1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

70 | 2013
varia

Antoine de Baecque, Philippe Chevallier (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*

Avant-propos par Antoine de Baecque et Philippe Chevallier, Paris,
Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2012

Omar Hachemi

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4697>

DOI : 10.4000/1895.4697

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2013

Pagination : 190-194

ISBN : 978-2-37029-070-0

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Omar Hachemi, « Antoine de Baecque, Philippe Chevallier (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 70 | 2013, mis en ligne le 15 avril 2014, consulté le 17 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4697> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4697>

LIVRES, REVUES

Livres

Antoine de Baecque, Philippe Chevallier (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, avant-propos par Antoine de Baecque et Philippe Chevallier, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2012, 816 p.

LE *DICTIONNAIRE DE LA PENSÉE DU CINÉMA* – dernier venu de la série des dictionnaires de poche publiés par les PUF – se présente comme un recueil de courts essais indexés par ordre alphabétique. Il compte près de 400 entrées signées par 73 auteurs. Antoine de Baecque et Philippe Chevallier, qui assument la direction de l'ouvrage, insistent en introduction sur sa valeur de « manifeste » (p. VII). Comment la force assertive qui caractérise ce genre passéiste peut-elle s'accommoder de la structure propre au dictionnaire ? La rencontre entre ces deux genres si diamétralement opposés ne manquera pas d'interroger le lecteur. L'une des manifestations les plus évidentes de ce métissage générique se traduit par l'absence de hiérarchie entre les différentes entrées : auteurs (théoriciens / cinéastes), notions techniques, films et concepts théoriques se trouvent sur un seul et unique plan, celui de « la pensée du cinéma ».

Cette lexicographie audacieuse implique un positionnement particulier du lecteur. Interpellé au carrefour du dictionnaire et du manifeste, ce dernier est invité à « s'aventurer » (p. IX) dans l'ouvrage un peu à la manière du nouveau cinéophile qui semble reconduire la figure romantique du flâneur, trouvant dans l'opium de la théorie un leurre à sa solitude. Car il apparaît clairement que la cinéphilie est en mal de consensus. À l'heure des salles désertées, il semblerait que « la pensée du cinéma » devienne un investissement privilégié. Il y a quelques années, Antoine de Baecque et Thierry Frémaux, qui se réclamaient d'une « nouvelle génération » de cinéphiles, insistaient sur cette orientation théorique que prendrait la cinéphilie : « Pour nous, le plaisir du lecteur remplaça souvent celui du spectateur. Et puisque les "auteurs" »

de films, les genres, étaient déjà consacrés, dévorer la littérature cinématographique, celles des revues, des magazines et des livres, était pour nous une autre manière d'être cinéophile, la seule, peut-être, qui pouvait nous appartenir en propre. » (« La cinéphilie ou l'invention d'une culture », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 46, avril-juin 1995, p. 133).

Si l'on postule l'existence de cette nouvelle cinéphilie qui porte sa curiosité au-delà du film, alors la valeur de manifeste prêtée au dictionnaire devient moins énigmatique. L'avant-propos se profile comme un plaidoyer en sa faveur. En effet, il est structuré par les grands axes du discours cinéphilique.

Ainsi, à la revendication d'une « légitimité du cinéma » – caractéristique des premières affirmations de la cinéphilie (1910-1920) – fait écho cette déclaration, en ouverture de l'avant-propos : « le septième art est l'égal de la philosophie, de l'histoire, de la littérature, ou de la sociologie, de l'anthropologie » (p. VII). Ce plaidoyer – qui ne manque pas de rappeler le refus qu'opposait la première cinéphilie à la hiérarchie des arts – éclaire aussi la structure du dictionnaire. En effet, ses entrées, bien que très hétérogènes (auteurs, concepts, films, etc.), se trouvent toutes sur un seul et unique plan : celui de la « pensée du cinéma ». Le geste de légitimation propre à la cinéphilie est répété, à la différence près qu'il ne s'agit plus désormais de faire reconnaître le cinéma comme un art, mais d'en faire « l'égal » des sciences humaines. Ce combat peut sembler d'arrière-garde, sachant que depuis longtemps déjà l'étude du cinéma a trouvé sa place au sein des universités, précisément à côté des disciplines susmentionnées... Il faut cependant reconnaître au dictionnaire le mérite d'exposer cet état de fait à un lectorat plus large.

