

Cinéma, numérique, survie

Lettre à Jean-Louis Comolli

par Gilbert Cabasso

Cher Jean-Louis,

Ton livre m'accompagne et me soutient chaque jour, autant dans l'acte de regarder que dans celui de donner à voir. Je retrouve en ce que tu écris la nécessité vitale de la théorie, celle qui avait nourri, à la fin des années 1960, les articles importants, « Technique et idéologie », publiés dans les *Cahiers du cinéma* en 1971-1972 et que tu as repris dans ton recueil *Cinéma contre spectacle*¹, en 2009. Ton livre ne redonne pas seulement vie au désir de théorie, il le fonde, il renoue avec les premières exigences de penser le cinéma comme Bergson s'y était engagé, comme Deleuze en a poursuivi l'entreprise, nourrie de son histoire.

Ce livre, *Cinéma, numérique, survie*², tient du manifeste. Il a l'énergie d'une mémoire revivifiée aux urgences du temps. Il sonne l'alerte sous la forme d'un impératif : engager toutes nos forces dans ce combat pour ne pas lâcher prise, devant la menace que sombre la beauté, que s'éteignent nos vies dans le calcul égoïste des formes normées, calibrées aux intérêts exclusifs du Marché.

On pourrait penser que le numérique n'est rien d'autre que le nom donné au processus destructeur dans et par lequel le cinéma n'en finit pas d'agoniser. Ce serait une réduction fort abusive de ton propos. Pour mesurer le risque du contresens, revenons-en aux fondements mêmes de ta pensée du cinéma, comprenons aussi à quel point ton exigence est de saisir le lien essentiel qui se noue entre le cinéma et ce qu'on nomme si approximativement *numérique*.

« On voudra bien convenir de ce qu'il ne s'agit pas ici, précises-tu, de "critiquer" les vertus bien connues du passage au numérique, qui, nombreuses, semblent de plus en plus indispensables » (p. 15). Ce dont tu te préoccupes, c'est d'une pensée authentiquement

1. Jean-Louis Comolli, *Cinéma contre spectacle*, Verdier, 2009.

2. Jean-Louis Comolli, *Cinéma, numérique, survie. L'art du temps*, ENS Éditions, coll. « Tohu-Bohu », 2019.

généalogique de notre rapport au visible. Or, c'est le cinéma qui nous offre la chance de penser les conditions subjectives et objectives de ce rapport, tout autant qu'il nous fait mesurer, au cœur de ses métamorphoses techniques, qu'elles relèvent de la vidéo, de la télévision, de l'image électronique, ou du numérique, ce que nous avons à y gagner, et ce que nous y perdons.

Ton travail renoue avec une visée ontologique : des frères Lumière au numérique le plus en pointe, tu ne cesses d'interroger le statut de l'image en mouvement, son destin, le sort de notre foi en une vérité dont on ne sait plus ce qu'elle peut encore signifier. Le plus important est, pour toi, de donner à penser notre rapport au temps, parce que « *l'objet véritable du cinéma est le temps*¹ », parce que « *tous les films sont des discours sur le temps*² ». Tu sais trouver le ton véhément et mobilisateur dont nous ressentons avec toi l'urgence, anthropologique et politique. « *Nous, proclames-tu en notre nom, amoureux du cinéma, cinéastes, cinéphiles, historiens, critiques, nous commençons à comprendre ce qu'il en a été de ce que nous ne connaissons du cinéma au cours de ces dernières vingt années, qu'à la sombre lumière des évolutions dites techniques – qu'il convient désormais de considérer comme des transformations anthropologiques touchant non seulement aux modes de vie mais aux raisons de vivre en société. Le triomphe des téléphones portables, par exemple, leur détournement désormais massif en instrument d'écriture, de lecture, appareil photo et caméra, fait de ces outils des sortes de prothèses. Un compagnon ne nous quitte plus, dont nous savons qu'il nous espionne* » (p. 64).

