

De la grotte à la salle obscure L'homme est né il y a 30 000 ans... en devenant spectateur

Marie-Claude Loiselle

Number 142, June–July 2009

L'amour du cinéma : 24 images a 30 ans!

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25061ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

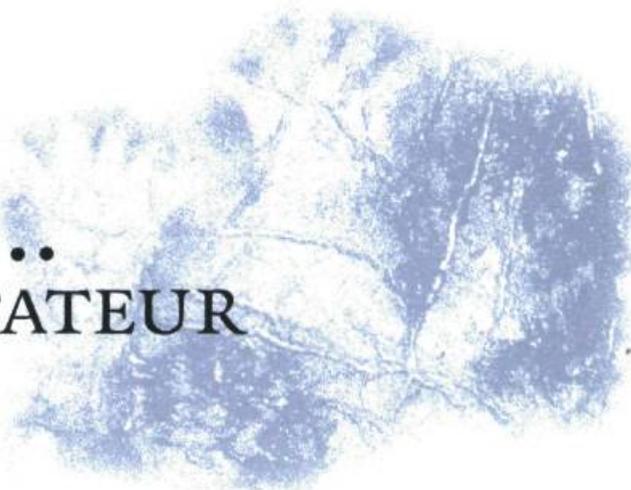
Cite this article

Loiselle, M.-C. (2009). De la grotte à la salle obscure : l'homme est né il y a 30 000 ans... en devenant spectateur. *24 images*, (142), 30–37.

De la grotte à la salle obscure

L'HOMME EST NÉ IL Y A 30 000 ANS... EN DEVENANT SPECTATEUR

par Marie-Claude Loïselle



LES FILMS QUI, PAR LA PROFONDEUR DE L'ÉNIGME ET LA BEAUTÉ qu'ils portent en eux, nous font ressentir toute la puissance particulière du cinéma doivent leur caractère exceptionnel à bien autre chose qu'à la somme de leurs qualités réunies. Ils appartiennent à ce geste inaugural, constructeur de mondes, qui chaque fois donne à voir pour la première fois ce que nous croyions déjà connaître. L'invisible, l'indicible est alors ce qui submerge le spectateur et emporte son regard dans le mystère insondable de l'image, mystère dont l'homme est lui-même empreint, tout autant que le monde qu'il habite.



Cette part d'inconnu inhérente à l'univers qui nous entoure est bien la même à laquelle les premiers hommes ont fait face. Malgré cela, ou peut-être à cause de cela, il y a quelque 30 000 ans, ces êtres vulnérables, à la merci d'un environnement incompréhensible, ont cessé de ne produire que des objets nécessaires à leur survie pour donner naissance à des images, œuvres de leurs mains dégagées de toute fonction utilitaire. La première image de l'homme, cette « image de soi qui se tient hors de soi sur la paroi inanimée du monde », sera pour la philosophe Marie José Mondzain le point de départ de son livre intitulé *Homo Spectator*¹, qui propose une réflexion passionnante à la fois sur la relation de l'homme aux images qu'il regarde et sur la relation du créateur à celui à qui ces images sont offertes. Si bien que l'auteure en vient à poser cette question fondamentale, qui ne cesse de hanter le regard moderne sur le monde : en quoi une œuvre peut-elle construire la liberté de celui à qui elle s'adresse ?



Et si l'amour du cinéma était avant tout une affaire de rapport entre créateur et spectateur, rapport affranchi de toute forme de domination et impérativement lié à une sensibilité déployée, entretenue, transmise et sans cesse réinventée par l'énergie créatrice propre au regard amoureux d'un cinéaste ? Il n'y a qu'à évoquer le souvenir de films tels que *Pather Panchali* de Satyajit Ray, *Le miroir* de Tarkovski, *Still Life* de Jia Zhang-ke, *Au hasard Balthazar* ou *Mouchette* de Bresson, *La maison est noire* de Feroz Farrokhzad, *En avant, jeunesse!* de Pedro Costa, *I Don't Want to Sleep Alone* de Tsai Ming-liang, *Notre musique* de Godard (mais on aurait aussi bien pu parler de Mizoguchi, de van der Keuken, de Varda, de Pasolini, de Kaurismaki) pour comprendre qu'il ne s'agit en fin de compte que de cela.

