L'acinéma de J.-F. Lyotard

Jean-Louis Déotte

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/appareil/973>

DOI : 10.4000/appareil.973

ISSN : 2101-0714

Éditeur

MSH Paris Nord

Référence électronique

Jean-Louis Déotte, « L'acinéma de J.-F. Lyotard », *Appareil* [En ligne], 6 | 2010, mis en ligne le 15 février 2010, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/973> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.973>

Ce document a été généré automatiquement le 10 décembre 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.

L'acinéma de J.-F. Lyotard

Jean-Louis Déotte

NOTE DE L'ÉDITEUR

Ce texte ayant été rédigé courant 2009, l'auteur n'a pu tenir compte de l'excellent livre de Jean-Michel Durafour, *Jean-François Lyotard : questions au cinéma*, Paris, PUF (Intervention philosophique), octobre 2009, ce qu'il regrette.

- 1 Lyotard, comme Deleuze plus tard avec *L'image-mouvement* décrit le cinéma comme inscription de mouvements, dans le cadre d'une économie politique de la libido, où il s'agit de traquer tout principe d'équivalence (la « valeur »). En effet, le grand corps du capital, seul véritable principe d'identité, ne peut accepter que ce qui a la même valeur. D'entrée de jeu, on comprend que le cinéma dit de « production », non seulement doit produire de bonnes formes culturelles, mais que ces formes instituent ladite réalité. Or le réel – à distinguer de la réalité – est, lui, sous l'emprise d'intensités de valeurs incomparables et ne peut donc faire corps qu'en étant débarrassé de ces « faux » mouvements qui sont autant de surgissements de la libido. On retrouve donc l'idée kleinienne, reprise par Lacan, selon laquelle le corps n'est une belle forme unifiée que du fait, non seulement pour le jeune enfant, d'un artifice, celui du miroir (« le stade du miroir »), et en élargissant au corps social, que du fait de ce qui fonctionnera comme un miroir pour la collectivité, le cinéma. Sinon, pour l'enfant comme pour le « corps social », il n'y a que de l'hétérogène, il n'y a que de la disruption, il n'y a que de l'incomparable. Il n'y a, à suivre M. Klein, que l'angoisse du démembrement du corps propre. Ce thème, celui d'une non-unification originaire du corps pulsionnel développé par Freud dans les *Trois essais sur la théorie de la sexualité* (multiplicité des zones érogènes, des pulsions partielles, des modes de satisfaction, etc.), est commun aux lacaniens comme aux membres de *Socialisme ou Barbarie* (Castoriadis, Lefort, Lyotard, Morin, etc.). Ce sera, chez Lefort, la clef de l'énigme du totalitarisme, sorte d'extrémisation de la démocratie et de son expérience de la guerre civile. Quand la « société » fait l'épreuve du démembrement, le désir de division au risque du déchirement de la *stasis*, peut se retourner en désir de reconstitution d'un corps social-

politique unifié du fait de l'imposition du corps d'Un : l'égocrate (Staline ou Hitler). Le risque que ces théoriciens issus du freudisme ont pris, c'est de faire du socio-politique un corps sur le modèle du corps individuel et donc de transférer l'acquis de la psychanalyse sur le politique, ce qui ne va évidemment pas de soi.

- 2 Lyotard fait alors l'hypothèse d'un cinéma qui, au lieu de travailler pour la bonne forme, enregistrerait tous les mouvements, ne sélectionnant aucun plan. On peut supposer, écrit-il, un cinéma brut comme il y a un « art brut » (Dubuffet) qui collectionnerait toutes ces chutes. Le moment du découpage et du montage est donc celui d'une sélection selon le principe d'identité : on ne conservera que ce qui (image ou son) peut donner lieu à une identification. S'impose alors un principe d'intelligibilité issu de la perspective, sans laquelle Descartes n'aurait pu décrire l'atome de connaissance (l'« idée »), en termes de simplicité, clarté, distinction, évidence, instantanéité. À suivre Lyotard, on s'aperçoit que la perspective s'impose à des images qui sont comme produites par une *caméra obscura*, à peu près comme dans *Mère et Fils* de Sokourov :

