

Clément Rosset et le cinéma: deux ou trois choses sur le réel

Thibaut Larue*

Résumé: Il s'agira d'inscrire une description de l'expérience cinématographique, à la fois du point de vue du spectateur et du créateur, dans l'horizon plus large de la philosophie de Clément Rosset, à partir d'une sélection de textes qu'il a lui-même consacrés à la question. L'ambition sera double: d'une part, nous nous proposerons d'évaluer l'éventuelle capacité du cinéma à toucher le réel, à en faire voir quelques bribes; d'autre part, et plus généralement, nous tenterons d'esquisser la possibilité d'une esthétique dans l'œuvre de Rosset, à l'aune du noyau de celle-ci, à savoir la théorie de la singularité du réel et la critique de ses doubles. La finalité de nos recherches sera du même coup dirigée vers une ébauche de définition d'une esthétique tragique, à travers la philosophie rossetienne, l'analyse du cinéma, et la mise en exergue des particularités qui circonscrivent la singularité de celui-ci.

Mots-clés: Clément Rosset, art, esthétique, cinéma, hasard, réel

Clément Rosset and the cinema: Two or three things about the real

Abstract: Our aim will be to locate a description of the cinematographic experience, from both spectator and creator's points of view, in the larger horizon of Clément Rosset's philosophy; our base will be all the texts he devoted to that question. The ambition of our work is double: from one side, we'll propose to rate the potential that the cinema possess to touch the reality, to reveal some snippets of it; from another side, and more generally, we'll try to sketch the possibility of an aesthetic in the work of Clément Rosset, by the yard of its core, that is the theory of the singularity of the reality, and the criticism of its doubles. The purpose of our researches will be in the same time directed to an attempt of definition for a tragic aesthetic, through the rossetian philosophy, the cinema analysis, and the highlighting of all the particularities that circumscribe the singularity of the seventh art.

Keywords: Clément Rosset, art, aesthetic, cinema, hazard, reality

Clément Rosset e o cinema: Dois ou três coisas sobre o real

Resumo: Trata-se de inscrever uma descrição da experiência cinematográfica, ao mesmo tempo do ponto de vista do espectador e do criador, no horizonte mais amplo da filosofia de Clément Rosset, a partir de uma seleção de textos que o mesmo dedicou à questão. A ambição será dupla: por um lado, nos proporemos de avaliar a eventual capacidade do cinema de tocar o real, a dele fazer ver alguns fragmentos; por outro lado, e de forma mais geral, tentaremos esboçar a possibilidade de uma estética na obra de Rosset, na medida de seu núcleo, a saber, a teoria da singularidade do real e a crítica de seus duplos. A finalidade de nossa pesquisa será de uma só vez dirigida a um esboço de definição de uma estética trágica através da filosofia rossetiana, a análise do cinema, e o destaque das peculiaridades que circunscrevem a singularidade deste.

Palavras-chave: Clément Rosset, arte, estética, cinema, acaso, real

* Mestre em filosofia pela Université de Liège, Bélgica. Contato: thibaut.larue55@gmail.com.

Introduction

En 1995, Clément Rosset écrit un petit opuscule, à partir de ce qui était à l'origine une longue lettre, rédigée en réponse à une question qui lui avait été posée par un certain M. Nicolas Dufourcq. Le livre s'intitule *Le choix des mots*, et la question, d'une désarmante simplicité, la voici: "pourquoi écrivez-vous?"¹ L'interrogation n'est pas absurde à soumettre à un philosophe, on peut raisonnablement admettre que découvrir ce qui pousse un philosophe à écrire permettrait de lever le voile, si celle-ci n'est pas claire, sur une partie au moins des secrets de sa pensée. Mais dans le cas du philosophe Rosset, cette question conquiert une autre dimension, précisément en raison de la nature de sa pensée, pour une très grande partie dirigée vers la critique du double du réel et de ses diverses manifestations. En effet, le caractère absolument unique de la réalité avorte toute tentative d'en dire quoique ce soit, de la dédoubler dans des mots, de même pour une pensée particulière, qui sera forcément altérée une fois couchée sur papier. Plus encore, "il n'y a pas de pensée préalable et en quelque sorte préfabriquée. Il n'y a pensée qu'à partir du moment où celle-ci se formule, c'est-à-dire se constitue par la réalité des mots."² Parler en termes d'intérieur et d'extérieur de la pensée, d'une mise en forme empirique de la pensée, maintient la croyance en un double illusoire.

Ainsi, l'argument principal de Clément Rosset, pour justifier sa propension à l'écriture et la publication, consiste en ceci que la pensée n'est rien en dehors des livres.

Je veux dire que c'est précisément l'écriture, et elle seule, qui me permet, à moi comme à tout le monde, d'établir une pensée. [...] L'écriture n'a jamais été ce que Jacques Derrida, après Rousseau, appellerait un « dangereux supplément » à la pensée. En réalité, elle *est* la pensée elle-même.³

A ses yeux, la forme et la matière, l'expression et l'exprimé, sont une seule et même chose; le philosophe est avant tout écrivain. Voilà qu'on ne peut s'intéresser à la philosophie rossetienne sans du même coup et un tant soit peu se frotter à la question de la création artistique; parce que si l'on applique le principe d'identité entre les livres et la pensée, et que, donc, on examine attentivement son œuvre et son style, on passe difficilement à côté du fait que le discours sur le réel s'accompagne systématiquement chez Rosset de références, d'exemples, d'illustrations empruntés à la littérature, au

¹ C. Rosset, *Le choix des mots*, Paris, Minit, 1995, p. 13.

