Jean-François Lyotard et le cinéma anarchiste : notes pour une encontre critique

Jean-Michel Durafour

▶ **To cite this version:**

Jean-Michel Durafour. Jean-François Lyotard et le cinéma anarchiste : notes pour une encontre critique. Nicole Brenez et Isabelle Marinone (dir.), "Cinémas libertaires. Au service des forces de transgression et de révolte", Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2015, p. 197-208, 2015. hal-02068414

HAL Id: hal-02068414
https://amu.hal.science/hal-02068414

Submitted on 14 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Jean-François Lyotard et le cinéma anarchiste : notes pour une encontre critique

Jean-Michel DURAFOUR

paru initialement dans Nicole Brenez et Isabelle Marinone (dir.),* Cinémas libertaires. Au service des forces de transgression et de révolte*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2015, p. 197-208
(version corrigée)

> « La vraie connaissance est issue de toutes les zones de votre conscience : du ventre ou du pénis, autant que du cerveau et de l'esprit. L'esprit peut seulement analyser et raisonner. Si vous laissez l'esprit et la raison dominer tout le reste, ils ne savent rien faire d'autre que critiquer et stériliser. […] Si l'on veut éviter d'être un dieu ou un bolchevique, ce qui revient au même, car ils sont tous deux trop beaux pour être vrais, on doit être humain, on doit avoir un cœur et un pénis. […] Oui, intellectuellement, je crois aux cœurs généreux, aux pénis gaillards, aux esprits éveillés, et au courage de dire "merde" devant une dame. […] Renoir a dit qu'il peignait avec sa bitte… et c'est vrai ; quelles jolies toiles ! Si seulement je faisais quelque chose de la mienne. »
>
> D. H. Lawrence

L'hypothèse de cet article est la suivante : *voir* comment tracer une ligne *de perception* qui permettrait d'appréhender le cinéma anarchiste à partir de la réflexion conduite par Jean-François Lyotard sur le cinéma au début des années soixante-dix, et qui concerne apparemment une forme cinématographique tout autre, le cinéma expérimental – cela dit pour commencer par le poser rapidement. Voire.

Le premier problème rencontré est d'abord de l'ordre de la *méthodologie générale*, s'agissant des percepts de l'art en tant quel, en l'occurrence du cinéma (du visible, du sonore), et qui plus est – je m'en tiendrai là pour ces pages présentes : la raison en est suffisamment évidente…– du cinéma anarchiste. Je formulerai rapidement ledit problème général ainsi : pourrait-on trouver un *concept* qui puisse rendre compte des images, c'est-à-dire qui ne tomberait pas du ciel de la théorie, ciel toujours exotique, hétérogène et aprioriste par rapport aux images (dont le mode de pensée n'est pas verbal mais sensoriel) et qui ne serait pas *ipso facto*, pour emprunter dans un tout autre contexte ce mot à Anne

Cauquelin, un « *décept* » ? Un concept qui pourrait peut-être valoir pour une théorie du cinéma mais jamais, d'une part, pour celle des *films*, et jamais, d'autre part, pour une théorie *faite par les films* avec leurs moyens propres précisément non conceptuels mais perceptuels (les images) ? Existerait-il une sorte de « percept conceptuel » – à le dire trop vite et sans en interroger ici la condition de possibilité même – qui nous permettrait de rendre compte du, de rendre des comptes au cinéma anarchiste, sachant que l'anarchisme, jouant les multiplicités contre l'unicité, les vitalités contre l'ordre, les situations contre les nomenclatures, la *praxis* finalement plus que la théorie, la *propagation* (qui prend dans les individus) plutôt que la *propagande* (qui est toujours l'affaire du concept), a pour particularité supplémentaire d'échapper par définition à la mise aux normes du concept, qui est une clôture ? Car de définition du cinéma anarchiste, il n'y en a sans doute pas, et ce texte y reviendra souvent, autrement, tant la définition même de l'anarchisme est de vouloir échapper à la normalisation conceptuelle, transcendante et apriorique. Et cet outil, pourrait-on le trouver dans une pensée *« officielle »* du cinéma – entre guillemets, car avec Lyotard on est dans l'officiel de la pensée du cinéma vraiment du bout de la pensée ? Évidemment, le fait qu'on soit en train de lire ce texte donne déjà un aperçu suffisant de mes réponses à ces questions. Je vais essayer de les établir pour le principal dans ce qui va suivre.