Si l'on ne sélectionne aucun mouvement, on accepte le fortuit, le sale, le trouble, le mal réglé, louche, mal cadré, bancal, mal tiré... Par exemple vous travaillez un plan en caméra vidéo, disons sur une superbe chevelure à la Saint-John Perse ; au visionnement on constate qu'il y a eu un décrochage : tout à coup, profils d'îles incongrues, tranchants de falaises, marais, vous sautent dans les yeux, les affolent, intercalent dans votre plan une scène venue d'ailleurs, qui ne représente rien de repérable, qui ne se rattache pas à la logique de votre plan, qui ne vaut même pas comme insertion, puisqu'elle ne sera pas reprise, répétée, une scène indécidable. On l'effacera donc².

- 3 Ce principe d'identité, qui rend possible la mémoire, incorpore un certain régime de la nomination (pouvoir nommer, c'est achever l'identification), comme de la bonne forme musicale. Mais là où Descartes ne se posait que la question de la connaissance et donc de l'échange des idées, avec le capital qui est un système totalisant, la valeur du savoir qui est celle de la représentation s'élargit à la libido et à sa manifestation comme mouvement qui devient une marchandise comme une autre. Cela suppose qu'on sache ce qu'il en est de ce qui ne s'échange pas selon un principe d'identité (« nihilisme »). Ce qui ne s'échange pas ne peut entrer dans un processus de production, comme le fait le travail par exemple, et doit donc valoir pour soi, dans sa stérilité. Ce serait comme un signe qui n'aurait pas de référent, qui ne serait pas commutatif. Bref, on va le voir, un signe strictement esthétique, un simulacre au sens de *La Monnaie vivante*³ de Klossowski. Un simulacre, c'est le contraire d'un signe dénotatif, c'est plutôt un signe indissociable de l'affect. Ici s'annonce une autre critique que celle de l'économie politique classique, une critique⁴ de ce qui est venu la légitimer dans les années 1960 : la linguistique structurale.
- 4 Ce qui ne s'échange pas, le simulacre, c'est ce qui vaut pour soi et par soi, à la fois chose esthétique n'exprimant aucun arrière-monde, aucune idée esthétique et stricte dépense. D'où la double référence à la pyrotechnie, avec Adorno, et à *Ulysse* de J. Joyce (*Nausicaa*, la scène de la plage du *strip tease* de Gerty devant Bloom silencieux avec comme fond visuel et sonore un feu d'artifice). Il est évident, à relire les pages de Joyce, que la scène n'est pas un simulacre de jouissance, mais donne lieu comme l'écrit pudiquement Lyotard, à un « mouvement kinésique », liant immobilité et mouvement extrême, en un « ébranlement du monde », expression qui réjouissait fort Lyotard, tout comme « le branle du monde » selon Montaigne. C'est-à-dire en fait, dans le cas joycien,

une érection suivie d'une explosion éjaculatoire (p. 452, nouvelle édition). Puisqu'on n'est plus dans une économie de la représentation, il faut bien que les scènes décrites, peintes ou filmées, se prolongent par une action/passion. C'est le mouvement filmé qui communique de l'affect et non des représentations de chose ou d'image : c'est ce qui était attendu de l'acinéma. Dès lors, il y a grande méprise à réduire le dernier Lyotard, comme le fait Rancière, à un refus de l'esthétique au nom de la loi morale du sublime, et donc à la religion, dans la mesure où, si la « présence » esthétique est certes « présentation qu'il y a de l'imprésentable », elle est aussi ce qui ne valant que par soi-même, ne pouvant pas rentrer dans une économie du signe et donc du capital, est pure « dépense » improductive, et donc en cela, mouvement stérile comme l'est la jouissance débordant le cadre de la reproduction sexuée. Un Lyotard, plus proche *Des bijoux indiscrets* de Diderot que de la religion, perdure sous le masque du sublime. Pour preuve, les pages les plus chaudes de *L'économie libidinale*, l'éloge de la sodomie, jusqu'aux écrits critiques sur les dessins et encres érotiques de F. Rouan en 1997.