² *Ibid.*, p. 29.

³ *Ibid.*, pp. 28-29.

théâtre, parfois à la peinture, même à la bande dessinée, au travers des aventures de Tintin qu'il affectionne particulièrement, et enfin, à la musique et au cinéma. En tant qu'elles sont constamment sollicitées, ces pratiques seraient pour Rosset autant d'organes révélateurs de la réalité, avec une efficacité variable.

Si l'on questionne cette efficacité, il apparaît très vite que c'est l'art musical qui occupe la place la plus haute, en témoigne l'anecdote du Boléro de Ravel, à l'audition duquel l'enfant Clément Rosset toucha quasiment l'extase. Mais l'affection qu'il porte à la musique rend celle-ci comme qui dirait inclassable, si l'on décidait de mettre en œuvre la périlleuse tentative d'une hiérarchie des pratiques artistiques, dans le but de déterminer laquelle entretient le plus d'affinité avec la mise au jour de la réalité. Chacune de ces disciplines possède bien entendu sa spécificité, et elles ne sont pas à comparer; toutefois, quelques mots, un chapitre ou l'autre, disséminés dans l'œuvre de Rosset, et rassemblés dans un livre, les *Propos sur le cinéma*, donnent à penser que le septième art a peut-être son mot à dire.

De la singularité du cinéma

Si la musique est à ce point douée pour procurer le sentiment de la réalité, c'est surtout en raison de son inexpressivité. La musique n'a rien à dire, n'a pas de langage, et surtout, ne représente rien; elle est une pure présence qui se suffit à elle-même, et sa beauté réside certainement dans son immédiateté et son irrationalité. Comme dirait Vladimir Jankélévitch, la musique, "cette opération irrationnelle et même inavouable s'accomplit en marge de la vérité : aussi tient-elle plus de la magie que de la science démonstrative"⁴. La musique n'engage aucun double, si ce n'est une partition, aucun double qui la rende prévisible et lisible. L'effet que ça fait d'écouter de la musique est irréductible, elle ne passe par aucun crible, quadrillage, système de code. En résumé, la musique ne nécessite rien de tout ce qui constitue l'intellect, la raison, la réflexion, c'est-à-dire la ressemblance et le principe de reconnaissance. Si le réel, comme le tragique chez Rosset (notons qu'il y a une stricte équivalence entre ces deux notions dans sa philosophie), "est et sera toujours le surprenant par essence"⁵, l'art se doit de déployer ce phénomène, en éradiquant les clichés et brisant nos attentes. Dans cette perspective,

⁴ V. Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, Paris, Seuil, 2015, pp. 11-12.

⁵ C. Rosset, *La philosophie tragique*, Paris, PUF, 2014, p. 19.

l'on peut se dire que le cinéma part perdant, tant il apparaît comme la reproduction la plus fidèle du réel, le double par excellence.

Si l'on entend par le réel tout ce qui se présente comme stricte singularité – et est par conséquent hors d'état d'être jamais « re-présenté » - on est tenté d'estimer de prime abord que, de tous les arts, le cinéma est celui qui entretient le moins de rapport avec la réalité : pour appartenir essentiellement non au domaine du réel, mais à l'univers de ses doubles.⁶

Cela n'est malheureusement pas faux, pour la majorité des cas: les grosses productions du cinéma populaire tendent à jouer avec nos attentes, à faire la part belle aux grands sentiments que le sens commun élève au rang de vérités universelles. Non seulement les techniques de captation permettent une vision plus perfectionnée que celle de nos propres yeux, mais en plus, la manière de raconter les histoires est calquée sur nos habitudes de penser et de réagir.

Le cinéma semble condamné à n'évoquer, de cette réalité même, que les aspects les moins réels, c'est-à-dire à se cantonner dans le domaine des représentations convenues parce que socialement admises : cela au gré d'une sensibilité commune appelée à décider ici et seulement ici – en matière de réalisation artistique, le coût d'un film et les impératifs de rentabilité financière qui s'ensuivent interdisant de passer outre ladite sensibilité.⁷

C'est peut-être cette propension qui fit tarder Clément Rosset à s'intéresser au cinéma “et à considérer celui-ci comme un art à part entière.”⁸

Mais, curieusement, c'est également par cette même promiscuité avec le réel qu'il désignera plus tard l'essence du cinéma en tant qu'art, par cette “différence tenue entre le monde réel et le monde du parallèle du cinéma”⁹. Malgré les reproches qu'on peut lui adresser en termes d'honnêteté créative, le cinéma jouit de cet indéniable privilège sur les autres arts visuels ou littéraires qu'il parvient à faire momentanément oublier la réalité extérieure à la salle de cinéma.

L'attrait irrésistible du cinéma provient en effet d'abord de la nature particulière du plaisir qu'il procure : d'une évasion – promenade sans frais hors de soi et de son environnement – sans comparaison avec le pouvoir de « distraction » dont disposent les

⁶ C. Rosset, *Propos sur le cinéma*, Paris, PUF, 2001, p. 125.

⁷ *Ibid.*, p. 126.

⁸ *Ibid.*, p. 9.

