

## Aux bords du cinéma. Nul mieux que Rancière

André Habib

---

Number 220, May–June 2008

Jacques Rancière : le dissensus à l'oeuvre

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/16916ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Habib, A. (2008). Aux bords du cinéma. Nul mieux que Rancière. *Spirale*, (220), 27–28.

# Aux bords du cinéma. Nul mieux que Rancière

par ANDRÉ HABIB

Depuis *Arrêt sur histoire*, et tout particulièrement *La fable cinématographique*, on pourrait croire à tort que Rancière ne s'est plus intéressé au cinéma : ce serait oublier au premier chef que le cinéma (même dans ses ouvrages qui lui sont consacrés) est toujours apparu entrelacé — ou dans un « écart » fécond — avec des enjeux esthétiques, politiques, littéraires, historiographiques ou éthiques. On remarquera que *Le destin des images* est traversé par des exemples de cinéma (les *Histoire(s) du cinéma* de Godard — sur lesquelles il n'a cessé de revenir et de polémiquer depuis 1997 —, *Au hasard Balthazar* de Bresson, *Shoah* de Lanzmann), noués à un mouvement de pensée plus général concernant les solidarités souterraines ou « muettes » entre diverses opérations du régime esthétique, où venaient se côtoyer Mallarmé, *Madame Bovary*, le design industriel, des expositions d'art contemporain et la mémoire des camps; *Malaise dans l'esthétique* s'appuie sur le cinéma à au moins deux endroits : une première fois, pour démontrer les raccourcis de Badiou au sujet de « l'impureté » du cinéma, une autre fois, pour montrer comment les nouvelles « fictions du mal » que proposent *Dogville* de Von Trier et *Mystic River* d'Eastwood sont des symptômes d'un « tournant éthique » de l'esthétique et de la politique contemporaines. Outre cette présence du cinéma dans ses livres récents, il serait tout aussi difficile de négliger sa production critique (faute d'autre mot) sur le cinéma, qui accompagne dès le début des années 1990 ses intérêts et ses préoccupations dans d'autres domaines. Cette reprise faisait suite, après un long silence, à un article et un entretien publiés dans les *Cahiers du cinéma* à la fin des années 1970. De la même manière que *La fable cinématographique* avait été préparé par une série d'articles publiés à partir de 1992 dans la revue *Trafic*, des articles et des entretiens ont régulièrement alimenté ces dernières années les pages des *Cahiers du cinéma*, de *Trafic*, *Vertigo*, *Cinéma*, et jetteront, nous ne pouvons que l'espérer, la base d'un nouvel ouvrage.

Rancière, on l'a souvent répété, est le « plus cinéophile des philosophes » (et encore plus cinéophile que la majorité des professeurs de cinéma). Mais comme il l'écrit, « le cinéma n'est pas un objet sur lequel je me serai penché comme philosophe ou comme critique. Mon rapport avec lui est un jeu de rencontres et d'écarts [...] : entre cinéma et art, cinéma et politique, cinéma et théorie. »<sup>1</sup> Ce qui lui permet d'affirmer ailleurs que « le cinéma est pour moi un art vivant dont je continue à attendre des surprises. En revanche, n'étant pas cinéaste, théoricien du cinéma ni critique, je ne me sens pas en charge de soutenir le destin historique du cinéma. Je ne me sens pas de responsabilité à l'égard du cinéma d'une essence du cinéma à préserver ». C'est dans ce jeu d'écart, de ce « bord », en effectuant ces décisifs « pas de côté » — dont il parlait déjà dans ses *Courts voyages au pays du peuple* à propos de la « conversion » d'Irène dans *Europa 51* de Rossellini — que Rancière s'adresse à nous qui nous intéressons au cinéma (c'est du même « bord » qu'il nous parle de littérature, de politique et d'histoire). Ses prises de position sont à la fois internes, puisqu'il est de plain-pied en dialogue avec des cinéastes-critiques-théoriciens-philosophes (Epstein, Bazin, Barthes, Godard, Deleuze, Daney, etc.), qu'il publie dans des revues et des magazines spécialisés, qu'il a une mémoire de cinéophile étonnante (les westerns, le film noir, les *musicals* améri-