1

À partir de 1954 et pendant une petite dizaine d'années, Lyotard a milité au sein du groupe marxiste anti-léniniste et antistalinien « Socialisme ou Barbarie », qui emprunte son nom à une formule de Rosa Luxemburg, après un bref passage par le syndicalisme enseignant en Algérie. « Socialisme ou Barbarie », organisé par Claude « Montal » Lefort et Cornélius « Chaulieu » Castoriadis, est un mouvement, trouvant sa source dans la trotskisme (auquel est reproché de ne pas avoir su s'organiser en dehors du stalinisme) et pensé sur le principe du « communisme de conseils » (à l'imitation des conseils d'usine de Turin de 1919, des *soviets* du premier communisme russe entre 1905 et 1917 ou du spartakisme allemand), revendiquant son autonomie par rapport au parti communiste et exhortant à une révolution directe, sans bureaucratie, prise en charge par les ouvriers eux-mêmes rassemblés en structures *autogérées* et combattant le marxisme dogmatique soviétique assimilé à un capitalisme d'État ainsi que le stalinisme jugé contre-révolutionnaire et totalitaire. En contradiction avec la nouvelle direction imprimée par Castoriadis, Lyotard a rejoint, en 1964, l'organisation « Pouvoir Ouvrier », nommée à partir du supplément mensuel au journal *Socialisme ou Barbarie* (qu'il quittera en 1966). À la fin des années soixante, Lyotard termine la rédaction de sa thèse sous la direction de Mikel Dufrenne, qui donnera lieu à la publication de son premier ouvrage majeur, *Discours, Figure* en 1971 dans la collection d'esthétique de l'éditeur Klincksieck dirigée par Dufrenne.

Pour « Socialisme ou Barbarie », les ouvriers doivent s'organiser eux-mêmes pour prendre le pouvoir dans la société et renverser le régime capitaliste d'exploitation en abolissant la propriété privée. Le vrai socialisme n'est pas dans la planification de l'économie ni dans l'accroissement du confort matériel mais dans la liberté rendue aux individus et à leurs facultés créatrices. Le centralisme économique ou politique et l'hégémonie étatique sont largement disqualifiés au profit de l'individu. Cet individu singulier, Lyotard l'appelle, avec d'autres, « *l'intraitable* », à savoir l'indomptable, l'intransigeant, le *résistant*, mais aussi l'indicible par le système, l'exclu, celui qui ne peut pas être *réglé*, comme on traite un dossier ou un patient, dont on ne fait pas cas parce qu'il n'a pas de langue dans laquelle sa différence peut être exprimée (puisqu'il s'exprime dans la même langue que l'oppression[1]).

On se gardera toutefois d'opérer trop vite des rapprochements forcés, et inexacts, avec l'anarchisme. En deçà de quelques points communs, donc ; en deçà du fait qu'on sait que les successeurs de P.-J. Proudhon – notamment pour neutraliser les effets négatifs du préfixe grec privatif *an* : l'anarchie, c'est l'absence (*an*) de commandement, de chef, de premier (*archè*) – ont préféré longtemps parler de « communisme libertaire », parmi d'autres substantifs (collectivisme, fédéralisme, etc.), plutôt que d'employer un néologisme périlleux, quitte à choisir des désignations assez fortement *anti-individualistes*… ; en deçà du fait qu'ont vu le jour des formes équilibristes et contrariantes d'« anarcho-communisme » – qui sont, en fait, au mieux des anarchismes (chez Kropotkine) ou, au pire, des mixtures où l'anarchisme perd son idiosyncrasie – un écart irréductible, comme une fracture peut l'être, sépare anarchisme et marxisme. Pour les anarchistes, d'abord, aux yeux desquels le communisme, malgré les avantages qu'il peut offrir, représente *in fine* un danger pour le libre développement de *l'individu*[2]. Pour les marxistes, ensuite, car l'anarchisme des fondateurs conserve trop souvent un arrière-plan *romantique et religieux* (messianique, catéchiste), et a pour porte-parole des *excentriques* dont les biographies ressemblent à des (mauvais) romans à rebondissements, tout ce qu'il y a finalement de bourgeois.