⁹ *Ibid.*, p. 26.

autres arts. Il est vrai que ces autres arts proposent, chacun à sa manière, une telle évasion ; mais aucun n'invite à un voyage comparable à celui offert par le cinéma.¹⁰

Que ce soit à l'occasion d'une pièce de théâtre ou dans la contemplation d'une toile de maître, toujours le monde extérieur et quotidien insiste, et empêche une expérience intégrale.

Poésie, sculpture, musique arrachent sans doute à l'environnement immédiat : mais la réalité sur laquelle elles fixent un temps les yeux ou les oreilles n'a pas de quoi faire oublier la réalité vécue par celui qui observe ou écoute, pour être trop éloignée d'elle, et même à la limite sans aucun rapport avec elle (comme c'est le cas dans la musique).¹¹

Au cinéma, la puissance immersive est bien plus conséquente, au point que la réalité du film tende à devenir, quelques instants, la seule qui existe. Cela constitue un premier pas de la part du septième art vers l'efficacité dont jouit la musique à atteindre la singularité du réel.

Le cinéma et le souvenir du présent

A ce stade, comme la musique, le cinéma s'approche du réel d'une manière purement sensitive, dira-t-on même atmosphérique. En fait, pour illustrer l'effet de l'expérience cinématographique, l'on peut convoquer un phénomène qui se produit quelques fois, bien que rarement, dans la vie de tous les jours, et remarquablement décrit et théorisé par Henri Bergson: le sentiment de déjà vu, aussi désigné sous l'appellation *souvenir du présent*. Ces instants flottants, où l'on devient comme spectateur de notre vie et de nous-même, pour peu que notre propre existence reste tangible, parce que subitement altérée, ressemblent étrangement au visionnage d'un film. Dans le sentiment de déjà-vu, on se sent ailleurs, bien qu'ici en même temps; exactement à la manière dont Rosset décrit une séance au cinéma, pendant laquelle l'on se retrouve projeté dans une toute autre réalité, tout en restant au sein de l'actuelle, qui plus est une toute autre réalité qui ressemble à la nôtre de façon perturbante.

Et c'est aussi pourquoi le cinéma est un divertissement véritablement extraordinaire, précisément pour se confondre avec l'ordinaire : offrant au spectateur un ailleurs

¹⁰ *Ibid*, p. 66.

¹¹ *Id.*

paradoxal, je veux dire un ailleurs qui ne se situe pas hors du monde mais en plein monde.¹²

Au moment à la fois du sentiment de déjà-vu et de l'expérience cinématographique, se joue une espèce de dialectique du même et de l'autre, de l'ici et de l'ailleurs, de l'actuel et du virtuel, mais aussi du présent et du passé.

Nous soutenons que procéder à une description du phénomène de déjà-vu, à travers l'étude que Bergson y consacre dans *L'énergie spirituelle*, revient de près ou de loin à construire une théorie métaphysique de l'expérience cinématographique telle que la conçoit Clément Rosset. La première chose à noter, est que Bergson entame son article par une description dudit phénomène par une analogie à celui de la fausse reconnaissance, en lui attachant une série de termes liés à la non-maîtrise du sujet et à l'effacement de celui-ci: "on devient étranger à soi-même, tout près de se dédoubler et d'assister en simple spectateur à ce qu'on dit et à ce qu'on fait."¹³ Un peu plus loin, il évoque également la "dépersonnalisation"¹⁴, l'"inévitabilité"¹⁵, et soutient que "celui qui l'éprouve est souvent en proie à une émotion caractéristique ; il devient plus ou moins étranger à lui-même et comme automatisé."¹⁶ En réalité, si l'on approfondit la philosophie de Bergson, c'est l'entièreté de celle-ci qui tend à une dé-psychologisation de l'âme humaine, comme le montre ses analyses du mécanisme de la mémoire, par laquelle d'ailleurs il croit nécessaire de passer pour la tentative d'explication du sentiment de déjà-vu.

Mais avant cela, et de manière significative, Bergson s'accorde une petite digression sur le phénomène du rêve, pour avancer principalement que "la perception et la mémoire qui s'exercent dans le rêve sont plus naturelles que celles de la veille"¹⁷. Dans la perspective de Bergson, et dans la nôtre, du naturel au réel, il n'y a qu'un pas: dans le rêve, dans le naturel donc, "la conscience s'y amuse à percevoir pour percevoir, à se souvenir pour se souvenir, sans aucun souci de la vie, je veux dire de l'action à accomplir."¹⁸ Deux choses, ici, à souligner. La première, est que le rêve partage des affinités avec le réel rossetien en cela que, comme ce dernier, il se suffit à lui-même,

¹² *Ibid*, p. 68.

¹³ H. Bergson, *L'énergie spirituelle* dans *Œuvres 2*, Paris, Le livre de poche, 2015, p. 141.

¹⁴ *Id.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 142.

¹⁶ *Ibid.*, p. 147.

¹⁷ *Ibid.*, p. 157.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 157-158.

existe pour le simple fait d'exister, ce qui accroît sa singularité. La deuxième, est que Bergson semble y situer la présence de souvenirs, il y'a, dans le rêve, des perceptions et des souvenirs, mais qui ne servent à rien, tandis que "veiller consiste à éliminer, à choisir, à ramasser sans cesse la totalité de la vie diffuse du rêve sur le point où un problème pratique se pose. Veiller signifie vouloir."¹⁹ Associer le souvenir au rêve peut paraître étrange, tant le souvenir apparaît comme la marque de ce qui s'est effectivement passé, alors que le rêve appartient communément au monde des fantasmagories. Nous y verrons plus clair une fois que nous aurons, avec Bergson, déplié les mécanismes du souvenir, de la perception et de l'action.

