

Cinéma de fable et d'histoire

La fable cinématographique, de Jacques Rancière, Seuil, 243 p.

Guillaume Lafleur

Number 185, July–August 2002

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/17900ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lafleur, G. (2002). Cinéma de fable et d'histoire / *La fable cinématographique*, de Jacques Rancière, Seuil, 243 p. *Spirale*, (185), 36–37.

CINÉMA DE FABLE ET D'HISTOIRE

LA FABLE CINÉMATOGRAPHIQUE de Jacques Rancière

Seuil, 243 p.

LE CINÉMA comme art de la fable : voilà le fil conducteur par lequel on peut lire l'histoire d'un siècle de cinéma et appréhender le prochain. Ce fil connaît deux embranchements, l'un succédant à l'autre : fable de fiction, drame, et fable de l'Histoire, du mouvement du monde par ses images. La fable est d'abord entendue en son sens aristotélicien, la rationalité de l'intrigue est privilégiée (*muthos*), au détriment de « l'effet sensible du spectacle » (*opsis*) et étendue sur deux continents : l'américain (Lang, Ray, Mann) et l'euro-péen (Eisenstein, Murnau, Rossellini, Godard, Marker, Deleuze). Jacques Rancière prend le temps de décrire les films et d'en proposer une lecture largement matérialiste, en ce qu'elle ne s'extrait jamais complètement des moyens de production mais, bien au contraire, comme moteurs de la fable, ceux-ci doivent fonder le témoignage visible d'une époque, de ses pouvoirs et de ses rêves.

Que le film ait toujours voulu proposer des histoires, donner à voir la vie et lui inculquer un régime nouveau de fiction en instituant, par la dialectique, une tension éthique et immédiatement historique, c'est ce qu'André Bazin a brillamment démontré en son temps et que rappelle aujourd'hui Rancière. Dans cette tension, jamais un cinéaste n'a su prendre complètement le « contrôle de l'univers », à une exception près : Hitchcock, dans ses films les plus virtuoses et aboutis (*Rear Window*, *North by Northwest*, *Vertigo*, *Psycho*...). C'est du moins la proposition de Godard dans ses *Histoire(s) du cinéma* (épisode titré « Le contrôle de l'univers »), soulignant l'importance d'un simple objet dans ces films : « On a oublié pourquoi Joan Fontaine se penche au bord de la falaise et qu'est-ce que Joel Mc Crae s'en allait faire en Hollande. On a oublié à propos de quoi Montgomery Clift garde un silence éternel. [...] Mais on se souvient d'un sac à main. Mais on se souvient d'un autocar dans le désert. Mais on se souvient d'un verre de lait [...] parce que avec eux et à travers eux Alfred Hitchcock réussit là où échouèrent Alexandre, Jules César, Napoléon : prendre le contrôle de l'univers. » S'extraire de la fable, instituer un régime de la suprématie visuelle iconique, au-delà même du mouvement des images, voilà ce qu'entrevoit Godard chez Hitchcock et dont il regrette le caractère exceptionnel. Mais les affirmations de Godard ne sortent jamais complètement de l'art du cinéma, la prise de contrôle d'Hitchcock n'est pas vraiment, bien sûr, la prise de contrôle du réel. Comme en introduction à *La fable*

cinématographique, où le cinéaste Jean Epstein est cité, rappelé à son idéal de cinéma purement sensible, apparemment non dramatique, soumis à l'éblouissement de sa propre lumière, Rancière tient à mettre en parallèle ces gardiens d'utopies que sont Godard, Epstein et aussi, d'une autre manière, Marker et Deleuze (dans ses livres sur le cinéma) avec un sens aigu de l'histoire idéologique, esthétique et matérialiste. Cette comparaison, il l'établit avec les cinéastes artisans de la fable (Mann, Lang, Rossellini, Ray, Murnau), leur pessimisme apparent révélant à la fois la puissance des images et leur danger.

La fable et le monde

Cet art en tension constante — redevable de l'idéologie dominante mais néanmoins capable de s'en mettre à distance, tel Eisenstein ou le cinéma populaire américain — le rend le plus apte à constituer une fable en images du monde qui témoigne matériellement de l'Histoire dans laquelle il se situe. Ainsi, Rancière peut expliquer comment Eisenstein, dans *La Ligne générale*, rate son propre sujet en proposant la trajectoire d'une protagoniste, fondatrice d'une coopérative, dont le seul désir, les seules motivations consistent en l'industrialisation de sa communauté paysanne, jusqu'à l'investissement libidineux, explicite dans l'image. Les courroies endommagées d'un tracteur sont remplacées par des bouts de sa jupe. Ce film, d'une grande rigueur plastique, un des plus beaux de son auteur comme le souligne Rancière, pêche par son illustration élogieuse de l'industrialisation dont l'image rappelée à l'instant est un « gigantesque détournement des énergies qui livre au tracteur communiste des affects que seul porte "normalement" le rapport d'un corps humain à un autre corps humain ». En cela, le film est la fable de son temps, la mise à distance immédiate par laquelle, avec le passage du temps, on entrevoit le réel d'une époque qui joue ici son va-tout dans les forces de la machine. La prégnance du réel vaut pour les films volontairement actuels, impliqués dramatiquement dans la réalité de leur temps, mais aussi, par exemple, pour les « westerns crépusculaires » réalisés par Anthony Mann.

