

Le dernier des cinéphiles

par Vincent Jacque

La télévision contamine le cinéma et ne permet aucune expérience du monde. Dans ses derniers textes, Serge Daney pointe la naissance d'un nouvel ordre audiovisuel, qui n'enregistre plus la réalité et qui ne renvoie plus qu'à lui-même.

Recensé: Serge Daney, *La Maison cinéma et le monde*, tome 4. *Le Moment « Trafic »* (1991-1992), Paris, P.O.L., 2015, 288 p., 18€.

Ce quatrième recueil de la série *La Maison cinéma et le monde* rassemble les textes de Serge Daney publiés à la fin de sa vie, entre la création de la revue *Trafic* (décembre 1991) et sa mort à l'âge de 48 ans en juin 1992. On y retrouve ses derniers écrits pour *Libération*, ses articles pour *Trafic* et une série d'entretiens qu'il accorde à *Esprit*, à *Art press*, aux *Inrockuptibles*, au *Monde* et à *24 images* (ainsi que quelques textes publiés dans les années 1980). À l'époque, ayant contracté le sida, l'auteur se sait condamné : il développe avec d'autant plus de vigueur sa critique du monde de la communication et sa réflexion sur ce qui malgré tout reste encore du cinéma. Il s'agit pour lui de penser un mode de résistance, une nouvelle façon de « vivre avec les images » (p. 23) : en découle la création d'une revue où l'écriture met en forme la mémoire du cinéphile et conserve son expérience du monde pour mieux s'interroger sur la spécificité du contemporain.

Que reste-t-il du cinéma ?

L'opposition entre le cinéma et ce que Daney appelle le « visuel », ce nouveau type d'images introduit par la télévision et la publicité, est le thème central des derniers textes. Fidèle jusqu'au bout à l'idée d'André Bazin selon laquelle l'essence du cinéma consiste en l'enregistrement de la réalité, il nomme visuel toute image où l'artifice tend à effacer l'enregistrement. Avec un regard de cinéphile, il analyse ainsi la télévision et la publicité pour

en retour saisir la dépravation d'un certain cinéma par le visuel. À la télévision, le visuel est accusé de refouler le réel au profit « d'une grande signalétique » où la réalité sociale et politique se résume aux clichés de la communication. Ainsi à propos de la guerre en Irak à la télévision :

Étrange prise de conscience que la guerre obéirait aux mêmes lois du spectacle et de la publicité qu'un jeu vidéo ou qu'un salon militaire. (p. 147)

L'image ne signifie plus autre chose qu'elle-même, ici la performance militaire de la technique occidentale. Dans le visuel, on dépouille le réel de toute altérité : pour que l'image soit sans reste, on va même jusqu'à écrire dessus. On ne voit rien à la télévision, puisqu'y priment la parole et l'écrit. Ce « nouvel ordre audiovisuel » (p. 90) produit des films contaminés par la logique publicitaire de l'image ; pour Daney, c'est le stade de « l'après-cinéma » qu'il diagnostique dans quelques films symptômes.

Parmi d'autres, deux grands succès commerciaux sont la cible récurrente de ses colères. Dans *Le Grand Bleu* (1988) et son image d'une mer de publicité pour lessive, il relève que la plongée du héros exprime la pauvreté de l'expérience individuelle contemporaine (« Il monte et il descend : c'est la masturbation de l'être », p. 214) tout en refoulant le monde humain au profit d'un « retour de la mythologie » (mythe de la nature sans l'humain, p. 224). *L'Amant* (1992) est également selon lui le comble d'un cinéma de part en part contaminé par le visuel : une suite d'images indépendantes les unes des autres, une suite de clichés que le spectateur est invité à valider un par un (comme du déjà-vu, on est dans le monde tautologique de l'imagerie publicitaire, p. 156 sq.).