L'ouvrage se donne donc pour but de baliser les discours qui joignent cinéma et pensée. Le cinéma étant devenu un « outil de réflexion » (p. VI) privilégié dans le cadre des sciences humaines, l'ouvrage se propose de faire honneur à ce « phénomène générationnel » (p. VII) en donnant à cette « pensée du cinéma » une assise et une légitimité. Il s'agit en somme de lui garantir la consistance d'un

champ. Or cet objectif accuse un sérieux contresens. En effet, si le cinéma attire les penseurs de tous bords, n'est-ce pas précisément en vertu de la souplesse de son champ d'étude? Si le cinéma se profile aujourd'hui comme un « bon objet » pour la pensée, n'est-ce pas d'abord en tant qu'il interroge « ce que veut dire penser »? Le décentrement que subit actuellement le cinéma (notamment sous l'impulsion des nouvelles technologies) implique un retour réflexif sur la connaissance qui balise les études cinématographiques. Les contours du champ sont assouplis par ce mouvement centrifuge, et l'échange avec les autres domaines du savoir s'en trouve intensifié. Autrement dit, si le cinéma est actuellement un bon objet pour la pensée, c'est précisément en tant que les contours de son champ subissent une redéfinition en fonction des changements sociétaux contemporains. Quant à la crise de la cinéphilie relevée plus haut, elle doit être lue comme un symptôme de cette mutation du cinéma.

Par son geste de légitimation – qui est potentiellement un geste de clôture – le dictionnaire court donc le risque de tarir ce qu'il veut encourager. En effet, le geste de légitimation qu'oppose le discours cinéphilique à la dissolution de son objet fétiche témoigne d'un désir de centre. Pour se prémunir contre ce risque de clôture de la pensée, de Baecque et Chevallier promeuvent une écriture essayiste. Il s'agit d'encourager une prise de position subjective de la part des auteurs. C'est précisément sur ce point que se conclut l'avant-propos: « Notre idéal serait que ce *Dictionnaire de la pensée du cinéma* soit composé de 393 courts essais aussi personnels que des empreintes digitales » (p. IX). Plaidoyer en faveur d'une écriture subjective à mettre au nombre des traits manifestes de la cinéphilie. Reste à savoir si cette valorisation d'une écriture subjective suffit à contrebalancer le désir de centre qui anime l'entreprise cinéphilique. Il s'agit maintenant d'accepter l'invitation formulée en introduction et de nous aventurer au fil de quelques entrées du dictionnaire. L'ouvrage propose de s'orienter selon deux grands axes. Soit en cherchant par entrée, comme dans un dictionnaire traditionnel, soit en se rapportant aux

index situés au terme de l'ouvrage (trois: index des films, index *nominum*, index *rerum*). En outre, à la fin de chaque article se trouve une bibliographie qui ouvre des pistes de lecture. Se trouve également une série de mots-clés qui renvoient à quelques entrées en lien avec l'article consulté (également accessibles *via* l'index).

Notons qu'une quantité non négligeable d'entrées, rédigées par des spécialistes, assurent au dictionnaire une certaine assise théorique et historique. Paradoxalement, ces articles sont aussi ceux qui s'écartent le plus de la ligne éditoriale présentée dans l'avant-propos. En effet, ils présupposent une image conventionnelle du dictionnaire, sur le modèle des ouvrages de références qui précèdent le *Dictionnaire de la pensée du cinéma* chez PUF (parmi lesquels, qui font autorité, se trouvent notamment celui du « vocabulaire de la psychanalyse » dirigé par Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis ou encore le *Dictionnaire critique de la sociologie*). Ces articles ne reprennent pas à leur compte le mot d'ordre subjectif. Parmi eux, on pourrait relever ceux de Jean-Michel Durafour sur Lyotard et Damisch, ceux d'Antoine de Baecque sur Godard et la « Nouvelle Vague », ceux de Laurent Le Forestier sur « le cinéma des premiers temps » et sur Gilbert Cohen-Séat, celui de Laurent Guido sur le mouvement, ceux d'Élie During sur Bergson et sur « le ralenti », ou encore celui de Dork Zabunyan sur la philosophie de Jacques Rancière (cette énumération n'est pas exhaustive). Ces articles sont autant de synthèses précises renvoyant à l'avancée des recherches en cours. Ils donnent en quelque sorte – à rebours de la ligne éditoriale – la tonalité théorique et esthétique de l'ouvrage.

Parmi les références théoriques qui traversent le dictionnaire, la réflexion de Gilles Deleuze sur le cinéma fait autorité. Ainsi, en dehors de l'article de Zabunyan consacré à l'auteur, Deleuze est cité près de 70 fois au fil d'entrées aussi diverses que *catholicisme*, *Charlot*, *désir*, *embaumement*, *Hitler*, *télévision*, etc. (voir *Deleuze* dans l'index *nominum*).