Le souvenir tel qu'on le conçoit communément possède une face subjective et une face objective: il est une trace psychique de ce qui s'est effectivement passé. S'il est une trace, cela signifie qu'il existe un décalage entre lui et l'évènement dont il procède; c'est justement ce que Bergson récuse, en avançant que "la formation du souvenir n'est jamais postérieure à celle de la perception ; elle en est contemporaine."²⁰ Cette thèse originale chamboule la répartition de l'objectif et du subjectif dans le champ de la mémoire. L'aspect du sujet n'est plus garanti par le fait qu'il soit capable d'avoir des souvenirs, puisque ceux-ci tendent maintenant à basculer plutôt du côté de ce qui est objectif. Gilles Deleuze ira même jusqu'à dire que la mémoire n'a, pas entièrement du moins, une existence psychologique mais en partie ontologique:

De même que nous ne percevons pas les choses en nous-mêmes, mais là où elles sont, nous ne saisissons le passé que là où il est, en lui-même, et non pas en nous, dans notre présent. Il y a donc un « passé en général qui n'est pas le passé particulier de tel ou tel présent, mais qui est comme un élément ontologique, un passé éternel et de tout temps, condition pour le « passage » de tout présent particulier. C'est le passé en général qui rend possibles tous les passés. Nous nous replaçons d'abord, dit Bergson, dans le passé en général : ce qu'il décrit ainsi, c'est le saut dans l'ontologie. Nous sautons réellement dans l'être, dans l'être en soi, dans l'être en soi du passé.²¹

Le passé en général et en soi dont parle Deleuze à la suite de Bergson est ce avec quoi entre en contact à la fois le rêveur et celui qui vit le phénomène du déjà-vu, phénomène qui précisément, possède un aspect onirique. Nous pourrions demander, à raison, pourquoi un tel ressenti ne se présente pas à chaque fois que l'on convoque un souvenir; c'est que les souvenirs qui entrent en scène dans la vie quotidienne ont pour tâche de

¹⁹ *Ibid*, p. 158.

²⁰ *Ibid*, pp. 159-160.

²¹ G. Deleuze, *Le bergsonisme*, Paris, PUF, 2014, pp. 51-52.

répondre à une situation donnée, leur convocation n'est jamais innocente. Différente par contre est la sensation qui nous saisit lorsque l'on divague et que l'on se perd dans nos souvenirs, expérience qui, elle, se rapproche du rêve et du sentiment de déjà-vu. En fait, toute la différence se joue au niveau de l'intérêt, de ce que Bergson nomme l'attention à la vie.

L'attention à la vie n'est aucunement l'attention à l'être. L'attention à la vie est justement ce qui masque l'être, puisque c'est une attention dirigée vers ce qui est utile, et donc tout ce qui appartient au domaine du double: c'est-à-dire vers tout ce que l'on peut reconnaître, en vue d'agir adéquatement par rapport à la situation donnée. Situation lors de laquelle les souvenirs appelés ont une fonction bien précise, et ne sont pas de simples images orphelines, elles sont toujours dédoublées d'une signification. C'est pourquoi ces souvenirs apparaissent pour le sens commun comme autant de marques d'objectivité: parce qu'ils sont toujours rattachés à la perception présente. Mais la distinction entre le passé et le présent selon Bergson, n'est pas une distinction réelle, elle est une distinction qui ne dépend que de l'intérêt et de l'attention qui, suivant sur quoi elle se porte, fera apparaître tel élément comme successif à l'autre élément et ainsi de suite.

Plus on y réfléchira, moins on comprendra que le souvenir puisse naître s'il ne se crée pas au fur et à mesure de la perception même. Ou le présent ne laisse aucune trace dans la mémoire, ou c'est qu'il se dédouble à tout instant, dans son jaillissement même, en deux jets symétriques, dont l'un retombe vers le passé tandis que l'autre s'élance vers l'avenir. Ce dernier, que nous appelons perception, est le seul qui nous intéresse. Nous n'avons que faire du souvenir des choses pendant que nous tenons les choses mêmes. La conscience pratique écartant ce souvenir comme inutile, la réflexion théorique le tient pour inexistant. Ainsi naît l'illusion que le souvenir succède à la perception.²²

Ainsi, ce qui se produit lors du phénomène du déjà-vu, est un désintéressement total de l'image-perception qui se présente, et qui est alors à même de déployer tout son être-là inutile. Rien dans l'image n'intéresse dans l'immédiat, il s'ensuit qu'elle gagne un aspect lointain, la forme d'un vague souvenir; mais le souvenir de ce qui se joue ici et maintenant, un *souvenir du présent*, un fragment du passé ontologique, une petite parcelle d'être, ce que ne peut être une perception présente:

²² H. Bergson, *L'énergie spirituelle* dans *Œuvres 2*, p. 161.