cains), et qu'il sait traquer avec une intuition remarquable les phénomènes de masse tout autant que les sommets d'invention du cinéma contemporain. Sa parole est aussi nécessairement externe — et donc libre. Il n'est redevable à aucune tradition critique, n'est nullement lié — par métier, par vocation — à un quelconque destin de la théorie ou du cinéma en général, devant œuvrer pour faire « avancer » la discipline ou l'art, comme on dit. Position privilégiée — qui fut un peu celle avant lui de Cavell, de Deleuze, dans une moindre mesure et avec plus d'opportunisme, de Nancy et de Steigler —, qui permet de fabriquer plus aisément une méthode, un regard, une approche, mais aussi de jouer plus librement les trouble-fête, de signaler des aveuglements, d'offrir des perspectives larges et au long cours qui révèlent les erreurs de principe, les lieux communs trop facilement admis, repérant et semant du *dissensus* sur des questions qui ont fait largement *consensus* dans nos petits milieux, en montrant toujours avec brio, comment et pourquoi, « c'est un peu plus compliqué ».

## Lire Rancière : un défi, au présent

Par ailleurs, plus que nul autre, Rancière a été en mesure, parmi les philosophes contemporains, de témoigner du caractère vivant du cinéma, dans l'actualité souvent brûlante de la (re)sortie en salle (ou de la réédition en DVD) des films : il suffit de nommer, parmi les plus récents, ses articles sur Pedro Costa (*Trafic*, printemps 2007), Straub-Huillet (*Cinéma 05*, printemps 2003), Béla Tarr (*Cahiers*, juin 2004), Bergman (*Cahiers*, décembre 2004), Eastwood, Trier, Van Sant (*Cahiers*, mai 2004), ou encore sa relecture incisive des films de Debord (octobre 2005). Bien entendu, il est également capable d'offrir des retours étonnants sur des auteurs-clés du « macmahonisme », sur lesquels on pensait avoir tout dit, tels ses articles sur *The Grapes of Wrath* de Ford (*Trafic*, hiver 2005) ou sur la « poétique de Minnelli » (*Trafic*, printemps 2005), qui vient compléter sa « poétique d'Anthony Mann » et sa « poétique de Nicholas Ray », parus tous deux dans *La fable cinématographique*. Mann-Ford-Minnelli-Ray, c'est l'un de ses nombreux carrés d'as qui le rattache, par une cinéphilie dont il ne s'est jamais départi, à une certaine tradition des *Cahiers du cinéma* (époque « *Cahiers jaunes* »), et qu'il s'emploie à ressaisir au-delà de la division classique / moderne au sein d'un système dépourvu de hiérarchie, en y repérant des stases et des plans de disjonctions que l'on réserve habituellement au « cinéma moderne »; en revanche, il montrera comment, chez Debord, les « détournements » de Rio Grande ou de Johnny Guitar ne

s'apparentent en rien à la « *distanciation brechtienne* » ou à une dénonciation de l'impérialisme américain, mais fonctionnent au contraire comme une forme de réappropriation radicale et lyrique de l'histoire-fiction, comme un « *exercice d'identification au héros* ».

À l'heure où l'on sonne le glas de la théorie du cinéma ou, de façon moins pessimiste, l'on agite de-ci de-là le spectre d'une crise d'où elle est sommée de sortir casquée et bottée pour mieux affronter la disparité vertigineuse — ou la disparition — d'un « *cinéma* » pris dans les mailles du visuel et des médias, dans les dédales du jeu vidéo, des salles du musée ou des débats sur les nouvelles plateformes de nano-diffusion (Ipod, Iphone, Youtube), les contributions de Rancière (depuis une dizaine d'années), limpides, lucides, exigeantes, constituent un véritable défi : défi de lecture, d'une part, qui exige, pour qui veut prendre toute la mesure de leur intelligence, des perspectives transversales, pistant les nombreux champs disciplinaires qu'il décloisonne, souvent dans un même livre, parfois au fil d'un même raisonnement ; défi, d'autre part, de faire opérer ces réflexions à l'intérieur d'une discipline (critique, universitaire) qui doit, pour ce faire, revoir en profondeur ce qu'elle tient trop souvent pour acquis et déplacer ses termes et ses perspectives. La fortune ambiguë, tardive et encore très parcellaire des écrits de Rancière dans les études cinématographiques est clairement révélatrice de ce difficile accommodement avec une pensée qui a le courage d'adopter des positions surplombantes — et quelquefois, disons-le, sentencieuses — sur l'esthétique, la théorie et l'histoire, et cependant, demeurer attentive aux détails les plus infimes dans un plan, un mouvement d'appareil, à la migration d'une figure, au *contingent* qui agite une œuvre, un genre.