Dans son article consacré aux travaux de Deleuze sur le cinéma, Zabunyan insiste, dans un premier temps,

sur la conception que propose le philosophe du rapport cinéma/pensée: «Il n'existe pas de relation hiérarchique entre la philosophie et le cinéma» (p. 209). L'avant-propos du dictionnaire fait clairement écho à cette conception deleuzienne. Il semblerait même que la notion de «pensée», mise en exergue dans le titre du dictionnaire, soit à prendre au sens de Deleuze. Dans un second temps, Zabunyan se focalise sur la périodisation proposée par Deleuze au carrefour de *l'Image-mouvement* et de *l'Image-temps*. Cette transition, objet de nombreux commentaires, serait un «point sensible» (p. 210) de l'entreprise deleuzienne. Zabunyan concentre son propos sur la critique formulée par Rancière dans *la Fable cinématographique* à son encontre. Selon ce dernier, la crise de la représentation que relève Deleuze au croisement des deux images ne serait en définitive envisagée que sous l'angle de sa représentation au sein des films (*Rear Window*, *Taxi Driver*, etc.). Il y aurait donc, selon lui, un contresens majeur dans l'entreprise deleuzienne. La rupture du «schème sensori-moteur» – censée affecter la perception autant que la représentation – se réduirait en définitive à de simples effets de récit.

Zabunyan considère que la critique de Rancière est «illégitime au regard du texte deleuzien». Elle «manquerait la portée des opérations conceptuelles menées par Deleuze», et contribuerait à réduire le travail du philosophe à «une doxa cinéphilique» (p. 211). Le thème de la cinéphilie, très présent dans le dictionnaire, est donc convoqué ici de manière négative. Comment interpréter ce geste? Il faut se demander à quelle stratégie répond ici le positionnement de Zabunyan. Cette question permettra par extension d'interroger «l'image de la pensée» que présuppose le dictionnaire.

Zabunyan oppose à la «doxa cinéphilique» la rigueur de sa propre démarche. Se faisant, il postule l'existence d'une nouvelle cinéphilie qui chercherait dans la théorie du cinéma le renouvellement de son consensus (doxa). Or n'est-ce pas précisément de cette nouvelle cinéphilie, tournée vers la «pensée», que se réclame le dictionnaire? Le positionnement de Zabunyan est ici problématique. D'autant plus

que ce dernier reconnaît la légitimité du commentaire de Rancière en tant qu'il s'inscrit «dans une réflexion plus générale sur les “régimes” d'identifications de l'art» (p. 211).

Selon lui, la transition d'un âge du cinéma à l'autre – contrairement à ce que laisse entendre Rancière – ne serait pas duelle mais progressive. Il ne s'agit pas ici de contester le bien fondé de cette lecture, mais d'être attentif à sa portée stratégique dans le cadre du dictionnaire. En somme, alors que Rancière propose d'opérer un mouvement d'ouverture épistémologique de la pensée deleuzienne sur notre époque, Zabunyan propose, lui, un recentrement sur le texte, un mouvement de clôture. En d'autres termes, les arguments que Zabunyan oppose à la «doxa cinéphilique» ne relèvent pas d'une épistémologie mais d'une orthodoxie.

Cette revendication d'orthodoxie contredit les postulats les plus affirmés de la philosophie deleuzienne. En effet, si l'opposition à la doxa est un geste fondateur pour Deleuze, ce n'est jamais au profit d'une orthodoxie. Comme le relève Zabunyan lui-même, tout l'appareillage conceptuel élaboré par Deleuze vise à dégager les différentes «images de la pensée» qui sous-tendent la philosophie. Cette quête de «l'image de la pensée» est une attention portée à «ce que signifie penser» (p. 212). Il relève très justement cet aspect crucial de la pensée deleuzienne, cependant il semblerait que sa propre démarche, dans le cadre du dictionnaire, ne rejoigne en rien ce projet d'interpellation de la pensée. Car si, comme le relève Deleuze, toute pensée présuppose une certaine «image de la pensée» qui lui sert de socle implicite, il semble légitime de se demander quelle «image de la pensée» sous-tend l'article de Zabunyan, et, par extension, le dictionnaire. D'autant plus que ce dernier prétend inviter le lecteur à penser. Pour Deleuze, cette «image de la pensée» conforte la pensée dans un consensus implicite, aussi avance-t-il que la tâche de la pensée contemporaine serait d'aller à rebours de son image: la condition de la pensée serait une lutte contre le sens commun («La pensée conceptuelle philosophique a pour présupposé implicite une Image de la pensée, préphilosophique et naturelle, empruntée à l'élément

pur du sens commun. D'après cette image, la pensée est en affinité avec le vrai, possède formellement le vrai et veut matériellement le vrai. Et c'est sur cette image que chacun sait, est censé savoir ce que signifie penser», *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1981 [1968], p. 172).

