

temps, qui [redacted] image-mouvement. Le décor se transforme, mais c'est que l'espace ici naît du temps » (*Parsifal*). Un nouveau régime de l'image autant que de l'automatisme ?

Bien sûr, un retour au point de vue extrinsèque s'impose : l'évolution technologique et sociale des automates. Les automates d'horlogerie, mais aussi les automates moteurs, bref les automates de mouvement, laissent la place à une nouvelle race, informatique et cybernétique, automates de calcul et de pensée, automates à régulation et feed-back. Le pouvoir aussi inversait sa figure, et, au lieu de converger vers un chef unique et mystérieux, inspirateur des rêves, commandeur des actions, se diluait dans un réseau d'information dont des « décideurs » géraient la régulation, le traitement, le stock, à travers des carrefours d'insomniaques et de voyants (c'est par exemple le complot mondial que nous avons vu chez Rivette, ou l'*Alphaville* de Godard, le système d'écoute et de surveillance chez Lumet, mais surtout l'évolution des trois Mabuse de Lang, le troisième Mabuse, le Mabuse du retour en Allemagne, après la guerre)⁷. Et, sous des formes souvent explicites, les nouveaux automates allaient peupler le cinéma, pour le meilleur et pour le pire (le meilleur serait le grand ordinateur de Kubrick dans « 2001 », et lui redonner, notamment par la science-fiction, la possibilité d'immenses mises en scène que l'impasse de l'image-mouvement avait provisoirement éliminées. Mais de nouveaux automates n'envahissent pas le contenu sans qu'un nouvel automatisme n'assure une mutation de la forme. La figure moderne de l'automate est le corrélat d'un automatisme électronique. L'image électronique, c'est-à-dire l'image télé ou vidéo, l'image numérique naissante, devait ou bien transformer le cinéma, ou bien le remplacer, en marquer la mort. Nous ne prétendons pas faire une analyse des nouvelles images, qui dépasserait notre projet, mais seulement marquer certains effets dont le rapport avec l'image cinématographique reste à déterminer⁸. Les nouvelles images n'ont plus d'extériorité

7. Cf. Pascal Kane, « Mabuse et le pouvoir », *Cahiers du cinéma*, n° 309, mars 1980.

8. Sur les différences non seulement techniques, mais phénoménologiques entre les images électroniques et cinématographiques, voir notamment aux études de Jean-Paul Fargier dans *Le Cinéma et la Vidéo* art

MC

(hors-champ), pas plus qu'elles ne s'intériorisent dans un tout : elles ont plutôt un endroit et un envers, réversibles et non-superposables, comme un pouvoir de se retourner sur elles-mêmes. Elles sont l'objet d'une réorganisation perpétuelle où une nouvelle image peut naître de n'importe quel point de l'image précédente. L'organisation de l'espace y perd ses directions privilégiées, et d'abord le privilège de la verticale dont témoigne encore la position de l'écran, au profit d'un espace omnidirectionnel qui ne cesse de varier ses angles et ses coordonnées, d'échanger la verticale et l'horizontale. Et l'écran lui-même, même s'il garde une position verticale par convention, ne semble plus renvoyer à la posture humaine, comme une fenêtre ou encore un tableau, mais constitue plutôt une table d'information, surface opaque sur laquelle s'inscrivent des « données », l'information remplaçant la Nature, et le cerveau-ville, le troisième œil, remplaçant les yeux de la Nature. Enfin, le sonore conquérant une autonomie qui lui donne de plus en plus le statut d'image, les deux images, la sonore et la visuelle, entrent dans des rapports complexes sans subordination ni même commensurabilité, et atteignent à une limite commune dans la mesure où chacune atteint à sa propre limite. En tous ces sens, le nouvel automatisme spirituel renvoie à son tour aux nouveaux automates psychologiques.

