Discours du figural

Eminé Sarikartal

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/appareil/355>

DOI : 10.4000/appareil.355

ISSN : 2101-0714

Éditeur

MSH Paris Nord

Référence électronique

Eminé Sarikartal, « Discours du figural », *Appareil* [En ligne], 6 | 2010, mis en ligne le 05 avril 2008, consulté le 30 juillet 2020. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/355> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.355>

Ce document a été généré automatiquement le 30 juillet 2020.

Appareil est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Discours du figural

Eminé Sarikartal

- 1 Ce travail propose une relecture de la partie prologue, intitulée *Une fable contrariée* de *La fable cinématographique* de J. Rancière. Cette relecture nous servira à faire ressortir la conception de l'art de Rancière, se prenant comme indice la place qu'il accorde particulièrement au cinéma. Par la suite, on va essayer de mettre en relation Rancière et Lyotard, à partir de la problématique exposée par Lyotard dans *Discours, Figure*.
- 2 Mais d'abord, celui qui voudrait faire une lecture de ce prologue, sera obligé de passer par *La Poétique* d'Aristote et les *Écrits sur le cinéma* de J. Epstein, que Rancière considère comme les représentants de deux visions antagonistes sur l'art, du point de vue de sa propre théorie. C'est pour quoi nous avons choisi de consacrer, dans ce travail de lecture, quelques passages à l'exposition de ces deux visions d'ailleurs très connues. D'autre part, nous allons essayer de mettre en lumière le fil de réflexion suivi par Rancière dans ce prologue.
- 3 Dans cette lecture, nous faisons face avant tout à deux expressions que nous pouvons problématiser : *La fable cinématographique* et *Une fable contrariée*. Quel est le rapport qui se trouve entre le genre cinématographique et la fable et pourquoi après tout, ceci est une fable contrariée ?
- 4 C'est à travers ces questions que l'on va essayer de situer la conception rancérienne du cinéma, qui s'insère évidemment dans sa conception générale de l'art. D'ailleurs, juste au début de son texte, Rancière va nous avertir que selon sa propre conception de l'art, le cinéma ne peut pas être conçu comme une faille dans l'histoire de l'art par le simple fait de sa technicité. Mais par contre, il faut le considérer comme faisant partie d'un certain régime déjà développé au sein de l'histoire de l'art occidental. À examiner de plus près le texte de Rancière, on verra que l'art en général, peut être pensé sous le règne de certains régimes bien précis selon les époques. D'après lui, ce sont justement ces régimes dans l'art qui vont changer le mode du discours artistique et non pas les techniques, par exemple cinématographique, toutes seules, puisque celles-ci feraient partie dès leur émergence d'un tel régime qui est déjà en cours.
- 5 En suivant ce chemin, on va essayer d'insérer l'art cinématographique dans ce panorama morcelé en régimes de l'art ; et une étude détaillée de cet emplacement

pourra nous indiquer à la fois la raison de la nature contrariée du cinéma et la raison de sa relation avec la fable dans cette nature.

- 6 Le texte de Rancière nous offre trois axes d'études : Le premier sera celui d'une idée traditionnelle occidentale de l'art qui prend comme point de départ la fable au sens de la poétique aristotélicienne. Le second sera la contrepartie de la première idée, celle défendue par J. Epstein, en renversant la hiérarchie esthétique d'Aristote et arrivant à une idée de la révolution artistique à travers la technique cinématographique. Et le dernier sera celui que suit Rancière lui-même pour concilier les deux premiers, en refusant tout d'abord la possibilité d'une révolution artistique basée sur la technique, mais aussi en trouvant une place appropriée à cette nouvelle technique tout en gardant certains traits de la conception aristotélicienne.
- 7 On va commencer par un rappel rapide de la poétique aristotélicienne. La fable aristotélicienne, comme la définit Rancière, c'est « l'agencement d'actions nécessaires ou vraisemblables qui, par la construction ordonnée du nœud et du dénouement, fait passer les personnages du bonheur au malheur ou du malheur au bonheur¹ ». Au centre de cette organisation, se trouve le concept de mimésis. Il faut comprendre la mimésis à la fois comme imitation et comme représentation.
- 8 La poétique au sens aristotélicienne est due à deux causes naturelles, l'une concernant la création poétique et l'autre le goût du public pour la poésie : « La poésie semble bien devoir en général son origine à deux causes, et deux causes naturelles. Imiter est naturel aux hommes et se manifeste dès leur enfance (l'homme diffère des autres animaux en ce qu'il est très apte à l'imitation et c'est au moyen de celle-ci qu'il acquiert ses premières connaissances) et en second lieu, tous les hommes prennent plaisir aux imitations² ».
- 9 Dans son œuvre *La Poétique*, Aristote fait une distinction entre la poésie et son propre domaine d'étude. Il dit que ; le nom de poète/poésie doit être attribué non pas par le fait d'utiliser les vers mais par le fait de créer une œuvre d'imitation, de mimésis³. Et ceux qui imitent représentent des hommes en action⁴. « Le propos central de la Poétique, n'est pas toute la poésie, mais la mimésis poétique, c'est-à-dire la représentation d'actions humaines par le langage⁵ ».
- 10 Donc on a la représentation c'est-à-dire la mimésis, l'action humaine et le langage comme trois éléments constitutifs de ce genre.
- 11 La poétique peut se montrer sous trois formes : la tragédie, l'épopée et la comédie. La tragédie est supérieure aux autres, car elle est la forme la plus appropriée à la poétique par son étendue et son contenu.