Comme les films d'Eisenstein jouent avec la réalité de leur temps, les westerns de Mann s'amusent de l'histoire américaine, de sa mythologie, de ses fables, sans les pulvériser ni les détourner. C'est par une double mise à distance que l'auteur parvient à nous démontrer l'objet des mythes : la possibilité d'explicitier le caractère

documentaire à l'œuvre dans les meilleurs westerns américains (Ford) ou leur relativisation du temps, historique et dramatique (Hawks). Mann semble puiser dans ces deux ressources fondatrices du western moderne. C'est donc ici d'un art autoréflexif qu'il s'agit, faisant le dernier décompte avant la fin du classicisme hollywoodien des studios (à la fin des années cinquante), habité singulièrement du *muthos* aristotélicien, un cinéma de postures et d'actions. Par cette réflexion sur un art classique pratiquement passé, surgit un étirement du temps d'où provient également l'aspect documentaire du film, l'insistance sur les menus détails de la vie quotidienne, notamment les gestes des personnages, finissant par les faire paraître absents à eux-mêmes.

Il semble bien que Rancière propose une lecture de la situation singulière du cinéaste dans son art et son temps. Si dans le cinéma crépusculaire de Mann s'insinue le crépuscule de l'âge d'or hollywoodien et un certain épanouissement du cinéma de genre, le cinéma d'un Fritz Lang dans le contexte américain semble quant à lui visionnaire. Rancière n'est certes pas le premier à en faire mention et il est vrai que le Lang allemand, déjà, fait corps avec l'Allemagne des années vingt : avec une certaine idéologie de relecture des mythes fondateurs allemands (*Siegfried*, *Kriemhild*), il appréhende également la Babylone ultramoderne (*Métropolis*) et met en demeure l'aliénation collectiviste (*Me le Maudit*). L'intérêt de son cinéma d'émigré américain est de maintenir la thématique visionnaire sans pour autant s'inscrire au cœur du foisonnement hollywoodien, en marge des grands studios.

Un film comme *While the City Sleeps* est largement représentatif de la dernière époque de sa filmographie. Il s'agit encore une fois de proposer un film de genre (policier) en lui inculquant de nouveaux codes repris à satiété dans le cinéma de la dernière décennie du siècle dernier (voir Ferrara, De Palma). Rancière trouve dans le film de 1955 bien davantage que la simple mise en scène et mise en cause de la télévision à laquelle, à la même époque, Renoir et Wilder s'intéressent autant — mais principalement pour la dénigrer, l'inférioriser, tandis que Lang y entrevoit d'emblée le formidable et redoutable outil de pouvoir qu'elle constitue. La fable cinématographique américaine se transmue et Lang instaure un nouveau régime, non plus d'auto-réflexivité simple, mais de dialogue des formes audiovisuelles, une typologie de l'image largement organisée selon sa puissance.

Le film *Fury* (1936), première production américaine de Lang, propose un lynchage capté au vif par une caméra de cinéma avec une telle ferveur que l'on ne sait plus, du criminel ou du cinéaste, lequel est le moins humain. Maintenant la télévision change largement les liens de la réalité au monde des images. Comme le démontre très justement Rancière, ce n'est plus l'outillage cinématographique qui s'insinue dans le réel, mais plus violemment l'image de la télévision qui dicte au réel son régime de représentation. Ainsi, dans *While the City Sleeps*, un tueur en cavale sait sa condamnation effective du moment que l'animateur d'un journal télévisé annonce

des fictions de cinéma où les images de masse sont mises à mal, mais avec une dénégation assurée venue d'un autre temps. Que cela soit regrettable ou non est un nouveau débat : simplement, la fable n'est plus la même, l'art cinématographique est plus apte aussi à effectuer des bilans, à relire historiographiquement ses propres fables. Voilà où se trouvent aujourd'hui Chris Marker et Jean-Luc Godard, que Jacques Rancière oppose un peu dans leur manière d'appréhender la récente histoire des images et d'en récupérer les formes pour en créer d'autres.

