leur décor et de leur histoire. Le film a l'air d'un documentaire sur leur vie alors que tous les épisodes en sont en fait inventés au fur et à mesure du travail comme une forme de condensation et d'impersonnalisation de leur expérience. Les méthodes diffèrent, mais, dans les deux cas, ce qui est au centre de la politique des cinéastes, c'est non pas la dénonciation d'une situation mais la mise en évidence de la capacité de ceux qui la vivent.