La tragédie est l'imitation d'une action de caractère élevé et complète, d'une certaine étendue, dans un langage relevé d'assaisonnements [mètre, chant, mélodie selon les parties] d'une espèce particulière suivant les diverses parties, imitation qui est faite par des personnages en action et non au moyen d'un récit, et qui, suscitant pitié et crainte, opère la purgation propre [catharsis] à pareilles émotions⁶.
- 12 La tragédie comporte six parties : La fable (*muthos*), les caractères, l'élocution (*lexis*), la pensée (*dianoia*), le spectacle (*opsis*) et le chant. « La pensée (*dianoia*) consiste à trouver le langage [*legein*] qu'implique la situation, le langage approprié ». Elle est donc semblable à la rhétorique. « L'élocution (*lexis*) c'est la traduction de la pensée par les mots. » « Le spectacle (*opsis*), bien que de nature à séduire le public, est tout ce qu'il y a d'étranger à l'art et de moins propre à la poétique [...] »⁷.

- 13 Selon Aristote, la plus importante de ces parties c'est la fable, l'assemblage des actions accomplies selon le principe de nécessité ou de vraisemblance, « car la tragédie imite non pas les hommes mais une action et la vie, le bonheur et l'infortune ; or le bonheur et l'infortune sont dans l'action et la fin de la vie est une certaine manière d'agir, non une manière d'être ; et c'est en raison de leur caractère que les hommes sont tels ou tels, mais c'est en raison de leur actions qu'ils sont heureux ou le contraire⁸ ». Les actes et la fable sont la fin de la tragédie. Les personnages n'agissent pas selon leur caractère « mais ils reçoivent leur caractère par surcroît et en raison de leurs actions ». « La fable est donc le principe et comme l'âme de la tragédie ». « La tragédie est l'imitation d'une action et c'est avant tout en raison de l'action qu'elle imite les hommes agissant⁹ ».
- 14 En affirmant qu'il va « traiter de l'art poétique en lui-même, de ses espèces, considérées chacune dans sa finalité propre [...]»¹⁰, et en mettant au premier rang la fable, c'est-à-dire l'agencement des actions, dans ce traitement, Aristote nous conduit par deux chemins vers l'idée de *dunamis*, finalité destinée à se réaliser en acte.
- 15 Premièrement, traitant la poétique comme genre et y distinguant des espèces, il considère l'art comme une activité orientée ayant sa propre *dunamis*, sa finalité¹¹.
- 16 Deuxièmement, par le fait que l'action soit au cœur de l'œuvre artistique, que la fable (le *muthos*), c'est-à-dire l'agencement logique des actions, soit au premier plan comme principe de construction, il renforce cette idée et affirme que la fin de l'art, comme toute autre chose, est d'activer son *dunamis*. En outre, l'œuvre poétique se donne la tâche de « mimer » les hommes en action, parce que « l'acte est la fin vers laquelle tend la puissance ; c'est dans l'activité que l'homme se réalise ce qu'il n'est, en dehors de l'activité, que virtuellement¹² ».
- 17 Pour revenir au texte de Rancière, on verra qu'une idée de l'art hiérarchisé de manière aristotélicienne constitue le point de départ de son débat. Rancière commence son texte par des passages qu'il cite de l'article intitulé *Bonjour Cinéma* de J. Epstein¹³. Le propos d'Epstein c'est que le cinéma est le porteur d'une certaine révolution artistique, ce qui constitue le second axe dont nous avons mentionné tout à l'heure. Rancière va interroger ce propos tout au long de son texte, prenant comme point de départ sa propre théorie des régimes de l'art. En fait, on peut dire que son interrogation joue surtout sur l'idée aristotélicienne de la supériorité du *muthos* à l'*opsis* selon le principe de nécessité ou de vraisemblance, qui se trouve réfutée par J. Epstein.
- 18 Cette définition aristotélicienne est tellement forte qu'elle doit s'étendre sur toute une idée de l'art. Or, cette organisation qui ne laisse pas beaucoup de place à la contingence, n'est pas celle de la vie réelle. Comme précise Rancière dans un autre ouvrage, *Le Partage du Sensible*, selon Aristote, la fiction rationnelle est bien supérieure à l'histoire qui se déroulerait dans un désordre empirique¹⁴. Epstein prétend que le cinéma a donné fin à cette conception aristotélicienne de l'art.
- 19 D'après Epstein, avec le cinéma,
- [L]a vérité de la vie a enfin trouvé l'art capable de l'exprimer : l'art où l'intelligence qui invente des changements de fortune et des conflits de volontés se soumet à une autre intelligence, l'intelligence de la machine qui ne veut rien et ne construit pas d'histoires mais enregistre cette infinité de mouvements¹⁵.
- 20 Alors que la fable aristotélicienne privilégie le *muthos*, le cinéma pourrait renverser cette hiérarchie au profit de l'*opsis*, grâce à son automatisme. La logique

aristotélicienne des actions serait en fait illogique, selon Epstein, car « elle contredit la vie qu'elle prétend imiter¹⁶ ».

- 21 Or, le cinéma, en tant qu'ouverture à une vérité intérieure du sensible, aurait le pouvoir de trouver une solution à la querelle de l'intelligible et du sensible. « Ce que l'œil mécanique voit et transcrit, nous dit Epstein, c'est une matière égale à l'esprit, une matière sensible et immatérielle, faite d'ondes et de corpuscules¹⁷ ».
- 22 Si on examine le texte d'Epstein, on verra qu'il met en valeur la particularité du cinéma à travers sa technique. Ses concepts clés sont le gros plan (des plans enregistrés à une proximité extrême) et la photogénie (la qualité ou la propriété de l'image). Selon lui, ces deux éléments sont indispensables pour que le cinéma réalise son essence. Il s'agit d'apporter un sentiment au monde et de rendre sensible une réalité à travers des « sensibilités immatérielles ».
- 23 Dans cet objectif, le gros plan et la photogénie (les éléments de l'*opsis* correspondant à la structure ornementale et secondaire de la *mimesis* selon Aristote) sont considérés parmi les meilleurs moyens techniques pour se rapprocher le plus possible du « réel ». Selon la logique de J. Epstein ; on peut dire que si « le cinéma est le mouvement », « la photogénie est la logarithme de la mobilité » et « le gros plan exprime au maximum cette photogénie du mouvement¹⁸ » ; alors ces deux sont les éléments les plus convenables au cinéma pour être l'art du réel, le réel n'étant jamais figé, ni lointain.
- 24 En rapport avec cette idée du cinéma, Epstein dit dans un autre article intitulé *Réalisation de détail* que :