Si nous avons tant de difficulté à penser une survivance en soi du passé, c'est que nous croyons que le passé n'est plus, qu'il a cessé d'être. Nous confondons alors l'être avec l'être-présent. Pourtant le présent n'est pas, il serait plutôt pur devenir, toujours hors de soi. Il n'est pas, mais il agit. Son élément propre n'est pas l'être, mais l'actif ou l'utile. Du passé au contraire, il faut dire qu'il a cessé d'agir ou d'être utile. Mais il n'a pas cessé d'être. Inutile et inactif, impassible, il EST, au sens plein du mot : il se confond avec l'être en soi.²³

Le sentiment de déjà-vu, par lequel on entre en contact avec l'être, est un moment d'une tranquille inactivité, où l'on se regarde vivre, comme l'on regarde vivre les personnages d'un film, dans une salle de cinéma, où nous sommes proprement inactif; comme dans un entre-deux-mondes, entre deux sphères d'existence, lieu inatteignable où l'on peut ressentir les émotions les plus intenses et vivre les expériences les plus grisantes en mettant entre parenthèses la conservation de notre soi:

S'il arrive au cinéma de séduire davantage, ce n'est pas parce qu'il présente une version améliorée et plus désirable de la réalité, mais plutôt parce qu'il présente cette réalité comme située provisoirement ailleurs, par conséquent hors de portée désir et de la crainte de tous les jours.²⁴

C'est-à-dire qu'il présente une réalité nue, dépouillée des doubles créés par nos attentes.

Cinéma et contemplation

Le premier geste pour quitter le monde de la représentation, le premier geste de l'activité artistique, est celui du désintéressement, de l'inaction pratique, de la vie seulement par procuration; se contenter d'exister, de contempler. Mais il doit s'agir d'une contemplation bien immanente, non transcendante, non une contemplation de l'extérieur, mais une contemplation intérieure, à partir de l'intérieur. Être ailleurs, mais ici. Simplement se laisser balloter, se laisser promener. Pour accomplir cela au travers du cinéma, le point de départ est la construction de cet œil artificiel qu'est la caméra. Mais non pas pour quitter la représentation au profit de l'objectivité que semble promettre l'image photographique; dans *Fantasmagories*, Rosset a insisté sur l'absurdité des propos de Roland Barthes quant à la véracité garantie de la photographie dans l'ouvrage de ce dernier, *La chambre claire*, dont Rosset résume la thèse de la

²³ G. Deleuze, *Le bergsonisme*, pp. 49-50.

²⁴ C. Rosset, *Propos sur le cinéma*, pp. 76-77.

manière suivante: “la photographie est la seule garantie de l’existence du réel.”²⁵ Il reproche en fait à Roland Barthes de ne pas faire grand cas du trucage, de prendre cette pratique à la légère, alors que sa simple possibilité suffit à écarter d’emblée la photographie comme candidat à la présentation authentique du réel.²⁶ Si une seconde d’image cinématographique est constituée de vingt-quatre photogrammes, vingt-quatre photographies, alors elle n’est pas, comme dirait Jean-Luc Godard, la vérité vingt-quatre fois par seconde. La vérité du cinéma ne réside pas dans la captation performante de l’image, elle réside dans le fait que la caméra, en tant qu’elle est un œil artificiel, possède la capacité d’offrir un regard naïf sur les choses. La caméra est un œil désolidarisé de l’organisation corporelle, laquelle est toute entière dirigée vers la conservation de soi. La caméra est un œil émancipé qui peut maintenant voir pour voir.

Un œil naïf, c’est-à-dire sans préjugé, un œil nu, une vision vierge et singulière, qui ne fournit pas *une image juste mais juste une image*. Par cette pertinente distinction qu’il emprunte à Godard, Clément Rosset introduit une première voie à même d’être exploitée par le cinéma pour espérer toucher au réel, le réalisme intégral, décrit par Rosset en ces termes:

Il s’agit alors pour le cinéma, par un effet de retour dont on pouvait le craindre incapable mais qu’il a effectivement réussi en certains cas à produire, d’évoquer un réel qui non seulement échappe aux représentations convenues dans lesquelles se complaît généralement (et nécessairement) le cinéma, mais encore fait éclater la représentation quotidienne que l’on se fait du réel tel qu’il est effectivement vécu et regardé. Le regard de l’objectif cinématographique peut ainsi réussir à percevoir et à imposer au spectateur la vision d’une réalité qu’il n’a encore jamais vue alors même qu’il y est plongé la vie durant.²⁷

Les représentations convenues dont il parle sont bien entendu des agencements d’images-perception et d’images-souvenirs qui sont devenus, à force d’être assemblés, habitudes, préjugés, clichés. Quant à la réalité encore jamais perçue, il s’agit de la face passée de chaque présent (dans la terminologie de Bergson), élément ontologique, la plupart du temps masqué par les mécanismes de l’habitude. Les représentations convenues sont les images justes, dont la justesse est seulement prodiguée par le sens commun et une suite d’expériences similaires,

²⁵ C. Rosset, *Fantasmagories*, Paris, Minuit, 2006, p. 19.

²⁶ *Ibid.*, pp. 20-21.