« Image de soi qui se tient hors de soi sur la paroi inanimée du monde » : Mains peintes sur les murs de la grotte de Gargas (27 000 ans av. J.-C.), de Chauvet (+ de 30 000), de Cosquer (27 000 ans) et de Pech Merle (25 000 ans).



Dans *Homo spectator*, Marie José Mondzain met en lumière l'acte fondateur par lequel l'homme, en tant que sujet, s'est mis au monde pour la première fois en fixant la trace de sa main sur la paroi d'une caverne, faisant du coup exister une image de lui-même indépendante de son existence physique. En effectuant cette séparation, nos ancêtres ont fait naître en même temps l'homme moderne, l'image (l'art), mais aussi le spectateur, puisque créer une image, c'est permettre à l'homme d'exister comme témoin d'échanges symboliques entre le monde animé et le monde inanimé en laissant un signe de sa présence. C'est aussi ce qui l'inscrit dans l'histoire par le fait même de pouvoir transmettre un récit (aussi ténu et énigmatique soit-il) et de le faire partager. En effet, Jean Clottes, spécialiste mondial de l'art rupestre, n'hésite pas à affirmer que les artistes de la préhistoire ont tout inventé et que leurs créations révèlent qu'ils se posaient les mêmes questions que nous il y a plus de 30 000 ans.

Les premiers créateurs d'images projettent hors d'eux ce qui leur permet de créer un lien avec les autres hommes et, ce faisant, en *donnant à voir*, ils font naître le regard humain sur l'homme et le monde, regard indissociable de la pensée. Marie José Mondzain met d'ailleurs en relief le fait qu'en « inventant la vie des choses en leur absence », l'homme ne pourra plus jamais se voir comme un objet parmi les autres. « On ne se saisit pas d'une image, souligne-t-elle, pas plus qu'on retient un fantôme. » Les images ne sont pas des objets, aussi se dérobent-elles à toute appropriation. Elles



Au hasard Balthazar (1966) de Robert Bresson

existent dans un monde de signes détaché du réel qui les a inspirées. L'homme est toujours dépossédé de son image : cette image de lui hors de lui, autonome. Elle ne peut donc que lui échapper pour joindre les rangs de ce qui lui demeure impénétrable, résiste à contenir ou à communiquer un sens précis.

Ainsi, ce qui est à l'œuvre dans les images rupestres « c'est le sens d'un geste et non la signification d'un objet ». Si ces images nous touchent encore tant aujourd'hui, c'est qu'elles ne *disent rien*, tout en parlant pourtant de nous. Nous ne savons pas les interpréter, mais le rapport qu'il y a entre elles et nous demeure éminemment puissant étant donné que tout se joue dans ce qui excède l'image comme telle. Si les reproductions que nous en connaissons nous bouleversent, sentir l'énergie mystérieuse des jeux de mains en négatif ou voir un troupeau de bœufs et de chevaux s'envoler au-dessus de nos têtes sur la paroi rocheuse d'une grotte obscure suscite une émotion indescriptible, qui a aussi à voir avec le fait que ces images nous demeurent indéchiffrables, expérience qu'il est d'ailleurs tentant de rapprocher, comme le fait Marie José Mondzain, de celle du spectateur dans la salle obscure de cinéma.