commerciallement, une histoire est indispensable, et un argument, même dans le film idéal, nécessaire pour enduire l'image du sentiment. La décomposition d'un fait en ses éléments photogéniques est la première loi du film, sa grammaire, son algèbre, son ordre. [...] Le sentiment ne peut jaillir, vulgairement, que d'une situation, d'une anecdote. Ainsi, l'anecdote doit être ; mais comme l'objectif bégaye dès qu'il y touche, elle doit être invisible, sous-entendue, exprimée ni par un texte, ni par une image : *entre*¹⁹.
- 25 On peut voir clairement la différence entre ces phrases et la conception poétique – aristotélicienne de l'art. Le cinéma induit une mesure non métrique où il n'est plus question de vers. La parole laisse sa place à l'image, mais celle-ci est très différente de l'image ancienne, on dirait même qu'elle est une image invisible. Elle est plus connotative que dénotative. Et dans ce cadre, le cinéma serait l'exemple par excellence de la rupture qui s'opère au sein de l'art selon Epstein.
- 26 Pourtant, selon Rancière, aujourd'hui cette idée que l'on a faite du cinéma n'est plus valable. Il y a une distance entre cette vision du cinéma et celle du notre temps. Cette distance peut être abordée de deux manières :
- 27 Tout d'abord, d'une manière nostalgique, en désignant l'industrie hollywoodienne et les premiers films qui sont plutôt narratifs, Rancière dit que « le jeune art du cinéma n'a pas seulement renoué avec le vieil art des histoires. Il en est devenu le gardien le plus fidèle ». Il a contribué à la restauration de l'ordre représentatif, car « il a restauré les intrigues et les personnages typiques, les codes expressifs et les vieux ressorts du pathos, et jusqu'à la stricte division des genres²⁰ ».
- 28 Dans un second temps, il aborde la distance entre cette approche du cinéma qu'est celle d'Epstein et la vision d'aujourd'hui d'une manière condescendante et dit que « sans doute, sommes-nous aujourd'hui loin de ce rêve. Mais simplement parce qu'il n'était qu'une utopie inconsistante ». Selon Rancière, définir l'essence d'un art à partir de son

dispositif technique était le rêve de l'époque d'Epstein. Avec ses définitions, il n'a fait qu'appliquer ce rêve au cinéma. Mais, dit-il, « il aurait salué un art qui n'existe plus pour la simple raison qu'il n'a jamais existé. Ce n'est pas le nôtre, mais ce n'était pas le sien non plus. [...] Il a salué un art qui n'existait que dans sa tête, un cinéma qui était seulement une idée dans les têtes²¹ ».

- 29 Cette distance qu'il aperçoit entre deux différentes versions du cinéma pousse Rancière à poser une question qui va construire le point central du reste de son investigation : « Qu'est-ce au juste cette simple réalité de l'art cinématographique qu'elle nous renvoie ? Comment le lien s'y fait-il entre un dispositif technique de production d'images visibles et une manière de raconter des histoires²² ? »
- 30 Pour commencer à répondre à cette question, Rancière dit que « c'est seulement au nom d'une idée de l'art que l'on peut poser le rapport d'un dispositif technique à tel ou tel type de fable ». Avec ses mots, Epstein oppose la vieille « action dramatique » à la « véritable tragédie », à la « tragédie en suspens ». « Or ce thème de la tragédie en suspens ne se réduit pas à l'idée de la machine automatique inscrivant sur la pellicule le visage intime des choses. Il identifie au pouvoir de l'automatisme machinique tout autre chose : une dialectique active où une tragédie se gagne sur une autre²³ ».
- 31 Le pouvoir du cinéma selon Rancière n'est pas réductible à son dispositif technique. Il est vrai que le cinéma est capable d'incarner la tragédie en suspens, mais ce n'est pas par le fait de son automatisme machinique, ce n'est pas grâce à la machine cinématographique. Le véritable pouvoir du cinéma vient du fait qu'il soit un art capable faire une fable par des prélèvements sur une autre. Ceci est une nouvelle façon de faire de l'art qui crée une continuité contrariée avec l'ancien régime de l'art, à savoir le régime représentatif.
- 32 Epstein dans son article en question, Deleuze dans ses deux volumes du *Cinéma* et Godard dans ses épisodes des *Histoire(s) du cinéma*²⁴ ont également examiné ces questions. Tous ces exemples ont le point commun selon Rancière, d'avoir conçu « une ontologie du cinéma » pour exprimer le pouvoir du cinéma et la révolution artistique et technique qu'il apporte. Ils font « une ontologie du cinéma argumentée par des prélèvements sur l'ensemble du corpus de l'art cinématographique », « par prélèvements sur les données de la fiction²⁵ ».
- 33 Or, nous dit Rancière, si on regarde les choses de plus près, on verra que ce pouvoir n'est pas celui de la simple machine cinématographique mais de tout un régime de l'art dans lequel s'inscrit aussi le cinéma. Selon lui, il y a un régime de l'art qui, s'opposant à « la vieille action dramatique », donne naissance à « la tragédie en suspens » et dont l'opération principale est de construire sa propre fable par « prélèvements sur une autre ». C'est-à-dire qu'il y a un certain régime de l'art qui serait capable de prélever des points de vue originels dans le passé et de les projeter vers le présent pour créer l'œuvre d'art. C'est le régime esthétique des arts. « Si la dramaturgie greffée par Jean Epstein sur la machine cinématographique est venue jusqu'à nous, c'est qu'elle est une dramaturgie de l'art en général autant que du cinéma en particulier, qu'elle est propre au moment esthétique du cinéma plus qu'à la spécificité de ses moyens techniques ». « Le cinéma comme idée de l'art a préexisté au cinéma comme moyen technique et art particulier²⁶ ».
- 34 Alors, on va se poser la question de savoir ce qu'est ce régime esthétique de l'art et quels sont ses principes. D'après les définitions que nous donne Rancière dans *Le partage du sensible*, le « régime esthétique » de l'art est en opposition avec le « régime