Pour autant, dans les deux cas, le projet consiste en une relecture de l'histoire audiovisuelle

au milieu des années trente, il est devenu un cinéaste propagandiste sans personnalité, jusqu'à la fin de sa vie), mais bien de proposer le bilan d'un régime totalitaire qui a traversé le siècle jusqu'à sa *perestroïka*, l'époque de la fin des utopies, comme certains l'ont qualifiée. Faire un bilan, un retour sur l'Histoire, est encore un moyen de création largement arbitraire qui laisse tomber nombre de pistes ouvertes et implique une vision du monde, en employant tous les types d'images. Sur ce point, Godard rejoint Marker, sauf que ce dernier ne « mélancolise » pas une réalité laissée dans l'ombre par l'audiovisuel, mais compte avec son film littéralement la dévoiler en multipliant l'usage d'archives audiovisuelles parfaitement méconnues. Cette révélation correspond à ce que l'on peut appeler un art du présent, où il s'agit de proposer « trois Russies dans notre présent : celle de Nicolas II, celle du stalinisme, celle d'aujourd'hui, trois Russies qui sont aussi trois âges de l'image : Russie tsariste de la photographie et de la parade sans état d'âme des grands devant les petits ; Russie soviétique du cinéma et de la bataille des images ; Russie contemporaine de la vidéo et de la télévision ».

C'est cette vision du monde et du présent qui fait du cinéma le lieu affirmatif du temps, avant même de se définir comme art. C'est un lieu de mémoire et de présence des choses en un temps donné. Sur un plan philosophique, il s'agit carrément d'un monde plutôt qu'une vision. Pour Deleuze, une mémoire peut exister dans la mesure où le cinéma est un monde en soi. Évidemment, ce monde en soi est d'abord potentialité, virtualité. De la perception formée des images, il faut, par des agencements, réinjecter le réel dans ce monde. Telle est la lecture que fait Jacques Rancière de la philosophie radicale des deux ouvrages sur le cinéma de Gilles Deleuze (*L'image-mouvement* et *L'image-temps*).

Rancière dit qu'il s'agit, dans ces ouvrages qui sont aussi une histoire du cinéma, d'un récit de « rédemption ». Comme Godard, qui veut par ses histoire(s) donner corps au potentiel cinématographique mais qui s'en éloigne toujours, il s'agit ici de faire advenir ces potentialités en synchronicité avec le temps de l'image, de l'Histoire. Cette proposition est un système qui a ses allégories, ses fables, qui ne passent pas le cap de l'analyse. Dans *La Chinoise* de Godard (1967), on se réfère à *Allemagne année zéro* de Rossellini. Film officieux de la reconstruction de l'Allemagne, c'est en fait un théâtre de ruines, où « un enfant joue à la marelle » et auquel répondent les jeunes maoïstes parisiens de Godard. Le cinéma, son monde de fable n'est jamais synchrone, il ne peut que re-présenter l'Histoire. Mais ses jeux de colin-maillard ont parfois la force d'une inscription dans le temps, l'Histoire, absente des filmages d'archiviste. Son innocence est feinte. Rancière, tranquillement et assurément, éclaire le grand nombre de fables dont le cinéma se fait, encore et toujours, dépositaire.

Guillaume Lafleur



Visage d'Alain Médam, 2002

DR

l'imminence de sa capture, alors que cette affirmation est non fondée, gratuite. Mais le meurtrier est « télé-visé ». L'écran télé est plus efficace que la police, la loi.

Dans le monde des fables

La réalité se brûle les yeux lorsqu'elle affronte l'écran de la télé. Le cinéma, à l'époque de Lang, est peut-être encore assez puissant comme art de masse et inventeur de formes pour poser un regard qui lui est propre sur les nouvelles images, sans que les sources de son dispositif se brouillent, sans interférer avec l'image télévisuelle ou vidéo jusqu'à l'indifférenciation propre à notre temps. On peut encore proposer

suelle qui articule à partir de ce point une poétique singulière de la mémoire. La différence est d'abord narrative : Marker s'intéresse à une figure méconnue du cinéma soviétique (Alexandre Medvedkine), auteur d'un chef-d'œuvre burlesque sans équivalent dans la cinématographie de l'État communiste, et suit le fil de son parcours de cinéaste, entrecoupé d'archives audiovisuelles de toutes provenances, avec une voix hors champ qui embrasse cette trame relativement linéaire. Pourtant, le travail de Marker fait tenir par un récit une Histoire fuyant de toutes parts.

Comme le remarque Rancière, le choix de Medvedkine n'est pas simplement lié à sa volonté de nous faire découvrir un cinéaste méconnu (après son grand film comique censuré,