

AVANT-PROPOS

Le cinéma a plus de cent ans. Il a fortement marqué le xx^e siècle. Du début des années vingt jusqu'à la fin des années cinquante, et à travers le monde, c'est par dizaines, et parfois centaines, de millions de spectateurs que les salles se remplissaient journellement. Depuis que la télévision menace l'existence du cinéma, la fréquentation des salles a diminué, mais elle reste très forte. Parce qu'elle exige un effort collectif et une multitude de savoir-faire, la production d'un film a été comparée à la construction d'une cathédrale. Et puisque le cinéma s'adresse directement à beaucoup de monde, on l'a qualifié de « cathédrale de l'avenir ». Sans doute, à l'exception des cérémonies des grandes religions ou des retransmissions télévisées de la Coupe du monde de football, peu de cérémonies ou de rituels ont-ils mobilisé d'aussi grandes masses.

Pendant la plus grande partie de son existence, l'art a eu une fonction religieuse et politique. Rappelons pour mémoire l'évidence des pyramides et des temples, mais aussi l'exemple de la tragédie grecque, du plafond de la chapelle Sixtine ou de la conception wagnérienne de l'opéra. L'art a perdu, peu à

peu, sa fonction religieuse et politique au cours du XIX^e siècle, avec la prédominance de la science et de la technique, l'importance des masses anonymes des grandes villes, le règne de la marchandise et du capitalisme et le développement de la démocratie, de la prose et du désenchantement du monde. L'invention et l'essor des moyens techniques de reproduction – la photographie et la grande presse – ont réduit ce qui restait de la peinture et de la littérature anciennes au pompierisme et au feuilleton, dont le cinéma héritera. C'est contre ces nouvelles conditions que l'art et la littérature modernes se sont développés de manière autonome, sans visée religieuse ou politique, en s'interdisant même l'image et la fiction. Ainsi ont-ils perdu leur relation avec le public et n'ont-ils plus constitué d'événement collectif.

Mais ces faits mêmes qui ont contribué à la disparition de la fonction religieuse et politique de l'art sont devenus la condition de possibilité du cinéma et le fondement de sa puissance. En effet, le cinéma semble avoir recueilli ce que les autres arts avaient perdu à cause, entre autres, des moyens de reproduction technique. Et il a pu le faire grâce à ces mêmes moyens. Ainsi, ce qui avait été un symptôme du désenchantement du monde s'est trouvé métamorphosé par le cinéma en magie et merveilleux.

Rêve d'un monde sans rêves, le cinéma devient rapidement, pour les foules solitaires des grandes villes, une promesse de fête et de prodige, mais il prend aussi une fonction politique et idéologique.

Cette fonction s'affirme dès les débuts de l'art cinématographique, avec *Naissance d'une nation* (*The Birth of a Nation*, 1915) et *Intolérance* (1916) de l'Américain David Wark Griffith. Lorsque le Soviétique Eisenstein réalise, proclame et théorise cette fonction dans ses films et ses écrits, les Américains prennent clairement conscience de son importance, et, plus tard, les nazis font du cinéma un instrument de propagande. On peut dire, sans exagération aucune, que la puissance mondiale des États-Unis tient aussi bien à leur puissance économique, technique et militaire qu'à leur puissance cinématographique. Héritière de l'ancienne fonction politique et religieuse de l'art, la passion du cinéma n'est ni innocente ni inoffensive. Elle est inhérente à l'existence même du cinéma, à cette fascination qu'il a exercée dès ses origines.

Mais d'où vient la magie du cinéma ? Du culte des images, certainement. Puisque ce culte a été assez fort pour que plusieurs religions soient fondées sur son interdit. Mais celui-ci n'a jamais été lui-même que l'effet de l'impact des images dans la formation et l'existence de l'humanité. Il ne s'agit cependant pas, avec le cinéma, de n'importe quelle image, mais de reproduction technique. Le cinéma est l'« image de la réalité ».

Cette « définition » reste toutefois extrêmement problématique. L'image de reproduction est puissante parce qu'elle se rapproche du reflet, du double, de l'empreinte, parce qu'elle n'est pas séparée de son objet, sans lui être, pour autant, identique. Image,

double de la réalité, cette « image de la réalité » est double en elle-même en tant qu'« image » et « réalité ».

Mais qui peut se permettre de désigner la « réalité » ou, plus encore, une image comme l'« image » de la réalité? Comme si la réalité était déjà donnée, comme si l'image était la chose même, neutre et transparente, inexistante, en somme, en tant qu'image. Identité, unité, transparence, opacité, synthèse, contradiction, différence: ces relations entre les deux termes – « image » et « réalité », qui ne sont pas des entités fixes et définissables mais plutôt des inconnues – créent les possibilités infinies du cinéma.