représentatif » qui est construit sur la base du couple *poiesis/mimésis*, et qui est fondé par excellence dans l'idée aristotélicienne de la poétique. Dans ce régime, c'est la notion de mimésis qui organise les manières de faire, de voir et de juger²⁷. Le principe de *poiesis* est ce qui donne une certaine spécificité à l'art parmi les autres manières de faire. Donc c'est ce qui nous a donné aussi l'idée qui est en vigueur aujourd'hui dans les beaux-arts. Dans ce régime, il y a une certaine autonomie de l'art (*poiesis*), mais aussi une certaine liaison avec les occupations politiques et sociales au sein de la communauté²⁸ dans un ordre hiérarchique (*praxis*).

- 35 Donc le régime esthétique de l'art apparaît en opposition avec ce régime représentatif. Le régime esthétique nous donne plutôt une idée de l'art défini à partir du mode d'être de ses objets. C'est pour quoi Rancière l'appelle « esthétique ». Ce qui est en question c'est le mode d'être du sensible mais non pas la séparation des genres ou des manières de faire. C'est un régime spécifique du sensible au cœur de l'art. Ce régime a une puissance sensible hétérogène basée sur l'identité des contraires comme par exemple une pensée étrangère à elle-même, l'identité du savoir et du non-savoir, du logos et du pathos²⁹.
- 36 Cette puissance du sensible en tant qu'identité des contraires nous conduit vers une double conséquence : D'une part, l'art est identifié au singulier et de l'autre il est exempt de toute définition de genre. Donc, l'art qui atteint une véritable autonomie perd en même temps tous ses critères et les formes de l'art deviennent indiscernables en quelque sorte « des formes par lesquelles la vie se forme elle-même³⁰ ».
- 37 Dans *La fable cinématographique*, Rancière nous explique le régime esthétique à partir d'un travail de dé-figuration qui consiste à faire des prélèvements sur une fable de manière à construire une autre fable et de donner lieu à cette puissance du sensible au sein de l'identité des contraires. Ce travail « fait apparaître le geste de la peinture et l'aventure de la matière sous les sujets de la figuration [...]. [Il] suspend ou surcharge les significations³¹ ». Donc le travail de dé-figuration, étant le propre du régime esthétique de l'art, incarne une puissance originaire de l'art, qui vient de la pure activité de la création (sans modèles, ni règles) et de la pure passivité d'une puissance expressive (indépendante de la signification et de l'œuvre). Dans cette identité des contraires, le pouvoir de l'idée serait identique à l'impouvoir de la présence sensible et à l'écriture muette des choses ; et ceci contredirait le principe de la forme qui travaille la matière³², que l'on trouve dans le régime représentatif.
- 38 Selon Rancière, l'un des plus forts exemples que l'on puisse donner à l'art du régime esthétique, c'est les romans de Flaubert. Flaubert faisait un certain travail de style pour « affecter de la passivité du regard vide des choses sans raison l'exposé de ces actions ordinaires. Et il n'atteignait ce but qu'à se rendre lui-même passif, invisible³³ ». Il réalisait un effacement du style pour créer un art du pur style, fait du style. C'est ce qu'on voit dans son *Madame Bovary*. Selon Rancière, ceci est l'art de l'âge esthétique, que J. Epstein attribue improprement au cinéma. C'est l'identité de l'actif et du passif qui résulte d'un travail de dé-figuration.
- 39 Pour revenir à la place qu'occupe le cinéma dans cette nouvelle conception de l'art, on pourrait dire que Rancière y voit un problème profond. Tout d'abord, comme on l'a dit, il critique l'idée que le cinéma réalise lui seul cette révolution esthétique par sa simple nature technique. Mais ce n'est pas tout. Il dit en outre que, « le cinéma semble accomplir naturellement cette écriture de l'*opsis* qui renverse le privilège aristotélicien du *muthos*. La conclusion pourtant est fautive pour une simple raison : en étant par

nature ce que les arts de l'âge esthétique s'efforçaient d'être, le cinéma inverse leur mouvement. » :

Le peintre ou le romancier se faisaient les instruments de leurs devenir-passif. Le dispositif machinique, [du cinéma] lui, supprime le travail actif de ce devenir passif [le travail de dé-figuration]. La caméra ne peut pas se faire passive. Elle l'est de toute façon. Elle est nécessairement au service de l'intelligence qui la manipule³⁴.

