

GROUPE DE RECHERCHES THÉORIQUES

ORDRE DU JOUR

1. Retour sur les conférences de Thomas Dommange et Jean-Baptiste Brenet
2. La variation dans l'épopée africaine (Auguste Mbondé)
3. Remarques sur le présent chez Jean Epstein (Johann Holland)
4. Propositions de discussions pour la réunion du 12 juin 2007

NOTES ET RÉFÉRENCES

— À propos de la variation dans l'épopée africaine, les documents distribués sont tirés de :

Auguste Mbondé, *Pouvoirs et conflits dans Jèki la Njambé, une épopée camerounaise*, Editions de L'Harmattan, Paris 2005, 371 pages.

— À propos du présent chez Jean Epstein :

« Toujours je suis hanté par le trésor qu'il y a dans ces îles pauvres. Les terres, les eaux, les arbres possèdent leurs aimants. L'amour va souvent à l'encontre des apparences. Pour nous, il n'y a que rochers couverts de sel, ruelles de boue, taudis grouillants, un petit port encombré de déchets et la toute-puissante folle : la mer. Quelle doit donc être la fertilité morale de cette extérieure misère pour qu'elle séduise ainsi des générations attachées ? Je regardais Noël et Maurice, me demandant par quelles invisibles racines ils arrivaient à tirer de leur terre où rien ne pousse, leur bonheur qu'ils situaient là. Mon scénario devait être cet envers des cartes ; décrire ces mystérieuses gaietés qui montent à l'encontre des faits, ce lien qui lie un fils à sa terre et à son océan ; » (J. Epstein, *Écrits sur le Cinéma* tome I, « L'île », Seghers, Paris 1974, p. 208.)

« J'irai même jusqu'à dire que le cinéma est polythéiste et théogène. Ces vies qu'il crée, en faisant surgir des objets des ombres de l'indifférence aux lumières de l'intérêt dramatique, ces vies n'ont guère de rapport avec la vie humaine. Ces vies sont pareilles à la vie des amulettes, des grigris, des objets menaçants et tabou de certaines religions primitives. Je crois que si l'on veut comprendre comment un animal, une plante, une pierre peuvent inspirer le respect, le crainte, l'horreur, trois sentiments principalement sacrés, il faut les voir vivre à l'écran leur vies mystérieuses, muettes, étrangères à la sensibilité humaine.

Le cinéma accorde ainsi aux apparences les plus gelées des choses et des êtres le plus grand bien avant la mort : la vie. Et cette vie, il la confère par son aspect le plus haut : la personnalité.

La personnalité passe l'intelligence. La personnalité est l'âme visible des choses et des gens,

Réunion de travail du 27 mars 2007

GROUPE DE RECHERCHES THÉORIQUES

leur hérédité apparente, leur passé devenu inoubliable, leur avenir déjà présent. Tous les aspects du monde, élus à la vie par le cinéma, n'y sont élus qu'à condition d'avoir une personnalité propre. » (J. Eptein, *Écrits sur le Cinéma* tome I, « Le cinématographe vu de l'Etna », Seghers, Paris 1974, p. 140.)

« Chaque moment possède une qualité que l'obturateur le plus rapide ne saurait saisir : c'est la qualité d'être : le présent. La mort seule – il y en a de toutes sortes – fait cette retouche. D'elle les portraits reçoivent ce qui est insaisissable. Alors apparaît que dans une petite image de six centimètres carrés, obtenue par jeu, gardée par oubli, un mort a traduit toute son âme, ce mort, qui est plus grand que les mesures, ce mort qui est toujours et partout. L'image, comme vingt autres de ce jour-là, n'était signe que de temps perdu. Des maîtres ont travaillé, leur maturité durant, à représenter volontairement des figures profondes auxquelles ils ne sont pas arrivés à donner cette vraie vie. Derrière un objectif de bazar, un obturateur s'étant ouvert pour un vingt-cinquième de seconde, la mort survenant, fait un chef d'œuvre. Nous ne croyions pas qu'à cet instant banal d'une journée ordinaire, qu'à chaque instant, l'homme paraisse tout ce qu'il est. [...]

La mort explique enfin tout d'une vie. Aucun relief n'est plus profond que cette stéréoscopie funèbre. La mort seule donne aux images la vie la plus vraie. [...]