Cependant, cette relation complexe entre l'« image » et la « réalité » n'est pas simplement la source des possibilités du cinéma – de l'« image » – et de l'interrogation fondamentale qui la concerne. Elle n'est pas seulement interne au cinéma, elle détermine aussi en profondeur la « réalité ». De sorte que, à propos de la reproduction, on ne sait pas vraiment où se trouve l'original et où est l'image. Car, loin d'avoir été simplement un miroir ou un moyen de révélation de la réalité, l'image du cinéma, parce qu'elle semble en être le double, a complètement marqué et transformé celle-ci. En définitive, au lieu d'être l'image du monde, le cinéma a façonné un monde à son image. Entre le début du xx^e siècle et la fin des années quarante, le cinéma a créé l'Amérique moderne des grandes villes industrielles où arrivaient en masse des immigrants venus du monde entier, et, depuis la fin de la Seconde

Guerre mondiale, le cinéma américain a transformé toute la terre à son image.

Par la réalité irréelle de la reproduction du mouvement sur l'écran, les gestes ordinaires, l'univers urbain, le paysage de la nature, toutes choses, prennent une présence nouvelle, magique et inconnue, tandis que le lointain semble venir dans la proximité. C'est l'impression de « réalité » et l'illusion de présence qu'elle engendre qui, avant tout, fondent la puissance du cinéma et font son attrait irrésistible. Grâce à elle, l'« image de la réalité » se métamorphose en la « réalité de l'image ». Et cette impression de réalité garantit l'authenticité d'un monde de trucage et de faux par excellence. Avec l'image de la réalité et sa confusion entre réalité et imaginaire, le cinéma crée un univers d'illusion, de magie, de prestidigitation de grande envergure et de mensonge annoncé. Si l'on définit l'imaginaire comme « fiction de réalité », on s'approche alors de la vraie nature du cinéma. C'est cela qui constitue l'origine mystérieuse de l'amour et de l'atmosphère de transe qu'il suscite. C'est pourquoi on quitte le monde clair pour les salles obscures, où l'on est assis avec d'autres tout en étant radicalement seul, les yeux fixés sur l'écran blanc, sachant que ce que l'on voit n'est pas réel et croyant en même temps à la réalité de cette illusion.

Les images ont toujours existé à l'intérieur de rites et de cérémonies. Elles ont été très souvent intégrées à des récits et des fictions mythologiques ou historiques qui venaient ainsi s'incarner dans les images, y

prendre appui, pour se rendre visibles et concrets. Le cinéma réunit ces deux tendances anthropologiques et archaïques, qui font vivre l'humanité tout autant que le pain : le culte des images et le désir du sens, en l'espèce du mythe, de l'histoire, de la fiction. Il le fait avec l'image même de la réalité, « comme si » tout cela était réel. De là son immense charge affective.

Toute fiction tend à créer un univers affectif, imaginaire, régi par le principe de plaisir, éloigné de la pratique et du principe de réalité. Toute fiction exige que l'auditeur, ou le lecteur, s'absente de lui-même, pour être quasi présent ailleurs, afin qu'une irréalité absente devienne présente pour lui. Cet effet n'est nulle part aussi puissant et irrésistible qu'au cinéma. Là, dans l'« image de la réalité », irradiant sur l'écran de la salle obscure, l'irréalité absente vient à la présence, avec une ressemblance et une proximité hallucinantes telles qu'elle ravit le spectateur et le plonge quasiment dans un état de rêve éveillé. Elle est la source, pour le spectateur, de la participation affective.

Sur le miroir de l'écran, le spectateur voit son « image idéale » et s'identifie à elle, vit imaginativement les aventures et les passions de cet être irréel, héroïque et divin. Au cinéma qui, par beaucoup d'aspects, a hérité de l'opéra et l'a remplacé, l'affect est le principal contenu des images. La participation affective y prend souvent la figure de la « romance », l'un des principaux ressorts de la passion cinématographique. Mais la romance entre les acteurs n'est

que la projection sur l'écran, et dans une histoire, d'une passion plus fondamentale et érotique qui lie le spectateur à l'écran miroir et aux images qui y apparaissent: Greta Garbo, Marlene Dietrich, Ava Gardner, Marilyn Monroe, ou Rudolph Valentino, Gary Cooper, Clark Gable, Marlon Brando, James Dean, pour ne citer que quelques-unes des grandes « divinités » de l'empyrée cinématographique (les Darrieux, Morgan, Gabin, Silvana Mangano, Mastroianni, etc., pour ne mentionner que des Européens, n'ont pu être, par la force des choses, que des « divinités locales »). Par cet étrange jeu de miroirs que le cinéma instaure entre l'image et la réalité, ce n'est pas seulement l'écran qui devient le lieu de projection de l'imaginaire, mais la réalité elle-même qui reflète l'écran, en mimant les modes, les coiffures, les visages, les gestes et les actions des « stars ».

Au-delà des « étoiles » et de la satisfaction que procure leur image, ce sont toutes les ressources émotionnelles du spectateur et leur dynamique qui sont fortement mises en jeu par le spectacle cinématographique, et c'est pour les éprouver de nouveau, dans la peur et le plaisir, que le public retourne au cinéma. Bien qu'assis passivement dans le noir, le spectateur n'est pas dans une position contemplative. Au contraire, par cette pseudo-relation de miroir, il est projeté, sans y être, au cœur de la fiction, de l'action et des événements. Il veut voir, savoir, participer intensément aux actions, en ressentir les affects, sans en supporter les risques et les dommages.