Lyotard ne fait guère mention à l'époque des thèses anarchistes. Il se contente de l'évoquer du bout du stylo comme, par exemple, dans un texte tardif de 1971, pressenti pour servir d'introduction, inachevée, à un ouvrage sur le mouvement étudiant du 22-Mars. Après avoir rappelé que la question explicite du

---

[1] Phénomène que Lyotard, mis en minorité dans le mouvement à partir d'un certain moment, a lui-même expérimenté…

[2] Pour citer encore D. H. Lawrence, à propos du bolchevisme : « Les sentiments et les émotions sont également si caractéristiques de la bourgeoisie, qu'on devrait inventer l'homme qui en serait dépourvu. Tout individu, spécialement celui qui possède une personnalité, est un bourgeois ; il faut donc l'éliminer. On doit s'intégrer à la chose socio-soviétique. […] Ainsi chaque individu doit être le rouage d'une machine… qui tire son énergie de la haine de la bourgeoisie » (*L'Amant de Lady Chatterley*, Paris, Librairie Générale Française, 1991, p. 56).

mouvement est « la critique de la bureaucratie », de « la vie tout entière aliénée à la place de – quoi ? »[3], et surtout l'extension de cette critique à la sphère politique, Lyotard précise : « Il y avait certes bien avant lui une tradition anarchiste antiorganisationnelle […]. Mais la critique des anarchistes restait elle-même enfermée dans la sphère de la politique[4]. » Je n'ai pas l'intention d'approfondir ce point maintenant : il suffit pour mon propos.

Il faut attendre quelques années pour que Lyotard, à partir de 1970-1971, entre en un rapport plus étroit, d'idées et de personnes, avec la pensée anarchiste, à la suite de son intégration dans le Département de philosophie monté par François Châtelet, Michel Foucault et Gilles Deleuze au sein du tout nouveau Centre universitaire expérimental de Vincennes, à l'automne 1968. Là, il rencontre un certain nombre de jeunes ou moins jeunes intellectuels d'extrême gauche fermement opposés au gaullisme : des althussériens maoïstes (Alain Badiou, Jacques Rancière), des trotskistes (Daniel Bensaïd, Henri Weber), mais aussi un anarchiste fouriériste comme René Scherer. Ce dernier, en particulier, frère – comme on sait – du cinéaste Éric Rohmer, a notamment édité *Le Nouveau Monde amoureux*, un texte inédit de Charles Fourier, en 1967 et publiera *Charles Fourier, l'ordre subversif* en 1972. Il n'est peut-être pas tout à fait exclu que ses travaux sur l'expression décomplexée des désirs dans la société et sur l'érotisme aient eu un impact sur le « tournant libidinal » de Lyotard principalement mise en œuvre dans *Économie libidinale* (1974), le texte majeur de cette période. Suite aux événements de Mai-68, Lyotard, en effet, venait de s'éloigner du marxisme révolutionnaire pour se rapprocher de la jeunesse : la révolution, d'une question de *classe*, devenait une question de *génération*. Cette jeunesse, au ton volontiers « libertaire » et « hédoniste », faisait entendre clairement une voix nouvelle : celle *du désir et du plaisir*, qui en est la satisfaction tout en y mettant provisoirement fin, dans la politique. *Économie libidinale* représentera aux yeux de nombreux des anciens compagnons de Lyotard ce qu'on pourrait appeler, en prenant le mot dans son acception lyotardienne, une « dérive libertaire ». En réalité, Lyotard y affirme autrement ce qu'il n'a jamais cessé de proclamer : *la probité aux individus*. L'une des thèses les plus déroutantes, marxistement parlant, du livre consiste à soutenir que le capitalisme *fait jouir* l'ouvrier, que l'ouvrier aime cette jouissance, et qu'il est donc impossible de victimiser uniment le prolétariat industriel (l'exploitation, l'aliénation : le *credo* est bien connu…) comme le font tous les marxismes-socialismes quels qu'ils soient. Capitalisme et marxisme-socialisme sont accusés l'un comme l'autre, par Lyotard, d'être des représentants de la même rationalité glaçante et disjonctive qui fait fi des individus, c'est-à-dire des

[3] Jean-François Lyotard, *Dérive à partir de Marx et Freud*, « Le 23 mars », Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1973, p. 306.
[4] *Ibidem*.

différences, des différends, de l'intraitable, des singularités, de l'énergie, de l'incommensurable, des récits des noms propres, des minorités.