Mais nous tournons toujours autour de la question : création cérébrale ou déficience du cervelet ? Le nouvel automatisme ne vaut rien par lui-même s'il n'est pas au service d'une puissante volonté d'art, obscure, condensée, aspirant à se déployer par des mouvements involontaires qui ne la contraignent pas pour autant. Une volonté d'art originale, nous l'avons déjà définie dans le changement qui affecte la matière intelligible du cinéma lui-même : la substitution de l'image-temps à l'image-mouvement. Si bien que les images électroniques devront se fonder dans une autre volonté d'art

explorations ». Dans un article de la *Revue d'esthétique* (« Image puissance image », n° 7, 1984) Edmond Couchot définit certains caractères des images numériques ou digitales, qu'il appelle des « immedia », puisqu'il n'y a plus de médium à proprement parler. L'idée essentielle, c'est que, déjà à la télévision, il n'y a pas d'espace ni même d'image, mais seulement des lignes électroniques : « Le concept essentiel à la télévision, c'est le temps » (Nam June Paik, entretien avec Fargier, *Revue du cinéma*, n° 299, avril 1979).

encore, ou bien dans des aspects non encore connus de l'image-temps. L'artiste est toujours dans la situation de dire à la fois : je réclame de nouveaux moyens, et je redoute que les nouveaux moyens n'annulent toute volonté d'art, ou n'en fassent un commerce, une pornographie, un hitlérisme...⁹. L'important, c'est que l'image cinématographique obtenait déjà des effets qui ne ressemblaient pas à ceux de l'électronique, mais qui avaient des fonctions autonomes anticipatrices dans l'image-temps comme volonté d'art. Ainsi le cinéma de Bresson n'a nul besoin de machines informatiques ou cybernétiques ; pourtant, le « modèle » est un automate psychologique moderne, parce qu'il se définit par rapport à l'acte de parole, et non plus, comme autrefois, par l'action motrice (Bresson réfléchit constamment sur l'automatisme). De même les personnages marionnettes de Rohmer, les magnétisés de Robbe-Grillet, les zombies de Resnais se définissent en fonction de la parole ou de l'information, non plus de l'énergie et de la motricité. Chez Resnais, il n'y a plus de flashes-back, mais plutôt des feeds-back et des ratés de feed-back, qui n'ont pourtant pas besoin d'une machinerie spéciale (sauf dans le cas volontairement rudimentaire de « *je t'aime je t'aime* »). Chez Ozu, c'est l'audace des raccords à 180° qui suffit à faire qu'une image se monte « bout à bout avec son envers », et que « le plan se retourne »¹⁰. L'espace brouille ses directions, ses orientations, et perd tout primat de l'axe vertical qui pourrait les déterminer, comme dans « *La région centrale* » de Snow, avec les seuls moyens d'une caméra et d'une machine rotative qui obéit aux sons électroniques. Et la verticale de l'écran n'a plus qu'un sens conventionnel lorsqu'il cesse de nous faire voir un monde en mouvement, lorsqu'il tend à devenir une surface opaque qui reçoit des informations, en ordre ou en désordre, et sur laquelle les personnages, les objets et les paroles s'inscrivent comme des

9. Il arrive qu'un artiste, prenant conscience de la mort de la volonté d'art dans tel ou tel moyen, affronte le « défi » par un usage apparemment destructeur de ce moyen même : on peut croire alors à des fins négatives de l'art, mais il s'agit plutôt de combler un retard, de convertir à l'art un domaine hostile, non sans violence, et de retourner le moyen contre lui-même. Cf., à propos de la télévision, l'attitude de Wolf Vostell, telle que l'analyse Fargier (« Le grand trauma », *Cahiers du cinéma*, n° 332, février 1982).