Qu'est-ce qu'est (était) le cinéma ? se demande Daney tout au long de ces derniers textes. Il a été la mémoire du siècle (p. 40), la télévision, elle, ne voit rien et est sans mémoire : le cinéma a su voir les camps d'extermination, la télévision n'a donné aucune image à la hauteur d'un événement tel que l'effondrement du communisme (p. 214). Le cinéma prend le temps de voir les choses, la télévision ne fait que confirmer l'imagerie commune, telle « la peinture humanitaire » qu'elle donne des réfugiés kurdes (« "folklorisation" croissante de l'autre », p. 57). Le cinéma enregistre le monde, permet une prise de distance et construit une durée qui favorise la réflexion. Avec le cinéma on prend le temps de voir et tout grand film se développe aussi autour de ce qu'on ne voit pas – c'est la théorie du hors-champ :

Entre ce qu'on hallucine, ce qu'on veut voir, ce qu'on voit vraiment et ce qu'on ne voit pas, le « jeu » est infini – et là on touche à la partie la plus intime du cinéma. (p. 31)

Mais que reste-t-il du cinéma ? Selon Daney, subsiste Godard, l'ami, mélancolique historien de son art : « puisque que le cinéma n'a pas racheté le monde, il ne reste qu'à solder les comptes du cinéma et mont(r)er ce qui a été vu, pas vu, mal vu » (p. 81). Il reste aussi des auteurs singuliers, des solitaires, particulièrement ceux qui, réactualisant la tradition du cinéma burlesque, jouent avec leur propre corps comme « Dubroux, Moretti, Monteiro »

(p. 231)¹. À force de scruter le monde du visuel, Daney y trouve quelquefois ce que le cinéma, selon lui moribond, n'est plus capable de faire. Ainsi ce clip de Michael Jackson, *Black and White*, dans lequel un chanteur s'offre à voir comme un continuum « d'une espèce humaine devenue un défilé hilaire de types ethniques s'auto-engendrant les uns les autres » (p. 86), autrement dit le rêve américain subsumé sous le devenir-monde d'une star narcissiste (là où le cinéma américain était capable d'offrir une vision collective de ce mythe). Ou encore les publicités de Benetton qui créent le scandale quand le cinéma, lui, ne choque plus personne (Daney se rappelle des scandales de *Salò ou les 120 Journées de Sodome* de Pasolini et de *Hitler un film d'Allemagne* de Syberberg dans les années 1970, p. 219).

Le cinéma comme réservoir d'expériences et individualisme contemporain

Selon Bazin, le cinéma serait « une ouverture impure au monde » (un art impur, car essentiellement enregistrement du réel, p. 10). Autrement dit, le cinéma est un façon de voir le monde, d'en faire l'expérience :

C'est quand même dans les images qu'on voit l'essentiel du monde. Si on ne voyait que la partie de notre expérience réelle, on n'irait pas loin. (p. 44)

Le cinéma américain a été un grand pourvoyeur d'expériences de toute sorte, ce qui mène à une situation « ridicule » :

Une partie de l'expérience humaine, plutôt américaine, fait partie de notre culture au sens fort des choses et des choses qui se passent très près de nous n'ont jamais eu droit de cité. (p. 42)

Que ce soit la banlieue ou la paysannerie en déclin, toute une part de la réalité française n'est pas visible à l'écran. Du moins au cinéma, car la télévision regorge de clichés sur des réalités en vérité méconnues : pire, elle offre au spectateur une « expérience type » (p. 18), l'expérience factice des *reality shows*. Il s'agit rien de moins que la création « d'un vrai marché de l'individu » dans lequel on divise les masses en petites unités, « ce nouveau "héros" de notre temps : de plus en plus personnalisé, badgé, épinglé, c'est-à-dire réduit au folklore criard de sa petite différence. » (p. 151). La télévision tend ainsi à faire disparaître l'expérience humaine, qui est d'abord et avant tout une expérience de l'autre. Pour résister, il faut alors « mettre en circulation de petits blocs d'expérience écrits » (p. 18) qui se ressource sans cesse à ce réservoir d'expériences qu'est et a été le cinéma.