S'interroger sur ce que veut dire penser implique donc, selon Deleuze, une mise en crise de l'image de la pensée, et réciproquement, la crise de «l'image de la pensée» interroge sur «ce que signifie penser».

Or précisément, si le champ des études cinématographiques est aujourd'hui un lieu privilégié pour la pensée, c'est en vertu de la crise qui le traverse. «L'image de la pensée» qui lui servait de socle est déstabilisée: ainsi le cinéma est-il devenu un lieu hautement problématique. Cet ébranlement incite à opérer un retour réflexif sur la pensée. Dans ce contexte, il n'est pas surprenant que le cinéma exerce une attraction sur la philosophie. D'autant plus que le bouleversement touche jusqu'à la salle de projection, ce territoire du cinéma autrefois partagé par tous, et qui semble aujourd'hui condamné. Il n'est pas étonnant, dans ce contexte, que la cinéphilie se mobilise. Pour rester dans le lexique deleuzien, nous dirions volontiers que la cinéphilie – voyant son territoire rétrécir comme peau de chagrin – est emportée par un mouvement de «déterritorialisation». Or, de nature profondément territoriale (selon Louis Skorecki, les «cinéphiles avancés» délimitent leur territoire dans la salle de cinéma entre le premier et le cinquième rang... [entrée *Cinéphilie*, p. 155]), elle trouve dans la «pensée du cinéma» la promesse d'une unité rétablie. Mais pour ce faire elle a besoins de reconstituer – en guise de nouveau territoire – une «image de la pensée», quitte à ce que ce soit une «image orthodoxe». C'est à cet appel que semble répondre le dictionnaire en se réclamant du manifeste. Ainsi, dans l'avant-propos, le dictionnaire se propose-t-il d'offrir «un arrêt sur image assez fidèle» (p. VIII) de ce que serait la pensée du cinéma. Quant à l'article de Zabunyan, il encourage ce mouvement de reterritorialisation en délimitant, autour de la théorie de Deleuze, une «image orthodoxe de la pensée».

Mais laissons de côté cet article et les problèmes qu'il soulève, pour nous aventurer du côté de la périphérie. L'absence de hiérarchie revendiquée dans l'avant-propos ne doit pas nous leurrer. En réalité il existe une vaste palette de degrés entre le pôle rigoureux du dictionnaire (articles qui n'épousent pas la ligne éditoriale), les essais «manifestes» (comme celui sur Deleuze) et les textes critiques et subjectifs. Certaines entrées méritent le détour. Comme celle sur «l'embaumement», qui se propose de faire l'histoire de la métaphore de l'embaumement à travers la théorie du cinéma (p. 270). À l'image de cette dernière, quelques entrées profitent de la souplesse de la ligne éditoriale pour explorer certains aspects laissés en marges des recherches sur le cinéma. Ainsi par exemple l'entrée *Navet* (qui contraste par sa légèreté avec l'article *Nature* qui le précède). Ces entrées ludiques invitent le lecteur à mettre ses attentes entre parenthèses.

Si le dictionnaire, en vertu de cette hétérogénéité, n'opère pas de réduction ontologique du cinéma, quantité d'articles proposent une définition subjective ou théorico-poétique du «septième art». Chacun y va de sa définition quelque peu ornementale. À cet égard, l'article *Titanic* est inégalable dans sa radicalité. Après avoir posé la question fétiche «qu'est-ce qui, dans *Titanic*, donne à penser?» (p. 687), l'article se développe jusqu'aux retranchements les plus occultes du lyrisme: le sublime de la catastrophe. On nous apprend, au fil d'un long déferlement scandé par l'anaphore «le cinéma comme», que *Titanic* «réaliserait le cinéma»: «Le cinéma comme pouvoir de résurrection (le film ressuscite *visuellement* le navire de la noire béance des abysses) et de *recréation* (le film retrace le dessin de Rose nue); [...] le cinéma comme poésie naïve, sacrilège, érotique, du désastre (la beauté viscontienne, cosmique du naufrage); [...] le cinéma comme miracle de l'entrevision des âmes, le cinéma comme mise en scène de la salvation [...]» (p. 687). Le lyrisme est gratuit, les métaphores cosmétiques: le naufrage est assuré. Mais qu'importe le jugement de ceux devenus trop «psychologues et modernes pour bâfrer au festin du mythe»... Car si nous sommes incapables d'apprécier ce lyrisme, c'est que

nous avons perdu « le désir enfantin païen et critique de célébrer la splendeur de notre désastre » (p. 687). Si la tentation est grande de conclure sur cette dernière citation – chant du cygne de la cinéophile – nous ne devons pas perdre de vue nos questionnements initiaux.