²⁷ C. Rosset, *Propos sur le cinéma*, p. 132.

domaine d'un cinéma où l'on ne recherche l'expression cinématographique du réel que dans la mesure où l'on a déjà, au sujet de la réalité, des idées préformées, une pré-représentation toute prête à se donner à filmer. La « justesse » de l'image est alors proportion de la nature de ses propres fantasmes quant au réel, l'image elle-même est l'expression non du réel mais de la signification qui lui est présumée, la représentation cinématographique se contentant en somme d'endosser les clichés de la représentation tout court.²⁸

Concrètement, le réalisme intégral s'applique en déstabilisant, par la caméra, l'œil du spectateur. Ne serait-ce que simplement cadrer autrement peut suffire, en suivant d'autres lignes que celles empruntées par l'œil humain dans la vie de tous les jours, dans une situation donnée. A titre d'exemple, filmer autre chose que les visages lors d'une scène de dialogue provoque déjà un sentiment d'étonnement propre au réalisme intégral. Il n'est pas nécessaire d'être fantaisiste dans la réalisation: seulement capter un moment de vie à propos duquel il n'y a rien à dire est une autre possibilité.

Le réalisme intégral, en mettant en exergue la singularité de l'image qu'elle présente, prodigue à cette image une fragilité, qui se propage à la subjectivité du spectateur et peut parfois aller jusqu'à l'inquiéter.

Le cinéma et la mort : pour un cinéma tragique

D'où l'affection de Clément Rosset pour un autre genre cinématographique, inextricablement lié selon lui au réalisme intégral, et donc également apte à rendre compte de la solitude du réel; le fantastique, ainsi défini par Rosset:

Le fantastique dont il s'agit ici n'est pas ce qui tranche sur l'ordinaire cours des choses – comme le surnaturel, le miraculeux, l'extra-terrestre ou le divin – mais plutôt ce qui y est à la fois partie contradictoire et partie prenante. Pour être fantastique il ne suffit pas d'être différent du réel : il faut aussi (et surtout) y être inexplicablement mêlé. En termes plus philosophiques, on peut dire que le fantastique n'est pas l'autre du même, mais son altération : non pas la contradiction du réel, mais sa subversion.²⁹

L'on constate que tout l'enjeu du cinéma selon Rosset, dans la perspective d'atteindre au réel, est de réussir à permettre la cohabitation de deux modes d'être apparemment impossibles à entrelacer. Si impossible que ça en devient douloureux pour l'âme

²⁸ *Ibid*, p. 134.

²⁹ *Ibid*, p. 127.

humaine, qui tend alors à se décomposer; exactement à la manière dont Guy de Maupassant décrit le sentiment de la peur. Ce qui intéresse avant tout Clément Rosset dans le fantastique, c'est le danger qu'il suscite pour l'équilibre de la conscience et, de proche en proche, pour la survie des représentations du sens commun. Lorsque quelque chose d'étrange et d'inexplicable surgit dans le champ empirique, celui-ci tend à se délester de sa cohérence, qui entraîne dans sa chute celle du sujet. Il ne reste alors qu'un œil, un œil qui ne peut plus s'enfuir, un œil condamné à contempler dans l'effroi l'horrible et impossible vérité du réel, impossible corruption du même par l'autre.

Au sein du bestiaire fantastique, la figure du mort-vivant fait office de pierre de touche, parce qu'elle réunit en une seule créature le vivant et son autre absolu.

Ce n'est pas un hasard si le mort côtoie si fréquemment la figure de l'autre dans le cinéma fantastique (mort-vivant, cadavre ressuscité, automate, zombie, etc.). Le mort n'est pas seulement une figure fréquente dans le cinéma, il en est la figure exemplaire ; comme il est, de manière plus générale, le rigoureux prototype – soit son exemple immédiat et premier – de tout projet de fabrication fantastique. En effet, de toutes les figures du fantastique, c'est-à-dire de l'autre en tant que le même, la plus proche et évidente est bien la mort. [...] Il y a plus de distance de l'homme à Dieu où à ses anges, fussent-ils déchus comme Lucifer, à ses procréations monstrueuses, à ses animaux familiers, voire à ses semblables les plus ressemblants, que de l'homme à son propre cadavre, dont il ne diffère que par une impalpable modification que la physique est, en tant que telle, impuissante à exactement décrire ; et pourtant rien n'est plus étranger à l'homme que le mort qu'il sera un jour.³⁰

La mort est l'autre par excellence de la vie humaine, parce qu'il est impossible d'en faire l'expérience immédiate. Et lorsque la mort d'un proche advient, nous nous y opposons de toutes nos forces, et notre ami survit à travers notre colère et nos souvenirs. La mort est un trou noir dans le firmament de l'existence, une coupure irrationnelle sur son fil, un faux raccord dans le film de la vie. La métaphore est facile, mais pertinente: non besoin de mettre en scène les pires créatures de l'imaginaire pour communiquer au spectateur le goût de la mort, l'essence même du montage, s'il est sagement mis en œuvre, s'en charge de lui-même. Même au sein d'un film dont la structure est assez linéaire et la cohérence préservée, il y plane en vertu du montage une incertitude qui doit ses effets à la fragmentation nécessaire à la composition du film, fragmentation qui crée des espaces vides dans la continuité de l'expérience cinématographique. L'objet filmique est ainsi inévitablement parcouru d'un hasard constituant qui le rend tout à fait

³⁰ *Ibid*, pp. 130-131.

imprévisible. La facture même du film, qu'il doit au montage, est une ombre, la sienne, qui plane sur lui-même. Le film est sa propre ombre, sa propre fragilité, qui le constitue et le menace tout à la fois.