Se joue pendant cette courte période quelque chose comme une rencontre entre Lyotard et certaines thèses libertaires, avant que Lyotard leur tourne le dos quelques années plus tard. Rencontre ou plutôt, dirais-je, *encontre*, au sens où l'on partage la même contrée, mais aussi, d'une certaine façon contre l'encontre, contre l'*encontra* étymologique (au devant de, la convergence), où l'on part du même parage, où l'on diverge à partir du même verger, et donc sans non plus véritablement s'associer. Ce moment d'encontre est précisément celui-là même où Lyotard, venu d'une esthétique – celle de *Discours, Figure* et des articles gravitant autour – qui avait jusque-là privilégié, dans les arts visuels, la peinture (Masaccio, Cézanne, Klee), va écrire son célèbre texte sur le cinéma, en fait le cinéma expérimental, qu'il appellera « acinéma »[5].

Mais avant d'en venir à ce texte, et d'essayer de montrer comment il peut s'avérer fort utile pour penser le régime d'images du cinéma anarchiste, un mot sur la situation esthétique de Lyotard au début des années soixante-dix.

2

Pour Lyotard, c'est précisément le désir et le plaisir que le marxisme n'est jamais parvenu à penser. Or le désir, comme il l'écrit explicitement dans un texte de 1970 repris dans *Dérive à partir de Marx et Freud* (1973), en s'arc-boutant sur les analyses de l'auteur de *Malaise dans la civilisation*, est le sens latent dans la société qui veut être dit et qui vise à transformer la réalité. Le rôle de la philosophie est d'articuler correctement le désir de transformation enfouie dans la société de façon à ce que le *sens* prenne la parole : la philosophie est « la parole où *ça* parle »[6]. Comme Freud, Lyotard développe alors une conception de la réalité comme un ensemble de perceptions verbalisables et transformables. Est réel ce qui est *communicable*, et communicable à deux niveaux : le langage, la pratique. « La réalité est donc foncièrement sociale, mais en même temps elle est toujours entre guillemets[7]. » Mais cet ensemble est toujours trouvé, caviardé : « Il y a des régions […] qui sont profondément méconnues[8]. » Ce sont ces zones, où peuvent prendre place les œuvres d'art, qui seront investies par le désir.

Le désir est l'altérité du discours, le verso de la langue par quoi la *différence sensible*, neutralisée par les normes universelles du discours (le nom commun, le

---

[5] Le mot se trouve déjà sous la plume de Peter Kubelka. Certaines thèses, voire formulations, de Lyotard dans ce célèbre article, sont également fort proches de plusieurs remarques de Jonas Mekas.

[6] Voir J.-F. Lyotard, *¿ Por qué filosofar ?*, Barcelone, Paídos, 1964, p. 142. Ce texte a depuis la rédaction de cet article fait l'objet d'une parution française aux PUF.

[7] Lyotard, *Dérive à partir de Marx et Freud*, « Notes sur la fonction critique de l'œuvre », *op. cit.,* p. 230.

[8] *Id.*, p. 231.

concept…), va s'infiltrer dans le discours sous la forme de la figure, ou plus exactement de ce que Lyotard va appeler dans *Discours, Figure*, en empruntant aux notes du dernier Merleau-Ponty un mot auquel il donnera une portée inédite, le *figural*. La figure, c'est le *visible* (et le sensible en général), l'autre du concept ; le discours, c'est le *lisible*. Le figural est l'espace vacant laissé par le désir, c'est-à-dire par le sens, dans le visible, le sensible en général, déchirant, turbulent, qui fait la différence, c'est-à-dire par quoi la donation du sensible, dans sa différence constitutive, est possible, là où les mots écrasent toutes les intensités sur la spatialité homologique du langage et la généralité des concepts. La langue rate toujours la singularité sensible, le *donné individuel* : « On peut dire que l'arbre est vert, mais on n'aura pas mis la couleur dans la phrase[9]. »