PRÉSERVER L'HUMANITÉ DE L'HOMME

L'avènement des premières images n'a pourtant pas fait naître l'homme une fois pour toutes, le mettant à l'abri de quelque atteinte que ce soit à son humanité. Celle-ci est constamment à reconquérir, à maintenir, à préserver de tout ce qui tend à la réduire à sa forme la plus pauvre et malléable. Dans l'histoire qu'elle retrace de la construction du regard moderne, Marie José Mondzain met en relief la façon dont la gestion économique et politique du « visible » – qu'on retrouve déjà dans le monothéisme chrétien, qui a su utiliser le premier les images pour *régner* – soumet aujourd'hui les images aux lois d'une industrie conçue comme l'instrument d'une domination à grande échelle, dépouillant par là même ces images de leur capacité de faire advenir un sujet pensant, autonome et libre. Toutes ces productions visuelles, qui aujourd'hui sont faites pour subjuguier et absorber le regard du spectateur, font de celui-ci un être impuissant, noyé dans la masse qui, paradoxalement, l'isole.

Or cette masse s'avère profondément dominée par la peur, un peu de la même façon que l'était le sujet d'hier, qui vivait sous l'emprise du système iconique chrétien. Il s'agit, pour les spectateurs d'aujourd'hui, de frémir et d'avoir peur, d'être happés par des images qui les tiennent sous le joug d'un spectacle programmé dans cette intention. On comprend comment, dans cette logique, l'exhibition de la violence sans limite et sous toutes ses formes se trouve banalisée pour devenir pure marchandise et objet de jouissance. Par conséquent, il faut voir de quelle façon la domination de ces images – résultat d'un habile dosage de stimuli visant à produire une addiction visuelle – est également réglée de manière à favoriser l'expérience d'une communion entre les spectateurs, expérience qui ne fait que redoubler la puissance de cette domination par le fait même que celle-ci vise à faire *jouir ensemble* de cette peur provoquée par les images.

Gilles Deleuze, dans un texte intitulé « Deux régimes de fous », décrit ce qu'il appelle le « néo-fascisme » comme « une entente mondiale pour la sécurité [...], une organisation concertée de toutes les petites peurs, de toutes les petites angoisses qui font de nous autant de micro-fascistes, chargées d'étouffer chaque chose, chaque visage,

chaque parole un peu forte, dans la rue, son quartier, sa salle de cinéma »². Ainsi, le fascisme ne se répandrait plus au moyen de la guerre (au sens propre), mais en s'infiltrant dans l'univers de chaque individu mis en présence d'une violence continue, pour susciter le besoin de se protéger contre tout ce qui pourrait constituer une menace à sa sécurité. Face à la variété de menaces qu'il suppose peser sur lui, le spectateur recherche tant des abris identitaires dans les images où il se reconnaît, lui et lui seul (et non pas le pauvre, l'étranger, l'émigré, etc.), que la satisfaction rassurante procurée par tout ce qui peut le distraire.

Au cœur de ce système conçu pour infantiliser le spectateur, la télévision marque l'avènement de l'image-marchandise gérée par les publicitaires au profit du rendement et d'une esthétique du bien-être individuel, et diffusée de façon ininterrompue dans les univers domestiques partout dans le monde. Une gestion des individus que les dirigeants de chaînes de télé ne se gênent même plus pour avouer, comme Patrick Le Lay, PDG de TF1 en France, qui affirme sans ambages que « Le métier de TF1, c'est d'aider Coca-Cola, par exemple, à vendre son produit. Or pour qu'un message publicitaire soit perçu, il faut que le cerveau du téléspectateur soit disponible. Nos émissions ont pour vocation de le rendre disponible : c'est-à-dire de le divertir, de le détendre pour le préparer entre deux messages. Ce que nous vendons à Coca-Cola, c'est du temps de cerveau humain disponible. »³ Face à de tels propos, qui peut encore croire que ceux qui, comme Marie José Mondzain, parlent aujourd'hui de la « domination visuelle des industries qui soutiennent la puissance du capitalisme » ne sont que des théoriciens du complot ? Soumettre la culture à l'industrie conduit à une atrophie de la pensée et de l'imaginaire, ainsi qu'à une misère culturelle qui n'a d'autre origine qu'une « maltraitance sociale du sujet » organisée



En avant, jeunesse! (2006) de Pedro Costa

et souhaitée. C'est cette adversité que le cinéma doit aujourd'hui affronter pour exister en se considérant comme enjeu de liberté.