### Impureté et résistance du cinéma

Ces deux façons de regarder les films et le cinéma sont portées par un vaste paradigme théorico-historique que Rancière déploie depuis au moins *La méfiance* et *Le partage du sensible*, à savoir la tension entre les régimes éthique, représentatif et esthétique des arts, d'une part, et, d'autre part, la question de la parole, du peuple (et sa division essentielle), de la mise en valeur du *dissensus* comme opération fondamentale du politique. Le cinéma est un terrain de prédilection pour prendre acte de l'un et de l'autre. Le cinéma est un art « *impur* », non au sens où l'entendait Bazin et, plus près de nous, Badiou, mais parce qu'il mêle tout au long de son histoire *mimésis* et *aisthesis*, que sa « *fable* » y est à la fois « *souveraine* » — le cinéma réhabilite le *muthos* aristotélicien, la division des genres, certaines prescriptions du régime représentatif, à une époque où l'art comme la littérature s'inventent en s'y opposant —, et « *contraire* » — les « *opérations esthétiques* » qui réarticu-

lent le dicible et le visible, le sensible et l'intelligible, ne cesseront de désarticuler ou d'imposer des écarts à l'intérieur de la logique causale, rejoignant la grande parataxe flaubertienne, engendrant partout une « *division des effets* », entre l'enchaînement intelligible des actions et la pure présence muette du visible. C'est aussi là que le cinéma acquiert une efficacité politique, non dans son rôle émancipateur, mais dans ses formes artistiques mêmes que la « *politique [devra] construire dans ses propres scénarios* ». Pas étonnant que le cinéma soit devenu, pour Rancière, un lieu par excellence pour analyser le nouage entre des régimes artistiques ou historiques opposés, pour débusquer des symptômes inquiétants et des espaces de résistance politiques, tout en évitant les « *effets de mode* » et les emportements éplorés.

Qu'il s'agisse de la définition du « *cinéma politique* », des discours sur la « *fin des images* » et du règne du visuel, de la prétendue coupure radicale entre le cinéma classique et le cinéma moderne, du concept même de « *modernité* », de la relation entre théâtre, littérature et cinéma, de la notion d'irreprésentable, ou encore de la « *spécificité médiatique* » et de

---

**Rancière, à chaque fois, refuse les fausses évidences que nous sommes nombreux à colporter, par réflexe ou par paresse (y compris aux Cahiers auxquels il collabore) : c'est cela aussi, le nécessaire pas à côté que Rancière nous invite à effectuer, souvent de mauvais gré, au risque de trébucher.**

---

déterminismes techniques qui garantiraient une « *pureté* » du cinéma conforme à son « *ontologie* » (et j'en passe), Rancière, à chaque fois, refuse les fausses évidences que nous sommes nombreux à colporter, par réflexe ou par paresse (y compris aux *Cahiers* auxquels il collabore) : c'est cela aussi, le nécessaire *pas à côté* que Rancière nous invite à effectuer, souvent de mauvais gré, au risque de trébucher. Refusant ainsi de jouer le jeu des médiologues, prenant le contre-pied des « *Cassandra* » de la catastrophe du règne du simulacre (mais peut-être est-ce parce qu'il ne s'est pas suffisamment frotté à la télévision?), pour lui, ce n'est peut-être pas le réel qui est en perte aujourd'hui, mais la fiction (le mot « *fiction* » apparaît, chez Rancière, depuis le milieu des années 1990, dans une continuité avec « *littérature* » et « *politique* », c'est-à-dire du côté de la résistance, du *dissensus*, de l'écart et de la division). Cette résistance de la fiction, il la retrouve, hier, dans les films de Minnelli, de Ford ou de Lang, aujourd'hui, dans les films de Kitano et de Kiarostami, dans les derniers films de Tarr et de Bergman, de Straub-Huillet ou de Costa, mais aussi paradoxalement dans les documentaires de Lanzmann et de Marker, qui réinventent tous le réel, en le fictionnant à leur manière et introduisent une redistribution des relations entre le sensible, le dicible et l'intelligible, c'est-à-dire un « *sensorium différent de celui de la domination* ». C'est l'exigence que la pensée de Rancière, aux bords du cinéma, rend sensible, et urgente. ●

1. Les extraits cités sont tirés des textes suivants de Rancière : « Les écarts du cinéma » (*Trafic*, n° 50, été 2004) et « Que faire du cinéma? "Quand nous étions sur le Shenandoa" » (*Cahiers du cinéma*, n° 605, octobre 2005), ainsi que de l'entretien « Le destin du cinéma comme art » (*Cahiers du cinéma*, n° 598, février 2005).