Nous retrouvons notre problème liminaire. Comment dire ce qui, dans l'art, en l'occurrence de l'œil (la peinture, la littérature), ressortit de ce qui du visible échappe au lisible (lire, ce n'est pas voir mais entendre[10]) ? Comment dire ce qui se tient dans le dos de la langue – puisqu'en même temps on ne peut pas se tenir en complète extériorité au langage articulé : l'écrivain argentin Jorge Luis Borges ne se demandait-il pas dans quelle langue il mourrait ? – comment dire le symptôme qui fulgure dans l'image ? Ainsi, si Lyotard rappelle que le sens reste obscur avant que « la face des mots – pour ainsi dire – ne l'aborde »[11] et qu'il convient de « le convertir en un *discours articulé* pour qu'il ne se perde pas »[12], précisé également, que « la parole est déjà présente dans ce qui n'est pas dit »[13], qu'il y a un « colloque antérieur à tout dialogue articulé »[14], qu'on doit « *chuchot[er]* pour ne pas le déguiser »[15]. Chuchoter, c'est accorder plus d'importance au timbre, au ton – *comment* on parle – qu'à la signification – *ce* qu'on dit – et à la désignation – *ce* dont on parle. Ailleurs : « Il ne faut pas être immergé dans le langage pour parler. […] Ce qui parle est quelque chose qui doit être en dehors de la langue et ne pas cesser de s'y tenir même quand il parle[16]. » Comment rester fidèle au fait « qu'on ne peint pas pour parler, mais pour se taire »[17] ?

Le figural est à dissocier du figuratif (quoique le figuratif soit du figural gelé). Là où le figuratif désigne « la propriété relative au rapport de l'objet plastique

---

[9] J.-F. Lyotard, *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, coll. « Collection d'Esthétique », 1971, p. 52.
[10] *Ibid.*, p. 217.
[11] Lyotard, *¿ Por qué filosofar ?*, *op. cit.*, p. 125.
[12] *Id.*, p. 127.
[13] *Id.*, p. 131.
[14] *Ibid*., p. 139.
[15] Lyotard, *¿ Por qué filosofar ?*, *op. cit.*, p. 125. Je souligne.
[16] Lyotard, *Discours, Figure*, *op. cit.*, p. 14.
[17] J.-F. Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels*, « Freud selon Cézanne », troisième édition, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1994, p. 86. Voir également Lyotard, *Discours, Figure*, *op. cit.*, p. 13 : « La position de l'art est un démenti à la position du discours. »

avec ce qu'il *représente* »[18], le figural est le nom que prend la *présentation* de l'événement plastique toujours singulier, disruptif, échappant à la prévisibilité (sinon il serait pré-figuré), à la reconnaissabilité, à l'identifiabilité, à la référentiabilité, à la mise en codes, en formes et en structures isotopiques et préétablis. Dans le figural, l'événement, l'individu, que sont l'image, sont accueillis *pour eux-mêmes*, dans leur expression *sensible symptomatique*, et non dans les régimes de la signification et de la désignation où ils ne sont tenus que pour un signe (abstrait, séparé) qui *revient à un autre* (la chose, le modèle), comme cela se passe dans la *mimèsis* figurative traditionnelle.

Sur le plan politique, le désir, et derrière lui l'inconscient *à l'œuvre*, impliquent que « le problème révolutionnaire […] se poserait plutôt en termes de *déprise* de conscience »[19]. Il ne sert à rien de changer la société pour quelque chose qui, tout en étant autre, garderait « la *même forme* »[20]. Lyotard le dit magnifiquement : « Il nous faut une société où il n'y aura plus de peintres, mais des gens qui peignent[21]. »

3

Le désir reste encore figuratif : « l'*autre* scène », dont parle Freud, celle de l'inconscient, reste une *scène*. On n'en est pas encore au tournant figuratif du dernier Lyotard (l'imprésentable) mais, au contraire, la suspicion à l'égard du figuratif va donner lieu à une *radicalisation* significative de la pensée de Lyotard au moment où il va aborder le cinéma sur le plan théorique[22], et privilégier, du moins en apparence, le cinéma expérimental – déplacement qui va chercher à aller vers plus d'irreprésentable en troquant la terminologie du désir contre celle de la *pulsion*, cette pulsion dont Jacques Lacan – par ailleurs aux antipodes du type de pensée que Lyotard développe – écrivait qu'elle fonctionnait comme un montage d'images expérimental : « Je dirai que s'il y a quelque chose à quoi ressemble la pulsion, c'est à un montage. […] Le montage de la pulsion est un montage qui, d'abord, se présente comme n'ayant ni queue ni tête – au sens où l'on parle de montage dans un collage surréaliste[23]. » Si le désir et la pulsion sont à bien des égards antagonistes – le désir est toujours sidéral, sidérant (*sidus* : l'astre), c'est la quête de l'astre pour éviter le désastre,