¹ Selon Daney, il s'agit des seuls à être encore capables de créer de vrais personnages, le cinéma ne sachant plus qu'ébaucher des types sociaux génériques.

Critiquer la télévision a-t-il un sens ?

En effet, pour résister à l'emprise du visuel, il faut penser à nouveau l'activité critique. Après une carrière de critique au jour le jour dans *Libération*, Daney souhaite une revue déconnectée du fil de l'actualité ; une revue fidèle à sa passion de toujours, la cinéphilie, ce « conservatoire bavard du cinéma » propre à la France et dont il faut être fier (p. 27). Dans le projet de *Trafic* et ses premiers textes écrits pour la revue, Daney revient en permanence sur l'état de la critique cinématographique et sur son propre parcours. Il s'agit de prendre le temps d'écrire, de ne pas se laisser écraser par le rythme de plus en plus rapide de sortie des films ; d'un autre côté, il ne faut pas non plus contribuer à la muséification du cinéma (une célébration du cinéma « culturel » sans prise de position personnelle).

Une question taraude Daney : la pertinence de la critique de la télévision qu'il a pratiquée jusqu'à lors ; amer, il constate que la télévision est un « trou noir » (p. 105), que ses écrits sur elle n'intéresse personne, qu'il n'y a aucun retour. « Regarder la télévision, c'est faire les poubelles, en trouvant d'ailleurs des trésors » (p. 31) ; la télévision est l'inconscient de la société, elle en est un « sondage permanent et matérialisé » (p. 106). L'objet est en soi intéressant, mais à quoi bon ? se demande-t-il. Rétrospectivement, Daney relie sa tentative de critique télévisuelle à deux postures envers la culture de masse des années 1970, celles de Barthes et de Godard, deux types de perversion, « perversion du sémiologue, perversion du moraliste » (p. 104)². Pourquoi une perversion ? Voici la réponse quelque peu expéditive et désabusée : « Ce n'est pas bien de faire le petit malin avec des objets faits pour êtres jetés » (p. 197). Mais sauf à se résigner à excepter l'ordre du monde tel qu'il est, peut-on dire que la critique de tels objets soit vaine ?

Malgré tout, bien qu'il ait décidé que la critique de la télévision n'a pas de sens, les derniers textes regorgent d'analyses sur le visuel. Leur intérêt tient pour beaucoup à cette pensée en action qui doute de ce qu'elle fait, lance ses oukases contre un certain cinéma et revient en permanence sur son parcours. Daney sait qu'il va mourir et que meurt avec lui un certain type de critique. Il se met en scène comme le dernier des « cinéphiles », avec sa passion, sa drôlerie et son sens de la formule, sa mauvaise foi et sa perspicacité de moraliste. À l'heure d'une certaine normalisation du champ universitaire des études cinématographiques, la lecture de cette autre pensée du cinéma nous rappelle toute la vigueur d'une pratique *engagée* de la critique cinématographique. Et nous offre un profond témoignage des derniers feux d'une aventure intellectuelle amorcée après-guerre à la suite d'André Bazin et autour des *Cahiers du cinéma*.

² En 1956, dans sa postface aux *Mythologies*, Barthes définit la sémiologie comme un mode de lecture rationnel du fonctionnement immanent de systèmes de signification idéologiques ; à l'époque, il s'agit pour lui de lire scientifiquement les objets de la culture de masse. Par rapport à cette culture de masse, la posture de moraliste de Godard, elle, peut se comprendre comme un mélange d'analyses et de jugements moraux (ni rire, ni pleurer, mais comprendre, dit Spinoza : si Godard « comprend », en bon moraliste il « rit » et « pleure » également).

Publié dans laviedesidees.fr, le 11 janvier 2017.