Le montage est au film ce que la mort est la vie de l'homme: le même principe d'incertitude qui entrave toute tentative d'en recevoir une idée fiable et adéquate. Et en même temps, la mort en tant que risque et danger, est ce qui sous-tend toute entreprise, pour peu que l'homme tente de sortir de lui-même et de faire l'expérience de la nouveauté, de la création, bref, de vivre une aventure. L'aventure est sûrement ce qui définit le mieux la mise en condition pour l'expérimentation du hasard, mais cela ne va pas sans nécessiter quelque échantillon mortel, à en croire Vladimir Jankélévitch :

Une aventure, quelle qu'elle soit, même une petite aventure pour rire, n'est aventureuse que dans la mesure où elle renferme une dose de mort possible, dose souvent infinitésimale, dose homéopathique si l'on veut et généralement à peine perceptible... C'est tout de même cette petite et parfois lointaine possibilité qui donne son sel à l'aventure et la rend aventureuse. Plus généralement : la douleur, le malheur, la maladie, le danger sont à cet égard logés à la même enseigne. Un danger n'est dangereux que dans la mesure où il est un danger de mort.³¹

La plupart des actions humaines sont dirigées vers l'esquive de la mort, mais dans le même temps, c'est le risque de la mort qui les motive. Malgré son absolue inconnaissabilité, la mort jouit de la plus grande nécessité; rien n'est plus certain, que le fait de notre mort à venir. De la même manière, le montage est nécessaire au cinéma, en dépit de la fragmentation et de la perte de cohérence qu'il induit. C'est la perspective selon laquelle Maurice Blanchot, dans *l'Espace littéraire*, procède à une analyse de l'appréhension de la mort dans la perspective de la pensée et de la création.

Personne n'est sûr de mourir, personne ne met la mort en doute, mais cependant ne peut penser la mort certaine que douteusement, car penser la mort, c'est introduire dans la pensée le suprêmement douteux, l'effritement du non-sûr, comme si nous devions, pour penser authentiquement la certitude de la mort, laisser la pensée s'abîmer dans le doute et l'inauthentique – ou encore comme si, à la place où nous nous efforçons de la penser, devait se briser plus que notre cerveau, mais la fermeté et la vérité de la pensée. Cela montre déjà que, si les hommes en général ne pensent pas à la mort, se dérobent devant elle, c'est sans doute pour la fuir et se dissimuler à elle, mais cette dérobade n'est possible que parce que la mort elle-même est fuite perpétuelle devant la mort, parce qu'elle est la profondeur de la dissimulation. Ainsi se dissimuler à elle, c'est d'une certaine manière se dissimuler en elle.³²

³¹ V. Jankélévitch, *L'aventure, l'ennui et le sérieux. Chapitre I*, Paris, Flammarion, 2017, p. 143.

³² M. Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 2014, p. 117.

Tout art qui exploite ce principe paradoxal, à la fois de constitution et de dissolution, est à même de présenter une image du réel dans ce qu'il a de si singulier. La singularité du réel est son essence, sa mêmeté, ce qui fait qu'elle est toujours ce qu'elle est, mais est aussi son principe de dissolution, son altérité, puisqu'il apparaît toujours autre à chaque fois qu'on tente de le saisir et d'en rendre compte. Chacun des éléments du réel meurt sous nos yeux aussitôt qu'il prend vie. Si la technique du montage prodigue au cinéma une certaine forme de privilège quant à la monstration de ce phénomène, ce privilège se manifeste encore autrement, en tant que le cinéma est un art du mouvement. En présentant ce que Gilles Deleuze a baptisé des images-mouvement³³, le cinéma présente le changement, l'altérité en une image. En une seule et unique instance, l'image cinématographique lie le même et l'autre, ce qui achève de lui permettre d'être un art tragique, que ce soit au niveau du montage où à celui de l'image elle-même. Mais cela est d'autant plus vrai quand il s'agit de l'image seule; parce que dans ce cas il apparaît directement que c'est bien la même entité qui devient autre que ce qu'elle est. Tel est le mécanisme du tragique (ou du réel), décrit par Rosset au travers d'un exemple terriblement concret,

le cas d'une mort accidentelle : je me promène dans la rue, au pied d'un immeuble en construction ; un maçon fait un faux pas, tombe de 20 mètres à mes pieds et se tue. [...] Je ne suis pas seulement en présence d'un spectacle tragique, je ne suis pas le témoin d'une « situation », comme le serait le passant qui débouche d'une rue adjacente quelques instants après l'accident et qui, en présence d'un cadavre, croit découvrir la mort. En fait, je suis le seul à avoir saisi le tragique de la mort, non pas parce que le maçon s'est écrasé à mes pieds, mais parce que je l'ai vu, en l'espace d'une seconde, vivant, mourant, puis mort ; [...] Le tragique, ce n'est pas ce cadavre que l'on emporte, c'est l'idée que ce tas de chairs sanguinolentes est le même que celui qui est tombé il y a un instant, qui vient de faire un faux pas.³⁴

Si les yeux du spectateur de cette tragédie avait été une caméra, celle-ci aurait capturé le hasard et l'incertitude du changement brutal, surprenant et inhérent au réel. Mais non besoin d'aller si loin: le cinéma porte en lui, de manière a priori, cette capacité, en tant que le tournage s'effectue dans l'immédiateté, et s'ouvre ainsi au risque de l'imprévu. Cette tendance est d'ailleurs exploitée par certains cinéastes, qui en ont fait leur marque de fabrique. Pensons à Werner Herzog, pour qui l'essence du cinéma réside dans les

³³ G. Deleuze, *Cinéma I*, Paris, Minit, 1983.