FAIRE APPEL À LA LIBERTÉ DU SPECTATEUR

Dans *Notre musique*, Jean-Luc Godard fait de sa lecture de l'histoire une matière vivante, mouvante, devant laquelle il cherche sans cesse à inventer une forme, elle non plus jamais figée. Il s'agit pour lui de saisir comment l'homme trouve sa place dans cette histoire et tente de préserver quelque chose de la beauté du monde et de la possibilité qu'ont les individus et les peuples de vivre ensemble, et ce, malgré toutes les guerres. Le chaos auquel le montage d'images d'archives nous fait assister au début du film, de même que la beauté qui se déploie par la suite, densifiée par une attention extrême aux visages, aux voix, aux paroles (à la « musique » du monde), n'ont ici de sens et de fulgurance que parce qu'ils sont portés par « une forme qui pense »,



Still Life (2006) de Jia-Zhang-ke

selon la formule de Godard. Une forme et une pensée partagées avec le spectateur qui, en tant que sujet lié à l'œuvre dans un rapport égalitaire, participe à la circulation des regards qui construisent cette œuvre. Ainsi envisagé, le film devient ce lieu de rencontre qui permet au spectateur d'exister et de se percevoir comme sujet dans les images qu'il lui propose. Même parmi les films en apparence les plus éloignés de notre réalité, ceux qui sont conçus selon un tel rapport d'égalité savent toujours nous intégrer comme sujet dans un espace d'échanges symboliques, loin de toute violence et de toute domination.

Comme le fait remarquer Marie José Mondzain, « rien n'est plus étranger à la peur que le geste de l'art ». Considérant qu'une image qui cherche à intégrer l'autre, le spectateur, ne doit jamais intimider, elle évoque par ailleurs la « puissance de ce qui est sans pouvoir ». Dans un monde où nous vivons constamment sous la domination des images, la question qui se pose n'est pas de savoir s'il y a trop d'images, mais plutôt quel est le pouvoir sur le spectateur que s'octroient ces images et de quelle façon elles permettent à ceux à qui elles sont destinées d'ouvrir un espace de liberté. Or ce qui permet à la liberté de se déployer dépend tout à la fois de la conscience et du désir qu'a l'auteur d'un film de s'adresser à un spectateur actif, et de sa capacité à inventer des formes, à faire naître des images (et un imaginaire) qui semblent *donner à voir* pour la première fois ce qu'elles livrent à notre regard. Si les images pariétales nous émeuvent

tant, c'est qu'elles ont la force de cette première fois, et tout le défi de l'art est de savoir renouveler cette « puissance inaugurante ».

L'historien de l'art Georges Didi-Huberman estime que « seule une écriture poétique peut produire de la pensée en la laissant "brisée devant chaque œuvre" »⁴. Pour lui, « une image forte, c'est d'abord une image qui interloque », précisant que « forte » ne veut surtout pas dire « violemment spectaculaire ». Entre la fragilité du spectateur, qui lui permet de se trouver « brisé » devant une œuvre, et la fragilité de l'œuvre qui refuse d'intimider, il existe un point de rencontre où se joue la possibilité d'accéder au sublime, c'est-à-dire à ce qui dépasse, submerge le spectateur.

Ainsi, les plus grandes œuvres puisent leur force même dans cette fragilité constitutive de l'être et de la création. Que l'on pense à la puissance des films de Bresson, à *Pather Panchali* de Satyajit Ray, à *La maison est noire* de Feroz Farukh Zard (unique et impérisable court métrage d'une poétesse morte à 32 ans, considéré comme fondateur de la modernité cinématographique iranienne), toutes ces œuvres offrent une vision de la fragilité de l'être qui atteint une dimension presque métaphysique tant la plongée qu'elles y effectuent touche à sa part la plus insaisissable et mystérieuse. Que ce soit la souffrance des hommes et des femmes chez Bresson, souvent victimes ou témoins de la cruauté humaine, comme dans *Au hasard Balthazar* ou *Mouchette*, l'ombre de la mort qui, chez