- 40 C'est en cela que réside la contrariété du cinéma.
- 41 Et cette contrariété du cinéma ne vient pas de « l'opposition entre le principe de l'art et celui du divertissement populaire » (industrialisation, marché, etc.). Car, l'art du régime esthétique fait de l'art de toute chose. « Venir après, greffer son art sur un art déjà existant, rendre son opération quasi indiscernable de la prose des histoires et des images communes, c'est une loi du régime esthétique de l'art, à laquelle l'industrie cinématographique donne seulement sa forme la plus radicale³⁵ ».
- 42 La raison de cette contrariété est plutôt une indécidabilité dans la nature artistique du cinéma. « Le cinéma est à la fois la littéralisation d'une idée séculaire de l'art et sa réfutation en acte ». Il y a un écart entre le principe qui règne (sur ?) le dispositif cinématographique et la nature artistique du cinéma. D'une part, c'est un art de l'après-coup, de la dé-figuration (créant une fable par prélèvement sur une autre). De l'autre, il ramène cette dé-figuration à l'imitation classique³⁶. « Ses procédures d'art [sa vocation artistique] doivent construire des dramaturgies qui contrarient ses pouvoirs naturels [sa vocation technique, la machine]³⁷ ». Pour le dire plus simplement, il y a une indécidabilité dans la nature artistique du cinéma qui nous permet de le considérer à la fois dans le cadre du régime représentatif de l'art et dans celui du régime esthétique.
- 43 Donc la fable cinématographique serait une fable contrariée. « Sa continuité avec la révolution esthétique qui l'a rendu possible est nécessairement paradoxale », nous dit Rancière³⁸.
- 44 Et donc, il faut douter aussi de la « thèse d'une continuité entre la nature technique de la machine de vision et les formes de l'art cinématographique³⁹ ».
- Qui peut tout faire est en général voué à servir. La « passivité » de la machine, censée accomplir le programme du régime esthétique de l'art, se prête aussi bien à restaurer la vieille puissance représentative de la forme active commandant à la matière passive qu'un siècle de peinture et de littérature s'était employé à subvertir. Et, avec elle, de proche en proche, c'est toute la logique de l'art représentatif qui se trouve restaurée⁴⁰.
- 45 Le cinéma est donc capable de réaliser cette essence esthétique de l'art. Mais déjà dans cet objectif, il suit le chemin de la littérature et la peinture moderne qui ont commencé cette révolution avec Flaubert, Joyce ou Malevitch. L'automatisme de la technique cinématographique, le fait qu'il soit une machine à l'œuvre dans cet art, peut contribuer à l'installation de ce régime. Les films de Rossellini ou de Bresson, ainsi que le corps burlesque de Charlot en constituent des exemples⁴¹. Pourtant, ce qui paraît être ici un avantage est en fait également un inconvénient. En portant dans sa nature cet automatisme que cherchaient à atteindre les premiers exemples de l'art du régime esthétique, le cinéma est sujet à une contrariété, à une indécidabilité. À cause de son automatisme naturel, il porte le risque d'éliminer le travail de dé-figuration et de ranimer l'ancien ordre représentatif des arts. Donc en fait, pour devenir un art du régime esthétique, le cinéma doit contrarier sa nature. C'est d'ailleurs ce qu'ont fait les

réalisateurs comme Rossellini ou Bresson et c'est pourquoi ils œuvrent de façon « esthétique ».

- 46 En comparant surtout la littérature et le cinéma, Rancière dit que tout comme la littérature, qui est principalement un art de la parole, se sert de la passivité du visible pour mettre en œuvre une contrariété et une absence du sens, le cinéma à son compte doit renverser le jeu et trouver un moyen de creuser le visible (par exemple par la parole). Il lui faut des échanges et des inversions avec la littérature, les arts plastiques ou le théâtre⁴².
- 47 On voit que dans son texte, Rancière signale une certaine prise de position par rapport à ce que doit être le cinéma « esthétique » à part l'hypothèse qu'il soit une fable contrariée. À la base de cette hypothèse, il y a l'idée que la particularité du cinéma ne vient pas de sa technicité mais qu'il ne réalise une révolution artistique qu'au sein du régime esthétique des arts qui se trouve déjà établi avant la technique cinématographique. La preuve en est que, par sa nature (technique et artistique), le cinéma fait partie de deux régimes à la fois, et donc il ne peut pas être « naturellement » le porteur d'une révolution au sein des régimes de l'art. En plus, cette idée n'est pas seulement limitée par l'art du cinéma ; elle nous signale un point de vue général sur l'art. Ainsi, Rancière nous ouvre un champ de discussion sur les paradigmes de l'art.
- 48 Rancière n'est pas d'accord avec l'idée que le cinéma soit un appareil qui va faire époque. D'ailleurs, comme il le dit explicitement dans son texte, de manière à inclure aussi le cinéma, « cette manière de faire une fable avec une autre est tout autre chose qu'une idée d'époque. Elle est une donnée constitutive du cinéma comme expérience, comme art et comme idée de l'art⁴³ ».
- 49 On peut dire qu'il ne voit pas de distinction apparente entre appareil et dispositif au sujet du cinéma. Le cinéma comme technique est un dispositif et en ce sens et il ne peut pas faire époque. Ce qui va faire époque (de l'art) selon lui, c'est l'inauguration d'un certain régime de l'art.
- 50 Dans ce cadre, par exemple, Rancière trouve donc douteuse la thèse benjaminienne de « la déduction des propriétés esthétiques et politiques d'un art à partir de ses propriétés techniques.⁴⁴ » Selon Benjamin, « les arts mécaniques induiraient en tant qu'art mécanique un changement de paradigme artistique et un rapport nouveau de l'art à ses sujets⁴⁵ ». Et ainsi, les arts comme la photographie ou le cinéma seraient capables de donner visibilité aux masses.
- 51 Or, nous dit Rancière dans *Le partage du sensible*, « pour que les arts mécaniques puissent donner visibilité aux masses, ou plutôt à l'individu anonyme, ils doivent d'abord être reconnus comme arts. Ils doivent d'abord être pratiqués et reconnus comme autre chose que des techniques de reproduction ou de diffusion ». Ou inversement, « c'est parce que l'anonyme est devenu un sujet d'art que son enregistrement peut être un art⁴⁶ ».
- 52 Selon Rancière, ce devenir est dû aux caractéristiques du régime esthétique de l'art qui a rendu possibles les arts de la reproduction mécanique. Ce n'est pas l'émergence d'une nouvelle technique qui change le paradigme de l'art, mais c'est plutôt le passage en acte d'un certain principe, d'un certain régime (de penser, de faire et de voir). C'est parce qu'on était sous le régime esthétique des arts que des techniques de reproduction comme la photographie et le cinéma ont été considérées comme arts.