On aurait tort de considérer ton propos comme réactif, antimoderne, nostalgique, mélancolique. Il en appelle à la lucidité, exigeant de reconnaître aux avancées techniques leur dette infinie à l'égard des gestes inauguraux du cinéma : la définition d'un cadre, qui montre autant qu'il cache, la prise en compte d'une temporalité à laquelle tu consacres des analyses d'une rare finesse qui ne peuvent qu'évoquer le Deleuze de *L'Image-temps*. « *Tout ce qui est cadré dans un écran et une durée procède du Cinématographe Lumière* » (p. 51). Et, tu le répètes souvent, à juste raison, « *le cinéma, dès son début, s'est trouvé être le promoteur de bien des manières de faire qui ont été pleinement réalisées dans et par le numérique* » (p. 154). La justesse de la formule de Malraux : « *Par ailleurs, le cinéma est une industrie* », qui clôt son *Esquisse d'une psychologie du cinéma* (1946), tu la reprends à ton compte et en mesures les effets contemporains : « *Le passage au numérique a encore industrialisé les conceptions, écritures et tournages des productions audiovisuelles pour la télévision et le cinéma, toutes modelées par Hollywood, quelles qu'en soient l'origine et la langue* » (p. 161). Tu luttas pour sauvegarder une approche des formes qui ne cède pas à l'uniformité d'un temps contrôlé, soumis aux intérêts d'une économie dépossédant les subjectivités de leur pouvoir de création. Tu ne te contentes pas de travailler les formes que le cinéma n'a cessé de produire, tu nous aides à comprendre combien le temps de notre conscience de spectateur est modelée par ces formes : « *Sans doute est-ce du côté du temps, tel*

1. Jean-Louis Comolli, *Cinéma contre spectacle*, op. cit., p. 186.

2. *Ibid.*, p. 187.

que le reformule sans cesse notre expérience de spectateur, que le cinéma nous a le plus intimement pénétrés et changés. Si la guerre est dans le Temps, c'est que le contrôle des subjectivités par les différents formatages imposés par les mille variantes du marché se heurte à toutes sortes de refus ou de ruses qui témoignent de l'extrême difficulté qu'il y a depuis toujours à "discipliner" les esprits et les corps » (p. 187-188).

Ton effort consiste à multiplier, non pas seulement l'attention aux gestes, aux grâces, aux imprévisibilités des images et des mouvements, mais à nous rappeler que cette irréductible multiplicité est aussi celle des spectateurs et des spectatrices. J'aime la tonalité proustienne de ton propos, l'attention constante aux modalités plurielles des expériences intérieures et partagées, celle qui habitait le récit autobiographique de ta jeunesse algérienne, ce texte bouleversant que tu as consacré à tes années de formation¹. Multiplicité, pluralité qui fondent l'esprit de résistance qui nous oppose aux diktats du Calcul et du contrôle. « *Chaque spectateur construit avec un film donné une relation singulière et non répétable, faite de pleins et de déliés [...], de trous et de saturations [...], bref : de présences et d'absences* » (p. 35). Tu rends donc au spectateur la liberté d'inventer, grâce au film, avec lui, son propre pouvoir d'action sur le monde, nourri de la puissance de son imaginaire, dans le jeu de ses désirs et de ses perceptions.

Il ne s'agit jamais de figer dans une référence théorique exclusive l'exploration concrète de ces jeux. Si tu maintiens avec André Bazin la richesse d'un dialogue que rien n'interrompt, les pages que tu consacres au cadre relancent la question des différences inaperçues entre les machines à enregistrer et la perception que les écrans nous en restituent : « *Au cinéma et sur les écrans, quels qu'ils soient, rien ne peut être vu qui ne soit, en même temps qu'affirmation, soustraction. Il est impossible d'en finir avec ce ruban de Möbius : montrer, c'est cacher* » (p. 49). Phénoménologiquement, il nous faut bien prendre conscience des différences qui se creusent entre le hors-champ de la télévision et celui de la salle de cinéma, prendre la juste mesure des relations complexes que l'image prétend entretenir au réel qu'elle reproduit, tout autant qu'au réel qui l'enveloppe. « *L'écran, écris-tu, est un cache qui occulte ce qui n'est pas "dans le champ". Multipliez les écrans, vous multipliez les trous noirs* » (p. 47). En faire la remarque, c'est éveiller le soupçon, traquer les effets d'un pouvoir dont la réalité relève de l'idéologie, des intérêts du marché. Et tu nous rappelles l'aveu superbe et cynique de Patrick Le Lay, le patron de TF1, qui vendait aux annonceurs « *du temps de cerveau humain disponible* ».

Si au cinéma, comme toute invention numérique nous conduit à le saisir, nous sommes pris dans un dispositif de temps et d'espace, techniquement déterminé, qui nous dépossède, pour une part, de notre propre initiative d'agencement, nous voilà aux prises avec ce que tu ne cesses de lier entre eux : calcul et contrôle. « *L'objet d'art, comme tout autre produit, écrivait Marx, crée un public apte à comprendre l'art et à jouir de la beauté. La production ne produit pas seulement un objet pour le sujet, mais*

1. Jean-Louis Comolli, *Une terrasse en Algérie*, Verdier, 2018.

aussi un sujet pour l'objet¹. » « *Le cinéma, écris-tu, modélise ses spectateurs et le cinéma formaté les formate* » (p. 58).