TSAÏ MING-LIANG

Ce n'est pas tant la cinéphilie que le cinéma lui-même qui nourrit l'œuvre de Tsai Ming-liang. Pourtant, aucune hypostasie du septième art chez ce réalisateur taïwanais. Que ce soit dans *La rivière*, *The Hole*, *Et là-bas, quelle heure est-il?*, *Goodbye, Dragon Inn* ou *La saveur de la pastèque*, il est plutôt un élément dramatique parmi les autres. C'est un axe sur lequel le récit s'enroule, c'est une nécessité purement narrative. Pas de mise en abyme chez Tsai, mais que la subtile – et parfois bien cruelle – relation entre les éléments narratifs, entre les images, jointes de manière à imposer un style reconnaissable. Il n'est pas question que le film pastiche ou imite ce qui a déjà été fait. Ne s'y trouve aucune nostalgie. Il est comme la pluie, incessante dans les films du cinéaste, une toile de fond. Si *The Hole* peut être alors lu comme une métonymie de *Singin' in the Rain* et s'il évoque Ge Lan, icône des comédies musicales hong-kongaises des années 1960, il n'en reste pas moins qu'il est trop soumis au réel, à une sorte de degré zéro de la représentation pour que le cinéma y soit un pur objet de reconnaissance cinéphilique.

Référence agressive, voire négative, le cinéma, dans *La rivière*, est le déclencheur de la souffrance de Lee Kang-sheng qui a accepté de faire une figuration sur un plateau de tournage et est atteint depuis d'un mal aussi mystérieux qu'incurable. Il en est ainsi de ce mélange d'érotisme, de burlesque et de science-fiction qu'est *La saveur de la pastèque*, qui relate moins le tournage d'un film qu'il expose des corps soumis à la répétition, à la fatigue, à la soif, à la vidange de leurs liquides.



Et là-bas, quelle heure est-il? de Tsai Ming-liang

Le cinéma peut être employé comme un leurre. *Les quatre cents coups* servent d'ancrage au récit de *Et là-bas, quelle heure est-il?* qui, pourtant, ne se transforme ni en hommage attendri ni en une évocation respectueuse d'un film phare du cinéma français. L'œuvre de Tsai n'est peut-être tout simplement pour nous que l'illustration métaphorique d'un parcours : Lee Kang-sheng est à Antoine Doinel ce que Tsai Ming-liang est à François Truffaut, tant les deux cinéastes ont surveillé le développement de leur acteur fétiche respectif. Mais la différence est de taille : la relation Truffaut-Léaud tient de la filiation tandis que celle de Tsai-Lee est celle de l'amour, entretenue depuis *Les rebelles du dieu néon* (la rencontre avec Lee a poussé le cinéaste taïwanais, qui travaillait pour la télévision, à réaliser son premier film).

Le rapport cinéphilique est ainsi dévoyé, comme le montre aussi *Goodbye, Dragon Inn*, où le lieu mythique qu'est la salle obscure revêt une tout autre signification : le cinéma de quartier, délabré, devient le lieu labyrinthique propice à une quête qui semble avant tout sexuelle. Il doit être fermé et à sa dernière séance est projeté un classique du film de cape et d'épée signé King Hu, que regarde Miao Tien, acteur fétiche de Hu – comme l'est Lee Kang-sheng pour Tsai, qui est lui aussi dans la salle. Le cinéaste nous renvoie donc au cinéma, mais c'est pour mieux le détourner vers ses propres exigences formelles, vers ses motifs sur lesquels il joue avec une maîtrise aussi élégante qu'étonnante depuis son premier opus – pour notre plus grand plaisir de cinéophile. — **André Roy**