- 53 Par contre, le fait que la singularité quelconque soit devenue un sujet d'art est la conséquence de la mise en œuvre d'un certain regard vers cet anonymat, c'est-à-dire, c'est l'effet d'un certain appareillage. Pourtant Rancière refuse cette notion d'appareillage en excluant la technique comme élément déterminant du paradigme de l'art. D'après lui, l'investissement d'un certain type de point de vue, par exemple par rapport à l'individu anonyme, ne se réalisera que dans les limites du discours valable, du régime établi, de l'époque. Ceci nous incite dans une double problématique, l'une concernant la conception même de l'art et ses paradigmes ; et l'autre la spécificité du régime esthétique dans celle-ci.
- 54 Dans un premier temps, si un certain appareillage tout comme le changement d'appareillage, c'est-à-dire un certain alignement du regard et du visible, de faire, de voir, et de juger ainsi que la modification de cet alignement, n'est possible que dans les limites du discours établi, alors, la question du passage entre deux époques devient inévitable.
- 55 Qu'est-ce que le motif du passage entre les régimes de l'art ? Pourquoi y a-t-il des changements de régime si ce n'est par la technique, sachant que le dispositif technique et l'appareil sont deux choses distinctes ? Pourquoi un tel régime à la place d'un autre si les inventions techniques n'entrent dans le domaine de l'art qu'une fois que le régime convenant soit établi ? Après tout, qu'est-ce qui garantit alors la légitimité du nouveau discours ?
- 56 Selon Rancière, « pour qu'une manière de faire technique soit qualifiée comme appartenant à l'art, il faut d'abord que son sujet le soit⁴⁷ ». On voit que la technique peut déterminer (appareiller) son sujet. Mais, il faut une autre chose pour que tous les deux appartiennent à l'art. Il faut l'établissement d'un régime approprié à les considérer comme faisant partie de l'art. Qu'est-ce que cette chose qui soit capable de commencer le règne d'un certain régime ?
- 57 Deuxièmement, dans cette conception de l'art, le régime esthétique, dont le noyau consiste en un travail de dé-figuration qui va activer la puissance du sensible et lui donner la capacité d'établir l'identité des contraires, nous pose un autre problème. Pour aborder ce problème, on va s'appuyer sur les idées avancées par Lyotard dans *Discours, Figure* sur les régimes de l'art. Une telle lecture parallèle entre deux auteurs nous est permise par ce concept même du travail de dé-figuration qui est commun à eux.
- 58 On peut dire que Lyotard considère dans *Discours, Figure*, le problème de l'œuvre d'art dans son apparition sensible par rapport aux régimes artistiques. Son investigation s'étend sur deux pistes par lesquelles il considère l'œuvre d'art : la première c'est le langage ou le bloc d'écriture comme il le dit, qui permet la mise en place d'un certain discours ou régime. Et la deuxième c'est le sensible qui rend possible l'apparition d'une puissance figurale.
- 59 En simplifiant les choses, on peut dire que ce que Lyotard désigne par le langage, c'est un système cohérent des signes qui nous fait voir et comprendre les choses selon sa logique interne. Le langage exerce un certain effet d'appareillage en insérant les choses dans son réseau de significations. C'est le point de vue approprié d'une époque, c'est le discours valable pour considérer les choses. Par contre le figural c'est l'aspect sensible qui se trouve exclu des choses par ce discours, ce système langagier. Une fois que la chose sera considérée par un système selon le propre point de vue de celui-ci, elle sera

traitée comme un élément de ce système et ces propriétés incompatibles avec ce dernier passeront pour inaperçues. On peut dire, en caricaturant les termes, que ces propriétés inaperçues des choses par un discours constituent ce qui reste sensible dans celles-ci et font l'objet de l'espace figural. Mais, cette distinction n'est pas assignable dans les limites d'une simple opposition entre le discours et le sensible.

60 Le sensible est soumis au langage par le fait qu'il est considéré comme un texte, ce qui fait fondre son caractère visible dans une transparence « signifiante ». Dans cet effacement du visible, il est question d'une violence réciproque entre le langage et le sensible. Cette violence est constitutive pour le langage. Dans le langage, « [...] l'objet doit être constitué-perdu pour devoir être signifié [...]. Une telle violence appartient au fond du langage⁴⁸ ».

61 La cohérence interne du langage, le fait qu'il soit un système cohérent des références, c'est ce qui nous fait voir les choses comme nous les voyons. Ceci est l'insertion de la chose dans le langage, son inclusion par celui-ci. Il y a une profondeur, même physique, acquise par la chose visible, par le fait qu'il comporte un sens langagier. Ce sens nous donne le lieu et la fonction de la chose en question. C'est parce que le sens est langagier et qu'une telle profondeur est fournie à la chose par le sens, que la chose trouve sa profondeur dans le langage. Avec un vocabulaire ranciérien, on peut appliquer cette idée au cinéma et dire que ce dernier ne trouve sa profondeur que dans le régime esthétique des arts.