Comme la mort, le cinématographe – et sinon il n'existerait guère – est un instrument de justice. C'est pourquoi le premier sentiment que tous, régulièrement, ont de se regarder à l'écran, est l'horreur. Celles-là pleurent ; ceux-ci se détournent ; d'autres refusent. Personne ne supporte cette dépouille, son image. Cinématographiés, nous paraissions tels que nous fera la mort. [...] Rarement une vie paraît avec son sens avant la mort. Les transparences du cinématographe ne vont pas si droit au fond de l'âme que celles de la mort. Mais elles en approchent dans le demi-jour, dans la mi-chaleur de la vie, quand l'âme étire ses grands membres nouveaux contre les portes d'os de son temple d'épiderme. Cette photographie des profondeurs voit l'ange dans l'homme comme le papillon dans la chrysalide. La mort nous fait ses promesses par cinématographe. » (J. Eptein, *Écrits sur le Cinéma* tome I, « Le cinématographe dans l'archipel », Seghers, Paris 1974, p. 197-199.)

« Les événements accélérés ou ralentis créeront leur temps, le temps propre à chaque action, à chaque personnage, notre temps. Les premières narrations françaises, en sixième, s'écrivent au présent. Le cinéma raconte tout au présent jusque dans ses sous-titres. Apprenant davantage

Réunion de travail du 27 mars 2007

GROUPE DE RECHERCHES THÉORIQUES

de grammaire et de rhétorique, les élèves utilisent ensuite pour leurs récits les passés et les futurs, emmêlés, concordants. C'est qu'il n'y a pas de présent réel ; aujourd'hui est un hier peut-être vieux qui prend en écharpe un demain peut-être lointain. Le présent est une convention malaisée. Au milieu du temps, il est une exception au temps. Il échappe au chronomètre. Vous regardez votre montre ; le présent à strictement parler n'y est déjà plus ; et à strictement parler il y est encore de nouveau, il y sera toujours d'un minuit à l'autre. Je pense donc *j'étais*. Le je futur éclate en je passé, ; le présent n'est que cette mue instantanée et incessante. Le présent n'est qu'une rencontre. Le cinématographe est le seul art qui le puisse représenter tel que ce présent.

D'un dialogue de Gourmont je me rappelle cette réplique : « Irez-vous jusqu'au bout de vos théories ? – Il y a trop loin. » C'est la route qui est belle et un but n'est but qu'inaccessible. » (J. Eptein, *Écrits sur le Cinéma* tome I, « Temps et personnage du drame », Seghers, Paris 1974, p. 179-180.)

« Qu'est-ce qu'une Figure ? Pour faire vite c'est tout à la fois un motif, une forme, un concept et un effet. Comme catégorie notionnelle, elle relève de plusieurs champs de savoir : elle opère à la fois dans la rhétorique et dans la poétique, en philosophie et en esthétique, en histoire de l'art et en psychanalyse. Pour ce qui nous occupe, qui procède du monde des images, elle renvoie à un régime de représentation qui recherche la modulation dans la structure, la différence dans la répétition, l'invention dans la récurrence. La Figure est en ce sens un opérateur nécessairement transversal, dialectique et paradoxal, qui joue dans l'ordre d'une triple territorialisation : la Figure opère en effet à la fois dans l'ordre du *lisible* (où elle définit un régime de représentation que j'appelle le « figuré »), du *visible* (où elle définit ce que je nommerai le « figuratif ») et du *visuel* (où elle ouvre à ce que je désignerai par comme le « figural »). La Figure relève donc simultanément d'un *Savoir* (qui s'écrit hors de l'œuvre, dans tout ce que charrie la connaissance iconographique [...]), d'un *Voir* (qui s'inscrit à la surface de l'œuvre, dans sa figuration explicite [...]) et de quelque chose de plus complexe, qui serait simultanément de l'ordre du *Sensible* et de l'*Intelligible*, du concept comme virtualité active du signifiant, de la sensation comme non-savoir et comme non-voir, mais comme expérience passant par la matière imageante de l'œuvre : le visuel comme « symptôme » (au sens freudien), c'est-à-dire comme « *inconscient du visible* ». C'est cela même que l'on nomme le *figural* (et qui n'est donc réductible ni au Figuratif du voir, ni au Figuré du savoir). Le figural comme matière de pensée visuelle. » (Philippe Dubois, « La tempête et la matière-temps, ou le sublime et le

GROUPE DE RECHERCHES THÉORIQUES

figural dans l'oeuvre de Jean Epstein », *Jean Epstein, cinéaste, poète, philosophe*, dir. Jacques Aumont, Cinémathèque française, 1998, p. 269-270.)