10. Noël Burch, *Pour un observateur lointain*, Cahiers du cinéma-Gallimard, p. 185.

« données ». La lisibilité de l'image la rend aussi indépendante de la position verticale humaine que peut l'être un journal. L'alternative de Bazin, l'écran agit-il comme un cadre de tableau ou comme un cache (fenêtre), ne fut jamais suffisante ; car il y avait aussi le cadre-miroir à la manière d'Ophuls, le cadre de tapisserie à la manière d'Hitchcock. Mais, quand le cadre ou l'écran fonctionnent comme tableau de bord, table d'impression ou d'information, l'image ne cesse de se découper dans une autre image, de s'imprimer à travers une trame apparente, de glisser sur d'autres images dans un « flot incessant de messages », et le plan lui-même ressemble moins à un œil qu'à un cerveau surchargé qui absorbe sans cesse des informations : c'est le couple cerveau-information, cerveau-ville, qui remplace œil-Nature¹¹. Godard ira dans cette direction (« *Une femme mariée* », « *Deux ou trois choses que je sais d'elle* »), avant même de se servir de moyens vidéo. Et, chez les Straub, chez Marguerite Duras, chez Syberberg, le cadrage sonore, la disjonction de l'image sonore et de l'image visuelle utilisent des moyens cinématographiques, ou des moyens vidéo simples, au lieu de faire appel à de nouvelles technologies. Les raisons ne sont pas simplement économiques. C'est que le nouvel automatisme spirituel et les nouveaux automates psychologiques dépendent d'une esthétique avant de dépendre de la technologie. C'est l'image-temps qui appelle un régime original des images et des signes, avant que l'électronique ne le gâche ou, au contraire, ne le relance. Quand Jean-Louis Schefer invoque le grand automate spirituel ou le mannequin derrière nos têtes comme principe du

11. Leo Steinberg (« *Other criteria* », conférence au Musée d'art moderne de New York, 1968) refusait déjà de définir la peinture moderne par la conquête d'un espace optique pur, et retenait deux caractères selon lui complémentaires : la perte de référence à la station humaine verticale, et le traitement du tableau comme surface d'information ; par exemple Mondrian, quand il métamorphose la mer et le ciel en signes plus et moins, mais surtout à partir de Rauschenberg. « La surface peinte ne présente plus d'analogie avec une expérience visuelle naturelle, mais s'apparente à des processus opérationnels. (...) Le plan du tableau de Rauschenberg est l'équivalent de la conscience plongée dans le cerveau de la ville ». Dans le cas du cinéma, même pour Snow qui se propose un « fragment de nature à l'état sauvage », la Nature et la machine « s'entre-représentent » si bien que les déterminations visuelles sont des données d'information « prises dans les opérations et le transit de la machine » : « C'est un film comme concept où l'œil est parvenu à ne pas voir » (Marie-Christine Questerbert, *Cahiers du cinéma*, n° 296, janvier 1979, p. 36-37).

cinéma, il a raison de le définir aujourd'hui par un cerveau qui fait une expérience directe du temps, antérieure à toute motricité des corps (même si l'appareil invoqué, le moulin de « *Vampyr* » de Dreyer, renvoie encore à un automate d'horlogerie).

C'est à bon droit qu'on a souvent réuni les Straub, Marguerite Duras et Syberberg dans l'entreprise de constituer tout un régime audiovisuel, quelle que soit la différence de ces auteurs¹². En effet chez Syberberg on retrouve les deux grands caractères que nous avons essayé de dégager dans les autres cas. D'abord, la disjonction du sonore et du visuel apparaît clairement dans « *Le cuisinier du roi* », entre le flux de paroles du cuisinier et les espaces déserts, châteaux, huttes, parfois une gravure. Ou bien dans « *Hitler* », l'espace visuel de la chancellerie devenue déserte, tandis que des enfants dans un coin font entendre le disque d'un discours d'Hitler. Cette disjonction prend des aspects propres au style de Syberberg. Tantôt c'est la dissociation objective de ce qui est dit et de ce qui est vu : la projection frontale et l'utilisation fréquente de diapositives assurent un espace visuel que non seulement l'acteur ne voit pas lui-même, mais auquel il s'associe sans jamais en faire partie, réduit à ses paroles et à quelques accessoires (par exemple, dans « *Hitler* », les meubles géants, le téléphone géant, tandis que le serviteur nain parle des caleçons du maître). Tantôt c'est la dissociation subjective de la voix et du corps : le corps est donc remplacé par une marionnette, un pantin, face à la voix de l'acteur ou du récitant ; ou bien, comme dans « *Parsifal* », le play-back est parfaitement synchronisé, mais avec un corps qui reste étranger à la voix qu'il s'attribue, marionnette vivante, soit un corps de fille pour une voix d'homme, soit deux corps concurrents pour une même voix¹³. C'est dire qu'il n'y a pas de tout : régime de la « déchirure », où la division en corps et en voix forme une genèse de l'image en tant que « non-