62 D'autre part, cette profondeur que le sens langagier est capable de donner à la chose (visible), nous indique une distinction absolue entre le langage, le discours d'une part et la chose, son objet de l'autre. Pour pouvoir doter la chose d'une telle profondeur, le langage doit être arbitraire. Il doit fonctionner selon ses propres règles, et rien d'autre, pour que le sens accordé à une chose dans un certain système langagier ne soit pas discutable dans les frontières de ce même système. Ceci est le principe de cohérence que doit posséder chaque système fermé pour pouvoir subsister. C'est pourquoi, l'accès d'une chose à une telle profondeur langagière serait en un sens, sa soumission au langage, son effacement en tant que chose visible et opaque.

La bouche voit : [...] il y a la référence langagière qui renvoie à la profondeur du visible. Et d'autre part, cette profondeur elle-même qui constitue les choses en épaisseur, selon l'endroit et l'envers, comment serait-elle possible, s'il n'y avait dans le langage humain, un principe d'arbitraire, l'auto-suffisance d'un système entièrement appuyé sur ses écarts internes, donc capable de provoquer et de soutenir le divorce du discours et de son objet ? Est-ce qu'on verrait si l'on ne parlait pas⁴⁹ ?

63 Cependant, c'est cette violence même qui constituera le point de départ pour Lyotard, qui essaie de résoudre le problème de la perte du sensible par le langage : « [...] cette violence fait de l'objet un signe, mais elle fait symétriquement du discours une chose⁵⁰ ». Comme le sensible qui perd son poids lorsqu'il est devenu un élément langagier, de même, le langage a un côté indépendant, indéductible du sensible. Ceci est la part de l'arbitraire qui se trouve dans le langage. Ainsi que le sensible qui s'efface dans le langage, ce dernier puise dans l'ordre du sensible. « [O]n observe que dans la certitude sensible le langage rencontre un ordre qu'il ne peut pas épuiser, mais où lui-même puise, ne cesse de puiser sa dimension de profondeur⁵¹ ».

64 Cette sorte d'« injustice » que le sensible et le langage s'exercent mutuellement, ne peut être tranchée ni par l'un ni par l'autre de ces deux régimes. Dans ce sens, on se trouve

devant un cas de différend. Et c'est à partir de ce moment là que va apparaître l'espace du figural.

- 65 Un cas de différend nécessite de considérer ensemble les opposés. En enfermant le langage dans le seul principe de signifier, ce qui nous emmène à la perte du sensible, on se trouve, comme on l'a dit, face à un différend, indécidable par les lois du langage, ni par celles du visible. C'est pourquoi Lyotard insiste sur la nécessité d'une contamination entre l'espace du discours et celui du figural.
- 66 Selon lui, il y a un passage perpétuel entre ces deux ordres et ce passage devient perceptible dans les cas du changement de régime de l'art. On peut voir ce passage sous forme de failles dans les blocs d'écritures. Le figural apparaît comme une faille dans le discours et il rend visible certains aspects sous-estimés des choses par ce dernier. Lyotard se sert de l'exemple du travail du rêve (au sens freudien) pour illustrer ce passage entre le discours et la figure. Dans le travail du rêve, il y a l'introduction dans le langage, du figural qui opère comme une transgression de la loi. C'est de cette manière qu'on se rend compte que la langue sans issue contient en soi son autre, justement parce qu'elle est sans issue et qu'elle est étendue partout. Ainsi, on a devant les yeux le principe qui permet les changements de paradigme, car cet effet de rupture au sein du discours va finir par devenir lui-même le discours approprié de l'époque⁵².

Au moment même où nous décrivons les transgressions de l'ordre de la langue, nous les disons, nous les signifions, nous les communiquons, et par conséquent nous les incorporons à l'ordre transgressé. C'est la force infinie du système de pouvoir dire encore ce qui le réduit au silence et de permettre le commentaire de cela même, travail de condensation, de déplacement, de figuration, qui le défie. [...] C'est sur ce pouvoir sans limite que s'appuie le commentaire d'art, que chez Freud s'appuyait l'interprétation, et que nous nous appuyerons⁵³.

- 67 Le travail de dé-figuration, dont nous parle Rancière comme étant le propre du régime esthétique, est aussi destiné à creuser cette part inaperçue des choses. Le régime esthétique qui est la ruine des systèmes des représentations, va déconstruire les définitions établies d'un régime en effectuant le travail de dé-figuration. Par exemple, en mettant en œuvre de nouveaux rapports à l'ancien, ce régime va ébranler les discours des genres et apporter de nouvelles interprétations pour des œuvres qui, à l'époque n'étaient considérées que par rapport aux genres dont elles faisaient partie.
- 68 Jusque là, on peut voir le parallèle qui existe entre les idées de deux penseurs. Pourtant, il y a un écart qui reste à considérer. Rancière insiste sur l'idée que tous ces exercices qu'on a mentionnés toute à l'heure, dans le cadre du travail de dé-figuration, n'existeraient pas dans le domaine de l'art, si le régime esthétique des arts n'était pas établi. Alors que selon Lyotard, chaque changement de régime nous signale ce travail de dé-figuration, c'est-à-dire un passage entre l'espace du discours et l'espace figural. La raison en est que le travail de dé-figuration est une certaine façon de traiter le différend, qui ne peut être compris entièrement par aucun régime.
- 69 Avec sa théorie du régime esthétique de l'art, dont le propre est d'effectuer un travail de dé-figuration, Rancière n'admet pas ce passage et continue à rester dans l'espace du discours. Dans ces conditions, on peut dire qu'il est dans un discours du figural, et que ainsi il réalise la négation du figural. Le figural étant par définition ce qui échappe aux limites du discours, se trouve domestiqué par le régime esthétique, un régime qui prend comme base l'idée du figural. Cela serait la domination absolue du discours.