Ray, accompagne sans jamais les vaincre totalement les manifestations les plus exubérantes de la vie et de la nature, ou encore la beauté inouïe du film de Farrokhzad qui pourtant n'a d'autre volonté que d'ouvrir notre regard devant l'insoutenable (la solitude de centaines de lépreux tenus à l'écart du monde dans une sorte de ville-hôpital), on comprend pourquoi, comme le dit Godard, « pour voir, il ne faut pas avoir peur de perdre sa place », d'être déstabilisé... jusqu'à remettre parfois en cause certaines de nos certitudes. On pense aussi à d'autres réalisations, comme celles de Tsai Ming-liang, qui nous tiennent au bord du précipice, dans une position parfois inquiétante, parfois exaltante où rien jamais n'apparaît sûr, comme dans son dernier film, *I Don't Want to Sleep Alone* où, au cœur du silence et de l'attente, l'écho de douleurs profondes se mêle à une délicatesse qui n'avait jamais été chez lui aussi bouleversante et humaine.

Devant l'énigme de certains films, on comprend que leur force indéfinissable vient justement de la part d'ambiguïté, d'indétermination qu'ils portent en eux; que c'est en jouant sur le terrain instable, mouvant de ce qui échappe à la communication, à ce qui ne peut être transmis, compris de façon claire et précise, qu'en toute liberté l'image rejoint la liberté même du spectateur. L'art n'est en rien un objet de communication et pourtant, ce qu'il exprime peut nous atteindre au-delà des siècles et des frontières. « Que comprenons-nous quand quelque chose nous est adressé depuis une langue que nous ne comprenons pas ? » demande Marie José Mondzain. Infiniment plus que lorsque rien ne semble échapper à notre regard.

UN REGARD À CONSTRUIRE

Si la vision (le fait de voir) nous est donnée d'emblée, il n'en va pas de même du regard. Apprendre à regarder, à voir vraiment les images autant que le réel, se laisser emporter par ce qui dépasse notre capacité immédiate de percevoir et d'interpréter les choses, tout cela s'acquiert avec le temps au contact d'images fortes. Malheureusement, la standardisation des images qui nous inondent de toutes parts, à la télévision, dans les salles de cinéma et ailleurs, vient peu à peu appauvrir la puissance créatrice de notre regard, de notre imaginaire individuel et collectif. L'impact d'une œuvre singulière tient aussi à ce qu'elle sait renverser nos idées préconçues et nous faire progresser toujours plus avant sur des chemins jamais tracés d'avance. Il s'agit alors d'un parcours qui s'accomplit comme un voyage, chaque film, comme une escale, nous conduisant vers un autre, en éclairant un autre avec lequel s'établit un lien ou une fracture, modifiant sans cesse une dimension de notre compréhension du monde. Quoi qu'il en soit, chaque plan qui porte en lui plus que ce dont il est l'image représente toujours une victoire sur le vide et le silence.

Mais en outre, donner à voir, c'est toujours donner. Sans cette idée de don associée à la circulation des images, celles-ci seraient réduites à n'être que des objets comme les autres. Elles ont pourtant le pouvoir de constituer un lien vital entre le spectateur et l'ar-



Cette vue du boulevard du Temple à Paris, prise par Daguerre en 1838, est considérée comme la première photo où apparaît une figure humaine (en bas, à gauche).

tiste, le cinéaste qui les fait naître (mais aussi parfois avec les hommes et les femmes qui nous sont révélés, comme dans le cinéma documentaire par exemple). « La démocratie c'est d'abord l'accès de tous à la parole et au regard de l'autre », nous dit encore Marie José Mondzain; c'est ce qui permet à chacun de faire partie d'un espace commun, d'une même communauté. Le spectateur est ainsi à la fois un sujet singulier dans son rapport individuel aux œuvres et un sujet politique : un citoyen engagé dans une circulation symbolique entre les images, le monde et lui.