³⁴ C. Rosset, *La philosophie tragique*, pp. 8-9.

séances de tournage, lesquelles sont chez lui souvent extrêmement dangereuses, tant il aime se confronter à la résistance du réel et de la nature la plus sauvage, c'est-à-dire la moins maîtrisable, la plus hasardeuse, pour en retirer des pièces d'une authenticité rare.

Conclusion: pour un cinéma du hasard

La spécificité du principe d'incertitude et du hasard constituant est qu'ils agissent comme un point de non-retour dans la philosophie de Rosset: à partir du moment où ils sont posés, tout autre acte de pensée est rendu inutile, puisqu'il sera à chaque fois englouti ou au mieux fragilisé par l'incertitude. Même si l'acte en question ne prétend à aucune vérité, par exemple comme celui de la création artistique, le principe d'incertitude s'étend jusqu'au sujet-artiste, qui doute d'être effectivement l'auteur. Ou plutôt, ce dont il doute, c'est d'avoir simplement pu faire quoi que ce soit; puisque le résultat n'est jamais autre chose qu'un peu de hasard ajouté à du hasard, lequel est au fond de toute chose.

Si l'artiste est incapable, comme le déplore Platon, de rendre compte du processus de sa création, ce n'est pas qu'il crée en état de « délire », mais d'abord qu'il ne crée pas. Lui demander compte de sa « création », c'est lui demander compte de rien ; c'est lui faire injure parce qu'on lui fait, en un certain sens, trop d'honneur. Que croyez-vous, dira-t-il, que j'aie fait de si important, de si grave, que vous veniez me demander compte ? Je n'ai, à strictement parler, rien fait : seulement ajouté du hasard à du hasard, donc rien changé, rien ajouté, rien ôté à ce qui existe.³⁵

On le voit, cela peut avoir des implications bouleversantes pour la question artistique, vu que celle-ci ne peut plus être décrite comme une activité créatrice, c'est-à-dire une activité qui modifie ce qui est; puisque le hasard est ce qui ne se modifie jamais³⁶.

Pour Rosset, dans la perspective d'une philosophie tragique, la conduite artistique conquiert un sens et une légitimité seulement selon une voie bien particulière, non plus dans celle qui consiste à l'envisager comme un acte créateur, mais celle qui consiste à assumer le hasard au travers de l'activité artistique. Il s'agit de le dédoubler, pour obtenir ce qu'il nomme la doublure esthétique du réel.

³⁵ C. Rosset, *Logique du pire*, Paris, PUF, 2018, pp. 166-167.

³⁶ *Ibid*, chapitre trois.

L'acceptation de la création impossible, c'est-à-dire l'affirmation tragique : rien n'a été créé ni n'est susceptible d'être, de main d'homme ou de dieu, qui ferait relief de nécessité sur fond de hasard. Créer signifie donc, en définitive, qu'on ne tient pas rigueur, aux plaisirs de la vie, de n'être pas nécessaires ; qu'on consent, en leur adjoignant une doublure esthétique, à aimer par hasard.³⁷

L'appellation semble convenir d'une manière séduisante pour décrire la pratique cinématographique, laquelle, par son rendu, possède véritablement l'aspect d'une doublure du réel. Par ailleurs, si l'on s'intéresse à la technicité même du cinéma, la manière dont il se met en œuvre lors du processus de création, le septième art est définitivement celui qui tente le moins d'agir sur le réel, de le modifier. Si l'on réduit le cinéma à ses traits les plus fondamentaux, il ne devient ni plus ni moins qu'un simple acte d'enregistrement du réel tel qu'il est, et dans toute sa singularité. L'image cinématographique, de par sa situation spatio-temporelle, est la pièce d'art la plus difficile à reproduire; elle est même, dans son essence, proprement impossible à reproduire, là où, par exemple, une pièce de théâtre détient sa spécificité du fait qu'elle est une représentation, qui, certes, s'incorpore dans des acteurs, salles et décors à chaque fois uniques et particuliers, mais ceux-ci sont justement remplaçables. De même qu'avec un peu de volonté et de savoir-faire, une peinture peut être reproduite à la perfection, et un morceau musical, interprété à l'infini et à travers les âges. Mais l'image cinématographique quant à elle, en raison de sa capacité à saisir l'ombre d'un sourire, une étincelle dans l'œil, le moindre et le plus petit geste ou sursaut dans ce qu'il a d'absolument irréversible, ne pourra jamais être reproduite de manière optimale.

Bibliographie

C. Rosset, *La philosophie tragique*, Paris, PUF, 2014

_____, *Logique du pire*, Paris, PUF, 2018

_____, *Propos sur le cinéma*, Paris, PUF, 2001

_____, *Le choix des mots*, Paris, Minuit, 1995

_____, *Fantasmagories*, Paris, Minuit, 2006

V. Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, Paris, Seuil, 2015

³⁷ *Ibid*, pp. 170-171.

_____, *L'aventure, l'ennui et le sérieux. Chapitre 1*, Paris, Flammarion, 2017

H. Bergson, *L'énergie spirituelle* dans *Œuvres 2*, Paris, Le livre de poche, 2015

G. Deleuze, *Cinéma 1*, Paris, Minuit, 1983.

_____, *Le bergsonisme*, Paris, PUF, 2014

M. Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 2014

Recebido em 15/04/2019

Aprovado em 25/06/2019