- 5 Les mouvements stériles, d'anamorphose pour le cinéma, ou auto-érotiques pour la sexualité, sont donc condamnés à tomber hors-cadre : soit qu'ils seront exclus par le monteur-réalisateur, soit qu'ils seront condamnés par le moraliste. À ce niveau, l'esthétique comme la politique de Lyotard se placent sous l'étendard de la dépense. Mais la psychanalyse lui a appris que les pulsions de vie (synthétisant à partir de *Par delà le principe de plaisir* de Freud, strictes pulsions de vie et éros) conduisent nécessairement à un retour du même, à de la répétition. Lyotard rappelle que Freud n'a jamais dissocié pulsions de vie et pulsions de mort et que ce n'est pas la répétition, comme on le croit souvent qui les distingue. Avec les pulsions de mort, il y a bien du retour, mais ce qui revient, c'est l'autre que ce qui était répété dans la vie. Si les pulsions de vie et les pulsions de mort sont intriquées (on ne peut jamais les dissocier, sinon théoriquement), alors on tient là la formule de l'événement. Il y aura de l'événement pour autant que ce qui reviendra liera presque indissolublement le même et l'autre. L'événement est donc éros et thanatos, ce qu'on peut appréhender par le savoir (le même) et ce qui lui échappe (l'autre) et tombe dans l'oubli (*Léthé*). Ce qui revient tel quel, c'est la vie (*éros*), et donc la reproduction de la force de travail par la location de la force de travail selon le schéma marxien. Il en va de même pour le capital. Ce qui revient comme autre, c'est ce qui échappe au cercle de la reproduction (du travail, du capital, comme du corps sexué), ce qui se consume brutalement sur place et ne peut donner lieu à un échange. Or, le cinéma narratif classique permet de surmonter la contradiction, car des moments strictement esthétiques, d'immobilité pure et de mouvement extrême, peuvent être mis au service de la diégèse, ils y contribuent même de plus en plus dans les films contemporains qui apprennent beaucoup du cinéma expérimental, *la Cité de Dieu* est un exemple parmi des milliers. La dissonance peut largement contribuer à l'harmonie de la bonne forme. L'opposition structurante chez Lyotard est bien celle entre le figural, la différence interne, la césure, ici on l'a vu : l'intensité d'un mouvement qui est à la fois immobilité et extrême mouvement, là : l'événement comme intrication de la vie et de la mort *versus* le capital, la communication, la bonne forme, le code, le bloc d'écriture culturel, le système, etc. On verra, avec la théorie de la phrase développée dans *Le Différend*, comment le risque que l'événement de la phrase soit totalement absorbé par la bonne forme langagière sera écarté, en intégrant dans la phrase la mort et la vie du fait d'une théorie de la répétition comme question de l'enchaînement d'une phrase sur une autre phrase et donc d'une phrase-image cinématographique sur une autre.

La mémoire à laquelle s'adressent les films n'est donc rien en elle-même, tout comme le capital n'est rien qu'instance capitalisante ; elle est une instance, un ensemble d'instances vides, qui n'opèrent nullement par leur contenu ; la bonne forme, la bonne lumière, le bon montage, le bon mixage ne sont pas bons parce qu'ils sont conformes à la réalité perceptive ou sociale, mais parce qu'ils sont les opérateurs scénographiques a priori qui déterminent au contraire les objets à enregistrer sur l'écran et dans la « réalité »⁵.