12. Cf. Notamment Jean-Claude Bonnet, « Trois cinéastes du texte », in *Cinématographe*, n° 31, octobre 1977.

13. Sur la dissociation ou la disjonction de ces principes de Lauro Geronzi et Géré, à propos de « *Hitler* », *Cahiers du cinéma*, n° 292, septembre 1978. Pour la définition de la projection frontale, et pour l'utilisation des marionnettes, on se reportera aux textes de...

CONCLUSIONS

représentable par un seul individu », « apparition divisée en elle-même et sur un mode non-psychologique »¹⁴. La marionnette et le récitant, le corps et la voix, constituent non pas un tout ni un individu, mais l'automate. C'est l'automate psychologique, au sens d'une essence profondément divisée de la psyché, bien qu'il ne soit pas du tout psychologique, au sens où l'on interpréterait cette division comme un état de l'individu non-machinique. Comme chez Kleist, ou comme dans le théâtre japonais, l'âme est faite du « mouvement mécanique » de la marionnette, en tant qu'elle s'adjoint une « voix intérieure ». Mais, si la division vaut ainsi en elle-même, elle ne vaut pourtant pas pour elle-même. Car, en second lieu, il faut qu'un pur acte de parole comme fabulation créatrice ou faire-légende se dégage de toutes les informations parlées (l'exemple le plus frappant, c'est « *Karl May* » qui doit devenir légende à travers ses propres mensonges et leurs dénonciations), mais aussi que toutes les données visuelles s'organisent en couches superposées, perpétuellement brassées, avec des affleurements variables, des rapports de rétroaction, des poussées, des enfoncements, des effondrements, une mise en décombres d'où l'acte de parole sortira, s'élèvera de l'autre côté (ce sont les trois couches de l'histoire de l'Allemagne qui correspondent à la trilogie, Ludwig, Karl May, Hitler, et dans chaque film la superposition des diapositives comme autant de couches dont la dernière est la fin du monde, « un paysage glacé et meurtri »). Comme s'il fallait que le monde se casse et s'enfouisse pour que l'acte de parole monte. Il se passe chez Syberberg quelque chose de semblable à ce que nous avons vu chez Straub et Duras : le visuel et le sonore ne reconstituent pas un tout, mais entrent dans un rapport « irrationnel » suivant deux trajectoires dissymétriques. L'image audio-visuelle n'est pas un tout, c'est une « *fusion de la déchirure* ».

Mais une des originalités de Syberberg est de tendre un vaste espace d'information, comme un espace complexe, hétérogène, anarchique, où voisinent aussi bien le trivial et le culturel, le public et le privé, l'historique et l'anecdotique, l'imaginaire et le réel, et tantôt, du côté de la parole, les

¹⁴. Cf. une page essentielle de Syberberg, dans *Parsifal*, Cahiers du cinéma-Gallimard, p. 46-47.