« J'ai négligé volontairement au cours de *La Chute de la Maison Usher* tous les effets plastiques que pouvait permettre l'ultra-cinématographe. Je n'ai cherché – si j'ose m'exprimer aussi prétentieusement – que l'ultra-drame. À aucun moment du film, le spectateur ne pourra reconnaître : Ceci est du ralenti. Mais je pense que, comme moi à la première projection, il s'étonnera d'une dramaturgie aussi minutieuse. Car, c'est la dramaturgie, l'âme elle-même du film, que ce procédé intéresse. Nous voici, aussi subtilement qu'en littérature, près de retrouver les temps perdus. » (J. Epstein, *Écrits sur le Cinéma* tome I, « L'âme au ralenti », Seghers, Paris 1974, p. 191.)

« Fait frappant, quand [le] moment [de la mort] est venu, la dépouille, en même temps qu'elle apparaît dans l'étrangeté de sa solitude, comme ce qui s'est dédaigneusement retiré de nous, à ce moment où le sentiment d'une relation interhumaine se brise, où notre deuil, nos soins et la prérogative de nos anciennes passions, ne pouvant plus connaître ce qu'ils visent, retombent sur nous, reviennent vers nous, à ce moment où la présence cadavérique est devant nous celle de l'inconnu, c'est alors aussi que le défunt regretté commence à *ressembler à lui-même*.

À lui-même : n'est-ce pas là une expression fautive ? ne devrait-on pas dire : à celui qu'il était quand il était en vie ? À lui-même est pourtant la formule juste. Lui-même désigne l'être impersonnel, éloigné et inaccessible, que la ressemblance, pour pouvoir être ressemblance de quelqu'un, attire aussi vers le jour. Oui, c'est bien lui, le cher vivant, mais c'est tout de même plus que lui, il est plus beau, plus imposant, déjà monumental et si absolument lui-même qu'il est comme *doublé* par soi, uni à la solennelle impersonnalité de soi par la ressemblance et par l'image. [...]

Qu'on le regarde encore, cet être splendide d'où la beauté rayonne : il est, je le vois, parfaitement semblable à lui-même ; il se ressemble. Le cadavre est sa propre image. Il n'a plus avec ce monde où il apparaît encore que les relations d'une image, possibilité obscure, ombre en tout temps présente derrière la forme vivante et qui maintenant, loin de se séparer de cette forme, la transforme tout entière en ombre. [...] Et si le cadavre est si ressemblant, c'est qu'il est, à un certain moment, la ressemblance par excellence, tout à fait ressemblance, et il n'est aussi rien de plus. Il est le semblable, semblable à un degré absolu, bouleversant et merveilleux. Mais à quoi ressemble-t-il ? À rien. » (M. Blanchot, *L'espace littéraire*, « annexes », Gallimard,

Réunion de travail du 27 mars 2007

GROUPE DE RECHERCHES THÉORIQUES

Paris 1988, p. 346-347.)

« [...] Ici, ce qui parle au nom de l'image, « tantôt » parle encore du monde, « tantôt » nous introduit dans le milieu indéterminé de la fascination, « tantôt » nous donne pouvoir de disposer des choses en leur absence et par la fiction, nous retenant ainsi dans un horizon riche de sens, « tantôt » nous fait glisser là où les choses sont peut-être présentes, mais dans leur image, et là où l'image est le moment de la passivité, n'a aucune valeur ni significative ni affective, est la passion de l'indifférence. Cependant, ce que nous distinguons en disant « tantôt, tantôt », l'ambiguïté le dit en disant toujours, dans une certaine mesure, l'un et l'autre, dit encore l'image significative au sein de la fascination, mais nous fascine déjà par la clarté de l'image la plus pure, la plus formée. Ici, le sens ne s'échappe pas dans un autre sens, mais dans l'autre de tout sens et, à cause de l'ambiguïté, rien n'a de sens, mais tout semble avoir infiniment de sens : le sens n'est plus qu'un semblant, le semblant fait que le sens devient infiniment riche, que cet infini de sens n'a pas besoin d'être développé, est immédiat, c'est-à-dire aussi ne peut pas être développé, est seulement immédiatement vide. » (M. Blanchot, *L'espace littéraire*, « annexes », Gallimard, Paris 1988, p. 354-355.)