- 6 Ce qui nous retiendra pour finir, c'est l'importance du travail de mise en scène. Lyotard récuse l'idée d'une imposition de l'idéologie bourgeoise par le biais d'un cinéma dit de « production », rejoignant en cela le dernier Adorno (*Transparents cinématographiques*). Le cinéma n'appartient pas à la superstructure culturelle venant masquer les effets de la lutte de classe : mettant en scène, c'est-à-dire sélectionnant les mouvements réitérables, qui au fond se soumettent tous à l'impératif de la bonne forme (narrative, métrique, rythmique : l'œuvre de Dionysos-Apollon), il élabore à la fois la scène de la représentation et celle de la « réalité ». Comme si la première scène mettait en forme la seconde (la « réalité »). D'où l'importance fondamentale de ce qu'il appelle « théâtrique » : les mouvements qui auront été sélectionnés sur la scène de la représentation seront nécessairement redoublés sur la scène de la « réalité ». Ce qui implique que le moindre film commercial sera politique (ce n'est pas un problème de contenus, mais de répétition). Le cinéma a les clefs des comportements sociaux et politiques parce qu'en rendant réitérables certains mouvements intenses et pas d'autres, il les rend reproductibles sur la scène de la « réalité », où ils deviendront des normes de comportement. Le travail de mise en scène appartient tout entier à ce que nous avons appelé « appareil », tout appareil se situant au milieu entre « représentation » et « réalité », car s'originant « avant » leur différenciation. Ce milieu, avant la différenciation en « réalité » d'un côté et « représentation » de l'autre, est qualifié par Lyotard de « pré-théâtrique ». Un exemple : la pellicule du film sera le milieu commun au cinématographique comme à la surface d'inscription du corps social et politique (la « réalité »). De là, dans l'immanentisme radical de *L'économie libidinale*⁶ la réduction de la substance « absolue » en pellicule, en peau sur laquelle circulent les intensités libidinales singulières et collectives. La philosophie n'a plus qu'une catégorie centrale, à partir du moment où elle a déconstruit l'opposition métaphysique entre apparence phénoménale et réalité de l'idée platonicienne. La conséquence en est que le seul facteur de différenciation des entités, ce sont les intensités, les affects et le seul espace de circulation de ces dernières, la bande de Moebius, puisqu'il n'y a plus ni extérieur ni intérieur.
- 7 Autre conséquence du travail de mise hors scène : quand s'impose la différenciation métaphysique entre « réalité » et « scène théâtrale ou cinématographique », selon donc le principe de la représentation, alors ce dont on a des représentations, la « réalité », impose son sérieux, sa responsabilité par rapport à ce qui n'apparaîtra plus que comme spectacle, comme déréalité, comme apparence. On comprend alors, comme l'on fait les Situationnistes, qu'on puisse prendre les vessies pour des lanternes : prendre le spectacle pour une illusion de la réalité. Le spectacle n'est pas plus irréel que la réalité puisque tous deux sont les produits d'un travail de mise en scène. C'est alors toute une esthétique de la représentation et donc de l'image qui s'écroule. Les représentations peuvent certes avoir des référents physiques, leurs rapports à eux peuvent être mimétiques, mais ce qui importe, c'est la matière première à partir de laquelle a eu lieu la différenciation. La « réalité » qui sert donc de référence aux représentations est aussi

artificieuse que le spectacle qu'on en donne. Le corps unifié, la société politique, etc. : autant de montages. La preuve, c'est que notre « réalité », constituée par les représentations objectivantes de la science, n'a aucune consistance dans la tradition d'un aborigène australien, ou d'un Mapuche chilien, qui eux ne considéreront comme sérieux que leurs rêves collectifs.