Par leur sensibilité prodigieuse, certains cinéastes ont le don de nous faire sentir partie prenante du monde que nous habitons. Jia Zhang-ke est un de ceux-là qui, devant la folle fuite en avant de nos sociétés actuelles – et, qui plus est, de son pays la Chine, brusquement emportée dans un flot de mutations accélérées –, choisit de placer les êtres qu'il filme face à la mesure éternelle du temps qui passe et se déploie imperturbablement devant la précarité des vies humaines. Réduit à une série de microévénements, ce qui arrive compte moins que ce qui est en train de disparaître ou que le basculement d'un monde vers un autre. Plus que jamais, dans *Still Life* – film superbement crépusculaire qui se déroule dans une ville sur le point d'être engloutie sous les eaux du Yangzi sur lequel on construit le plus important barrage au monde – le déroulement du temps semble dépourvu de tensions et de nœuds dramatiques, laissant les personnages seuls au bord de l'abîme du monde et de leur vie en ruine (à l'image de la ville que l'on démolit sous leurs yeux)... et nous avec eux.

C'est en faisant ainsi intervenir des éléments fictionnels dans un récit fortement ancré dans le réel que Jia Zhang-ke crée un monde qui nous rattache encore plus profondément à une humanité commune. Cette acuité exacerbée du regard sur tous ces êtres échoués sur les rivages de nos sociétés fondées sur l'exclusion des uns au profit des autres, on la retrouve aussi puissamment exprimée chez cet autre grand cinéaste contemporain, Pedro Costa, mais doublée d'une foi têtue dans ce que doit accomplir le cinéma afin d'ouvrir la voie à un avenir frater-



Le miroir (1975) d'Andrei Tarkovski

nel pour l'humanité, malgré tout ce qui, dans le monde actuel, est là pour lui faire obstacle. Ainsi, toute son approche est fondée sur un profond et exigeant rapport à ceux qu'il fait exister à l'écran, rapport qu'il pousse encore plus loin dans son plus récent film, *En avant, jeunesse!* où plus que jamais les « acteurs » (Ventura, l'immigré cap-verdien, Vanda, l'ex-héroïne mannequin de *Dans la chambre de Vanda*) participent étroitement au processus de création du film et sans que les choix formels n'atteindraient pas la force expressive qu'on leur connaît. C'est dire combien ce qui prend forme à l'écran est indissociable de ce que vivent les hommes et les femmes qu'il filme, les plans qu'il laisse durer étant intimement liés au temps qu'éprouvent dans le dénuement, la violence de la solitude, le poids des souvenirs ces êtres brisés et qui pourtant irradient à l'écran de toute l'intensité et du mystère de leur présence.

L'INVISIBLE AU CŒUR DU VISIBLE

Lorsque les hommes ont inscrit pour la première fois la trace de leurs mains sur la paroi des cavernes, ils y ont laissé l'image de la présence de leur absence. Et lorsque ensuite Daguerre, en 1838 réalise ce qui est considéré comme la première photographie où apparaît une figure humaine, la « présence-absence » (telle que la nomme Edgar Morin), celle qui habite toute image, se trouve redoublée par le fait que sur cette photo prise en pleine heure de pointe d'une fenêtre donnant sur un grand boulevard de Paris, tout ce qui était en mouvement (le flot de carrosses et de passants) a disparu de l'image, devenu invisible par le très long temps d'exposition exigé par les premiers appareils photo. Seul un homme immobile en train de faire cirer ses chaussures est demeuré comme vestige de ce qui a été présent et s'est irrémédiablement évanoui. Ainsi, dès sa naissance, la photographie a créé la plus fascinante représentation du paradoxe fondamental de l'image photographique et cinématographique dont l'existence même repose sur quelque chose qui n'est plus. Par conséquent, n'était-il pas naturel que le cinéma ait tenté d'approcher l'invisible qui habite au cœur du visible, qu'il ait

cherché à faire émerger du plan ce qui l'excède, ce qui vit au-delà de lui et dépasse aussi l'homme ?