- 70 Donc, selon une perspective lyotardienne, qui est appelée dans celle de Rancière par l'idée du travail de dé-figuration, un changement de discours serait impossible à partir du régime esthétique des arts, puisque ce régime comprend en son sein l'élément de base du changement. Dans cette conception, rien ne pourra échapper au discours. D'ailleurs, on peut conclure que toute la théorie des régimes de l'art est dépourvue de ce principe de changement, parce qu'il n'y aurait rien à considérer si ce n'est dans les frontières d'un certain régime.
- 71 Dans un premier temps, la théorie ranciérienne des régimes de l'art est bien compatible avec les idées qu'expose Lyotard dans *Discours, Figure*. Tout d'abord, ils s'appuient tous les deux sur l'exercice d'un travail de dé-figuration dans le domaine de l'art. Ensuite, on a vu que selon Lyotard, le passage vers l'espace figural ne peut se faire qu'à l'intérieur d'un discours, d'où la nécessité de considérer les régimes de Rancière. Le figural n'apparaît que comme la transgression de l'ordre établi, donc il faut bien un ordre établi pour commencer.
- 72 Pourtant, arrivant à la deuxième partie de la réflexion lyotardienne, où le figural apparu comme une faille dans un bloc d'écriture commence à contribuer à la constitution du nouveau bloc, on s'aperçoit que les deux penseurs sont dans un désaccord considérable. Qui plus est, la théorie de Rancière présente une impasse dans le chemin de Lyotard. En acceptant l'apparition du figural comme le propre d'un certain espace du discours, Rancière abolit toute possibilité de transgresser ce régime, qu'est le régime esthétique de l'art. Rien ne pourrait échapper au discours, car cette échappatoire fait partie du système avec le régime esthétique. Comment faut-il penser alors l'arrivée de l'évènement ? Peut-il y avoir d'autres régimes de l'art ?

BIBLIOGRAPHIE

Aristote, *La Poétique*, traductions et notes de lecture de Dupont-Roc, Roselyne, Lallot, Jean, Paris, Seuil, 1980, 466 p.

Aristote, *La Poétique*, Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres », 1985, 99 p.

Epstein Jean, « Bonjour Cinéma », in *Écrits sur le cinéma Vol. 1*, Paris, Éditions Seghers, 1974, 436 p.

Lyotard Jean-François, *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1985, 4^e édition, 428 p.

Lyotard Jean-François, *Le Différend*, Paris, Minuit, 1986, 279 p.

Rancière Jacques, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000, 74 p.

Rancière Jacques, *La fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001, 243 p.

Rancière Jacques, *Le destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, 157 p.

NOTES

1. Jacques Rancière, *La fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001, p. 8.

2. Aristote, *La Poétique*, Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres », 1985, 1448/b. Cette édition sera la référence principale, sauf mention expresse, de cette œuvre tout au long de ce travail.
3. *Ibid.*, 1447/b.
4. *Ibid.*, 1448/a.
5. Introduction à Aristote, *La Poétique*, traductions et notes de lecture de Dupont-Roc, Roselyne, Lallot, Jean, Paris, Seuil, 1980, p. 22.
6. Aristote, *La Poétique*, 1449/b.
7. *Ibid.*, 1450/b.
8. Aristote, *La Poétique*, 1450/a.
9. *Ibid.*, 1450/b.
10. Aristote, *La Poétique*, Seuil, 47a8.
11. *Ibid.*, p. 143, note 1.
12. Aristote, *La Poétique*, Les Belles Lettres, p. 14.
13. Article qui se trouve dans Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma*, Paris, Éditions Seghers, 1974
14. Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 55-56.
15. Jacques Rancière, *La fable cinématographique*, p. 8.
16. *Ibid.*
17. *Ibid.*, p. 9.
18. Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma*, p. 94.
19. *Ibid.*, p. 105.
20. Jacques Rancière, *La fable cinématographique*, p. 9-10.
21. *Ibid.*, p. 10.
22. *Ibid.*, p. 10-11.
23. *Ibid.*, p. 11.
24. Jacques Rancière, *La fable cinématographique*, p. 12.
25. *Ibid.*, p. 12.
26. *Ibid.*, p. 13.
27. Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, p. 27-28.
28. *Ibid.*
29. *Ibid.*, p. 31.
30. *Ibid.*
31. Jacques Rancière, *La fable cinématographique*, p. 15.
32. *Ibid.*
33. *Ibid.*, p. 16.
34. *Ibid.*, p. 17.
35. *Ibid.*, p. 18.
36. *Ibid.*
37. *Ibid.*, p. 19.
38. *Ibid.*, p. 18.
39. *Ibid.*, p. 19.
40. *Ibid.*, p. 17.
41. *Ibid.*, p. 17-23.
42. *Ibid.*, p. 23.
43. *Ibid.*, p. 12
44. Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, p. 46.
45. *Ibid.*, p. 46
46. *Ibid.*, p. 47-48.
47. *Ibid.*, p. 47-48
48. Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, p. 14.
49. *Ibid.*, p. 27.

50. *Ibid.*, p. 14.

51. *Ibid.*, p. 36.

52. Pour cette réflexion, voir Eminé Sarikartal, « Une esthétique de réception entre le discours et la figure : Une lecture du *Discours, Figure* de Lyotard », mémoire de DEA, université Paris VIII, 2005.

53. Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, p. 57.

RÉSUMÉS

Autour de la question du cheminement de l'art et de son interaction avec la technique, après une lecture de la partie prologue de *La fable cinématographique* de Jacques Rancière suivant le propre fil de réflexion de l'auteur, ce texte propose la rencontre de cette lecture avec la pensée de Jean-François Lyotard telle qu'il l'expose dans *Discours, Figure*.

INDEX

Mots-clés : appareil, esthétique, figural

AUTEUR

EMINÉ SARIKARTAL

Doctorante en philosophie à l'université Paris 8 Saint-Denis, École doctorale « Pratiques et Théories du Sens » et membre de l'équipe de recherche « Art, Appareil, Diffusion » au sein de la MSH Paris Nord