« La mise hors scène »

- 8 La mise en scène n'est pas une activité « artistique », elle est un processus général atteignant tous les champs d'activité, processus profondément inconscient de départage, d'exclusions et d'effacements. En d'autres termes, le travail de la mise en scène s'effectue sur deux plans simultanément, et c'est là la chose la plus énigmatique. D'une part, ce travail revient élémentairement à séparer la réalité d'un côté et de l'autre une aire de jeu (un réel ou un déréel, ce qu'il y a dans l'objectif) : mettre en scène est instituer cette limite, ce cadre, circonscrire la région de déresponsabilité au sein d'un ensemble qui *ideo facto* sera posé comme responsable (on l'appellera nature par exemple, ou société, ou dernière instance), et donc instituer entre l'une et l'autre région une relation de représentation ou de doublure, accompagnée forcément d'une dévalorisation relative des réalités de scène qui ne sont plus alors que des représentants des réalités de la réalité. Mais d'autre part et de façon indissociable, pour que la fonction de représentation puisse être assurée, le travail qui met en scène non seulement doit être aussi, comme on vient de le dire, un travail qui met hors scène, mais un travail qui unifie tous les mouvements, de part et d'autre de la limite du cadre, qui impose ici et là, dans la « réalité » comme dans le réel, les mêmes normes, qui instancie pareillement toutes les impulsions, et qui par conséquent n'exclut et n'efface pas moins hors scène qu'en scène. Les repères qu'elle impose à l'objet filmique, elle les impose aussi nécessairement à tout objet hors film. Elle disjoint donc d'abord dans l'axe de la représentation, grâce à la limite théâtrique, une réalité et son double, disjonction qui constitue un évident refoulement ; mais en outre elle élimine, par-delà cette disjonction représentative, dans un ordre « pré-théâtrique », économique, tout mouvement impulsif, qu'il soit de déréel ou de réalité, qui ne se prêterait pas à redoublement, qui échapperait à l'identification, à la reconnaissance et à la fixation mnésiques. Indépendamment de tout « contenu », aussi « violent » puisse-t-il paraître, la mise en scène considérée sous l'angle de cette fonction primordiale d'exclusion étendue aussi bien à l'« extérieur » qu'à l'intérieur de l'aire cinématographique, agit donc toujours comme un facteur de normalisation libidinale. Cette normalisation, on le voit, consiste à exclure tout ce qui, sur scène, ne peut pas être rabattu sur le corps du film, et hors scène sur le corps social⁷.

BIBLIOGRAPHIE

Baudrillard Jean, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976.

- Klossowski Pierre, *La monnaie vivante*, Paris, J. Losfeld, 1973.
- Lyotard Jean-François, *L'économie libidinale*, Paris, Minuit, 1974.
- Lyotard Jean-François, *Des Dispositifs pulsionnels*, Paris, Galilée, 1994.

NOTES

2. *Ibid.*, p. 54.
 3. Pierre Klossowski, *La monnaie vivante*, Paris, J. Losfeld, 1973.
 4. Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976.
 5. Jean-François Lyotard, *Des Dispositifs pulsionnels*, p. 61.
 6. Jean-François Lyotard, *L'économie libidinale*, Paris, Minuit, 1974.
 7. Jean-François Lyotard, *Des Dispositifs pulsionnels*, p. 61-62
 1. Jean-François Lyotard, *Des Dispositifs pulsionnels*, Paris, Galilée, 1994.
-

RÉSUMÉS

Le texte de Lyotard intitulé l'acinéma¹ a souvent servi de prétexte pour justifier un certain cinéma expérimental. Or ce n'était pour lui qu'un enjeu marginal. Lyotard développe quelques thèses essentielles : que la "réalité" est un effet de la "représentation" et non l'inverse, que l'une et l'autre sont soumises au même principe d'identité, lequel a comme nom dans la société du capital "valeur", et qu'il faut donc s'intéresser au travail de distinction qui se fait en amont, entre ce qui est identifiable et ce qui ne l'est pas. Il y va donc d'une autre scène, où avec l'énergie d'Éros/Thanatos, œuvre un archi-appareil, pré-"théâtrique".

INDEX

Mots-clés : représentation, archi-appareil, refoulement, Éros, Thanatos, théâtre

Personnes citées : Lyotard (Jean-François)

AUTEUR

JEAN-LOUIS DÉOTTE

Professeur des universités (philosophie esthétique), département de philosophie Paris 8