En définitive, il semble que le *Dictionnaire de la pensée du cinéma* donne davantage à penser la forme du dictionnaire que le cinéma. Le lecteur, dont l'attente est contrariée par l'originalité de la lexicographie, est maintenu dans une tension critique. Interpellé au croisement du genre essayiste et de la forme du dictionnaire, il est invité à opérer une synthèse de l'hétérogène sur l'unique plan de la pensée. Les attentes du lecteur ainsi contrariées se traduisent par une tension irrésolue. Il s'agit là d'une stratégie quelque peu provocatrice incitant le lecteur à sortir de ses habitudes. En somme, les bouleversements qui touchent « l'image de la pensée » du cinéma se traduisent par une mise en crise de la lexicographie. S'il y a bien un élément qui donne à penser au fil de ces pages, ce n'est donc pas tant celui des « formes cinématographiques » (p. VII) annoncé en introduction, que le caractère symptomatique d'un tel dictionnaire. Ce dernier « donne à penser » en tant qu'il endosse le symptôme de la crise du cinéma. Le mouvement de décentrement du cinéma qui désoriente la cinéphilie serait donc le signe d'un processus plus vaste qui touche aux modalités même du savoir dont le dictionnaire encyclopédique était le représentant le plus illustre.

Omar Hachemi

Daniel Morgan, *Late Godard and the Possibilities of Cinema*, Berkeley / Los Angeles / Londres, University of California Press, 2013, 326 p.

DANIEL MORGAN, PROFESSEUR D'ÉTUDES FILMIQUES (*film studies*) à l'Université de Pittsburgh, publie un ouvrage ambitieux centré sur l'œuvre de Jean-Luc Godard de la fin des années 1980 et des années 1990, explorant de manière approfondie et originale l'esthétique cinématographique agissante dans ces œuvres qu'on peut dire de la maturité. Le point de

départ méthodologique de l'auteur est double : il s'agit à la fois de dégager les thèses de Godard à propos de différents problèmes centraux dans son œuvre (l'histoire du cinéma, le rapport du cinéma et des autres arts, etc.), mais aussi, et par là même, d'explicitier la manière proprement cinématographique par laquelle il le fait. Il indique la difficulté dans son introduction :

« Il ne se contente pas de faire des arguments spécifiques : sur la relation entre le cinéma et les autres arts, l'héritage historique de la nouvelle vague, l'intersection entre le cinéma et l'idée de nation, et l'idée même d'une histoire du cinéma. Il génère ces arguments d'une manière particulière. Plutôt que de présenter des propositions sans ambiguïtés ou des allégories encodées avec soin, Godard travaille avec une gamme d'images, de clips, de textes et de références, dont la densité frustre notre capacité d'y lire une signification. » (p. 7)

C'est précisément cette variété d'images, de clips, de textes et de références, dont la prolifération rend la réception difficile, qui font l'objet d'une lecture et d'une analyse scrupuleuse dans cet ouvrage. L'auteur emploie une méthode de découpage en « séries » distinctes mais qui empiètent les unes sur les autres. Cette méthode permet de suivre la manière dont Godard développe un problème à travers différentes œuvres successives dans le temps et d'éviter le piège d'isoler un film et de le considérer comme devant porter seul la charge de l'esthétique godardienne. Cette idée de « séries » fonde une stratégie interprétative qui possède des avantages évidents : elle permet de ne pas se disperser dans une œuvre très étendue, elle permet d'identifier des thématiques et des motifs visuels récurrents et de suivre leur développement d'un film à l'autre. Mais elle comporte aussi l'inconvénient de proposer des découpages parfois arbitraires et peut conduire à méconnaître les continuités dans le parcours entier du cinéaste. Quoi qu'il en soit, la série étudiée par l'auteur dans ce livre, *Soigne ta droite*, *Nouvelle vague*, *Allemagne 90 neuf zéro* et *Histoire(s) du cinéma*, se justifie à la fois d'un point de vue thématique, et aussi