discours, les commentaires, les témoignages familiers ou ancillaires, tantôt du côté de la vue les milieux existants, ou qui n'existent plus, les gravures, les plans et projets, les visions avec les voyances, tout se valant et formant un réseau, sous des rapports qui ne sont jamais de causalité. Le monde moderne est celui où l'information remplace la Nature. C'est ce que Jean-Pierre Oudart appelle l'« effet-média » chez Syberberg¹⁵. Et c'est un aspect essentiel de l'œuvre de Syberberg, parce que la disjonction, la division du visuel et du sonore vont être précisément chargées d'exprimer cette *complexité* de l'espace informatique. C'est elle qui dépasse l'individu psychologique autant qu'elle rend impossible un tout : une complexité non-totalisable, « non-représentable par un seul individu », et qui ne trouve sa représentation que dans l'automate. Syberberg prend pour ennemi l'image d'Hitler : non pas l'individu Hitler, qui n'existe pas, mais pas davantage une totalité qui le produirait suivant des rapports de causalité. « Hitler en nous » ne signifie pas seulement que nous avons fait Hitler autant qu'il nous a fait, ou que nous avons tous des éléments fascistes en puissance, mais qu'Hitler n'existe que par les informations qui constituent son image en nous-mêmes¹⁶. On dira que le régime nazi, la guerre, les camps de concentration ne furent pas des images, et que la position de Syberberg n'est pas sans ambiguïté. Mais l'idée forte de Syberberg, c'est que *nulle information, quelle qu'elle soit, ne suffit à vaincre Hitler*¹⁷. On aura beau montrer tous les documents, faire entendre tous les témoignages : ce qui rend l'information toute-puissante (le journal, et puis la radio, et puis la télé), c'est sa nullité même, son inefficacité radicale.

15. Jean-Pierre Oudart, *Cahiers du cinéma*, n° 294, novembre 1978, p. 7-9. Syberberg a souvent insisté sur sa conception des « documents », et la nécessité de constituer un vidéo-conservatoire universel (*Syberberg*, p. 34); il suggère que l'originalité du cinéma se définit par rapport à l'information, plutôt que par rapport à la Nature (*Parsifal*, p. 160). Sylvie Trosa et Alain Ménil ont chacun insisté sur le caractère non-hiérarchique et non-causal du réseau d'information selon Syberberg (*Cinématographe*, n° 40, octobre 1978, p. 74, et n° 78, mai 1982, p. 20).

16. Cf. à cet égard les commentaires de Daney, *La rampe*, p. 110-111.

17. C'est un thème constant de Syberberg dans son grand texte sur l'irrationnalisme, « L'art qui sauve de la misère allemande », in *Change*, n° 37. S'il y a quand même une ambiguïté de Syberberg par rapport à Hitler, c'est Jean-Claude Biette qui l'a exprimée le plus justement : dans « la quantité d'informations » choisies, Syberberg privilégie « la persécution contre... »

L'information joue de son inefficacité pour asseoir sa puissance, sa puissance même est d'être inefficace, et par là d'autant plus dangereuse. C'est pourquoi il faut dépasser l'information pour vaincre Hitler ou retourner l'image. Or, dépasser l'information se fait de deux côtés à la fois, vers deux questions : *quelle est la source, et quel est le destinataire ?* Ce sont aussi les deux questions de la pédagogie godardienne. L'informatique ne répond ni à l'une ni à l'autre, parce que la source de l'information n'est pas une information, pas plus que l'informé lui-même. S'il n'y a pas de dégradation de l'information, c'est que l'information même est une dégradation. Il faut donc dépasser toutes les informations parlées, en extraire un acte de parole pur, fabulation créatrice qui est comme l'envers des mythes dominants, des paroles en cours et de leurs tenants, acte capable de créer le mythe au lieu d'en tirer le bénéfice ou l'exploitation¹⁸. Il faut aussi dépasser toutes les couches visuelles, dresser un informé pur capable de sortir des décombres, de survivre à la fin du monde, capable ainsi de recevoir dans son corps visible l'acte pur de parole. Dans « *Parsifal* », le premier aspect renvoie à la tête immense de Wagner, qui donne à l'acte de parole comme chant sa fonction créatrice, la puissance d'un mythe dont Ludwig, Karl May et Hitler ne sont que l'utilisation dérisoire ou perverse, la dégradation. L'autre aspect renvoie à Parsifal, qui traverse tous les espaces visuels eux aussi issus de la grande tête, et qui sort dédoublé du dernier espace de fin de monde, lorsque la tête se divise elle-même, et que le Parsifal fille n'émet pas, mais reçoit dans tout son être la voix rédemptrice¹⁹. Le cycle irrationnel du visuel et du sonore est rapporté

18. Sur le mythe comme fonction fabulatrice irrationnelle, et comme rapport constitutif avec un peuple : « L'art qui sauve... ». Ce que Syberberg reproche à Hitler, c'est d'avoir volé l'irrationnel allemand.