Ton analyse résonne de cet effort dialectique et critique pour rendre le spectateur toujours plus conscient de ce qui l'affecte. Depuis longtemps, la description que tu donnes du spectateur, de la spectatrice, avoisine celle qu'Octave Mannoni nous fournissait du fétichisme : refus complexe de ce qui est perçu, dont la formule se résume dans le fameux : « *Je sais bien, mais quand même...* » Je sais bien que le personnage n'est pas l'acteur, que sa mort est réversible, que le train ne m'écrasera pas... Et pourtant, ma position de spectateur ne me réduit pas à la passivité fatale de la croyance, parce qu'aussi bien, je veux y croire. Tu fais le pari que, « *pour le spectateur de cinéma, et quoi qu'il en soit des puissances de l'illusion, du "paraître", de la captation de la conscience par "les plaisirs visuels" dénoncés, après saint Augustin, par toute une foule de philosophes et de critiques* », la « *constance du leurre et la possibilité toujours ouverte d'en apercevoir les limites et les pièges* » (p. 89) fondent à tes yeux l'intacte capacité de s'arracher au sortilège des puissances aliénantes. On voudrait qu'il en soit ainsi. Ce que tu appelles ton pari, le triomphe des jeux de dupes dont les médias nous donnent tous les jours à mesurer les ravages, la force destructrice des propagandes nous persuaderaient qu'il n'est pas certain qu'il soit gagnant.

Mais il ne saurait être question de te reprocher cet acte de foi. Il ne fait rien d'autre que définir ce que tu nommes toi-même *ton* attente du cinéma : « *J'ai toujours cru comme Serge Daney en une vertu égalitaire du cinéma, qui affaiblit les puissants et renforce les faibles. (Charlot vaut pour tout le cinéma)* » (p. 94). Il faudrait suivre pas à pas, comme en une longue promenade dans une histoire du temps filmé, les aventures de corps et de rencontres qui illustrent ta méditation : « *Le cinéma préfère nous montrer le mouvement réglé des corps filmés non comme une contrainte, mais comme une grâce* » (p. 188). Tu évoques, ici, Fred Astaire, Cyd Charisse, ou, une nouvelle fois, la magie toujours active de la dynamique des corps, et « *de l'imprévisibilité des temps et contretemps chez Keaton et Charlot* » (p. 188). Qu'en retiens-tu? Une sourde mise en échec de tous les calculs, au profit des forces du vivant, de ses ratés, de ses accidents au cœur de la plus extrême maîtrise. « *Une force est en jeu qui passe par-dessus les mille petites morts dont sont tramés nos jours* » (p. 152).

« Sauve qui peut la vie », donnes-tu comme titre à un de tes chapitres. Discret hommage au Godard que nous aimerons jusqu'à la fin des temps. Manière pour toi de refuser un temps préfabriqué par le numérique. Tu cherches ce qui résiste encore au programme et ne cesses d'y revenir. Manière de penser le paradoxe d'un cinéma dont les durées se confrontent aux arrêts sur image, « *comme le vivant s'articule au mort* » (p. 157). Cette ambivalence essentielle te conduit à privilégier l'imprévu, l'aléatoire, le contretemps en un véritable combat contre l'ordre programmé par le marché. Le jazz est là, mais au sens où le geste créateur révèle la pulsation même de la vie, non pas comme une vaine et trompeuse transparence, mais comme le dévoilement

ouvert d'un monde auquel le cinéma veut donner sens et vérité. Te lisant, me reviennent ces mots de Gilles Deleuze : « *Nous redonner croyance au monde, tel est le pouvoir du cinéma moderne. [...] Chrétiens ou athées, dans notre universelle schizophrénie, nous avons besoin de raison de croire en ce monde. [...] Nous avons besoin d'une éthique ou d'une foi, ce qui fait rire les idiots ; ce n'est pas un besoin de croire à autre chose, mais un besoin de croire à ce monde-ci, dont les idiots font partie*¹. » Ton livre, à sa manière, ne cesse de nous le montrer magnifiquement.

Juin 2019

1. Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, Minuit, 1985, p. 223-225.