Tous les plus grands cinéastes frayent avec l'invisible (comme avec l'insaisissable, l'indicible) : les quelques-uns que nous avons déjà nommés bien sûr, mais aussi, plus que tout autre sans doute, Andreï Tarkovski, pour qui « l'art a toujours été l'arme de l'homme contre la matière, qui cherche à engloutir son esprit »⁵. Tout l'art de Tarkovski semble consister en un travail de dématérialisation et de transfiguration du visible, recherche poussée à son paroxysme dans *Le miroir*, œuvre dont la beauté sidérante échappe au discours. On ne peut d'ailleurs comprendre un tel film, mais plutôt le ressentir, se laisser submerger par les impressions avant tout émotionnelles qu'il distille. Tarkovski invente un langage, une poésie qui consiste à établir des rapports entre des images, des sons qu'il fait se rencontrer sans causalité apparente. Il construit une temporalité abstraite où le présent n'existe plus et où s'entremêlent le rêve, les souvenirs, les époques diverses de la rencontre desquelles surgissent de multiples résonances qui semblent conserver la trace du passé immémorial de la terre. En s'appropriant toutes les ressources du langage cinématographique, mais sans pour autant s'adonner à quelque virtuosité technique, Tarkovski parvient à un des plus hauts sommets de la liberté créatrice et touche ainsi à ce que seule une écriture poétique peu permettre d'atteindre : l'immanence de l'invisible au cœur du réel. Si, pour ce cinéaste, l'art est ce qui permet à chaque être humain d'accéder à la maturité et si « l'aspiration vers l'absolu est la force motrice du développement de l'humanité », on peut aussi considérer que l'absolu de l'art, avec lequel nous mettons en contact ces cinéastes se dressant comme des phares dans la compréhension de notre rapport au monde, est ce qui permet de refonder sans cesse l'humanité : l'humanité en tant que communauté.

Dans *Le temps scellé*, Tarkovski écrit également que les hommes « sont reliés par d'innombrables liens au passé et à l'avenir, et que chaque individu noue par son destin un lien avec le destin humain en général. Cet espoir que chaque vie et que chaque acte ait un sens augmente de façon incalculable la responsabilité de l'individu à l'égard du cours général de la vie. » N'est-ce pas là l'enseignement que Marie José Mondzain reçoit des tout premiers artistes de l'histoire lorsqu'elle affirme que les mains peintes sur les parois rocheuses du paléolithique nous prévenaient déjà que « l'humanité est entre nos mains » et ne sera jamais définitivement acquise, sans cesse à construire, à inventer ? Dans cet esprit, n'est-il pas éclairant de penser que « ceux qui nous précèdent ne sont pas avant nous, mais devant nous », comme elle le formule si bien, nous ouvrant la voie vers l'avenir ? Si les paléontologues reconnaissent que l'art et l'humanité sont nés en même temps, les images que nous produisons aujourd'hui s'inscrivent alors dans un vaste récit amorcé il y a plus de 30 000 ans et doivent offrir une ouverture, une promesse contre la barbarie. Pour certains amoureux du cinéma (dont je suis), cette capacité d'ouverture offerte par les œuvres représente une des exigences fondamentales à maintenir à l'égard de cet art : exigence intimement liée au plaisir infini qu'il peut procurer. ■

1. *Homo Spectator*, Bayard Éditions, 2007, 270 pages.

2. *Deux régimes de fous et autres textes* (1975-1995), Éd. de Minuit, 2003.

3. Extrait de *Les dirigeants face au changement* (Éd. du Huitième Jour, 2004) cité par Jean-Pierre Klein dans son texte « Le cinéma peut-il être un art vivant ? » rédigé pour les États généraux du film documentaire de Lussas, 2004.

4. « S'inquiéter devant l'image », Entretien paru dans *Vacarme* n° 37, automne 2006.

5. Andreï Tarkovski, *Le temps scellé*, Cahiers du cinéma, 1989, p. 220.



Portrait du cinéaste hongrois Béla Tarr et de son épouse et collaboratrice Agnes Hranitzki, monteuse de l'ensemble de ses films et coréalisatrice des *Harmonies de Werckmeister* et de *L'homme de Londres*. Le photographe et cinéophile montréalais Gabor Szilasi a pris cette photo en 1987, dans un restaurant de Budapest.