19. Michel Chion analyse le paradoxe du play-back tel qu'il fonctionne dans « *Parsifal* » : la synchronisation n'a plus pour but de *faire croire*, puisque le corps qui mime « reste ostensiblement étranger à la voix qu'il s'attribue », soit parce que c'est un visage de fille sur une voix d'homme, soit parce qu'ils sont deux à la revendiquer. La dissociation de la voix entendue et du corps vu n'est donc pas surmontée, mais au contraire confirmée, accentuée. A quoi sert alors la synchronisation ?, demande Michel Chion. Elle entre dans la fonction créatrice de mythe. Elle fait du corps visible, non plus quelque chose qui imite l'émission de la voix, mais qui constitue un *récepteur* ou un destinataire absolu. « Par elle l'image dit au son : cesse de flotter partout et viens habiter en moi ; le corps s'ouvre pour accueillir la voix. » Cf. « L'aveu », *Cahiers du cinéma*, n° 338, juillet 1982.

par Syberberg à l'information et à son dépassement. La rédemption, l'art au-delà de la connaissance, c'est aussi bien la création au-delà de l'information. La rédemption vient trop tard (c'est le point commun de Syberberg avec Visconti), elle survient quand l'information s'est déjà emparée des actes de parole, et quand Hitler a déjà capturé le mythe ou l'irrationnel allemand²⁰. Mais le trop-tard n'est pas que négatif, il est le signe de l'image-temps, là où le temps fait voir la stratigraphie de l'espace et entendre la fabulation de l'acte de parole. La vie ou la survie du cinéma dépendent de sa lutte intérieure avec l'informatique. Il faut dresser contre celle-ci la question qui la dépasse, celle de sa source et de son destinataire, la tête de Wagner comme automate spirituel, le couple Parsifal comme automate psychique²¹.

2

Reste à résumer la constitution de cette image-temps dans le cinéma moderne, et les nouveaux signes qu'elle implique ou qu'elle instaure. Entre l'image-mouvement et l'image-temps il y a beaucoup de transitions possibles, de passages presque imperceptibles, ou même de mixtes. On ne peut pas dire non plus que l'une vaille mieux que l'autre, soit plus belle ou plus profonde. Tout ce qu'on peut dire, c'est que l'image-mouvement ne nous donne pas une image-temps. Elle nous donne pourtant beaucoup de choses à cet égard. D'une part l'image-mouvement constitue le temps sous sa forme empirique, le cours du temps : un présent successif suivant un rapport extrinsèque de l'avant et de l'après, tel que le passé est un ancien présent, et le futur, un présent à venir.

20. La question de la rédemption parcourt tout le livre de Syberberg sur *Parsifal*, suivant les deux axes : la source et le destinataire (la grande tête de Wagner et le couple Parsifal), le visuel et le sonore (les « paysages céphaliques » et l'acte de parole spirituel). Mais le couple Parsifal ne forme pas plus une totalité que le reste : la rédemption vient trop tard, « le monde est mort, il ne reste qu'un paysage glacé et meurtri » (interview in *Cinématographe*, n° 78, p. 13-15).

21. Philosophiquement, c'est ce que Raymond Ruyer a fait dans *La cybernétique et l'origine de l'information*, Flammarion. Compte tenu de l'évolution de l'automate, il pose la question de la source et du destinataire de l'information, et construit une notion d'« encadrant » qui n'est pas sans rapport avec les problèmes de cadrage cinématographique.