---

[18] Lyotard, *Discours, Figure*, *op. cit.*, p. 211.
[19] Lyotard, *Dérive à partir de Marx et Freud*, « Notes sur la fonction critique de l'œuvre », *op. cit.*, p. 245.
[20] *Id*., p. 247.
[21] *Id.*, p. 244.
[22] Lyotard avait déjà une certaine pratique du médium cinématographique, en groupe avec le collectif de *L'Autre Scène* (1969-1972). En 1974, il réalisera seul le court film expérimental *Mao Gillette*.
[23] Jacques Lacan, *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1990, p. 190-191.

il tend vers un but qu'il *se représente sous une forme imaginaire* (les images du rêve, par exemple, restent globalement dans l'orbe figuratif : toute déformation relève encore de la forme…), alors que la pulsion est violente, désordonnée, chaotique, destructrice, sans dehors, *informe et peu présentable* – il ne s'agit pas pour autant d'une rupture franche car la pulsion est le nom même de *l'énergie* qui meut le désir, l'énergie des singularités, l'énergie des énergumènes.

« L'acinéma » (1973), repris dans *Des dispositifs pulsionnels*, est le texte le plus fameux de Lyotard sur le cinéma. Il a été initialement publié dans la *Revue d'esthétique* dirigée par Mikel Dufrenne et Olivier Revault d'Allonnes à l'occasion d'un numéro spécial coordonné par Dominique Noguez, spécialiste du cinéaste expérimental, et intitulé « Cinéma : théorie, lectures ». C'est au demeurant un texte assez court, une vingtaine de pages imprimées tout au plus, et celui que l'on a pris l'habitude de citer uniquement pour expliquer avec conviction que Lyotard n'a jamais rien écrit de vraiment intéressant sur le cinéma[24].

Qu'on trouve-t-on dans « L'acinéma » ? Ceci : une approche *intraitable* du cinéma comme mode d'expression artistique. Intraitable car la reconnaissance du cinéma comme mode d'expression artistique, en accord avec toute une conception critique et politique de l'œuvre d'art que j'ai rappelée rapidement il y a un instant, passe par la réduction du cinéma à sa portion la plus congrue : le *cinéma expérimental* (en laissant de côté, on m'en excusera, toutes les difficultés que pose une telle terminologie). En effet, le cinéma expérimental, ce cinéma – comme disait Dominique Noguez – de l'irrévérence et de « l'irréférence »[25], refusant les convenances et l'empreinte analogique indicielle du cinéma *mainstream* dominant, cinéma de l'apparition plus que des apparences, paraît seul répondre à toutes les caractéristiques de *l'hospitalité*, de l'accueil du sens et de la différence sensible propre à ce que Lyotard a nommé dans *Discours, Figure* le figural. Il s'agit d'un cinéma qui refuse la *mimèsis*, la représentation, la narration (que la reconnaissance des figures implique : que vont-elles devenir ?). Lyotard l'appelle donc *acinéma* : soit la négation (le préfixe privatif *a* en grec ancien) du cinéma majoritairement (industriellement, commercialement) entendu, c'est-à-dire du cinéma normé, où le mouvement (*kinema*) et l'image sont neutralisés dans une fourchette moyenne acceptable par le plus grand nombre de spectateurs.

Lyotard restreint à l'extrême l'éventail le champ du cinéma expérimental, *en apparence*, et en élimine toute forme qui repose encore malgré tout sur le récit et la figuration (le cinéma surréaliste, par exemple), c'est-à-dire tout cinéma dans lequel l'empreinte analogique et indicielle joue encore un rôle de pôle

---

[24] Je me suis attaché, bien partiellement, à essayer de montrer le contraire dans *Jean-François Lyotard : questions au cinéma. Ce que le cinéma se figure*, Paris, PUF, coll. « Intervention philosophique », 2009. Je renvoie à ce texte pour plus de détails sur tout ce qui va suivre.

[25] Dominique Noguez, *Éloge du cinéma expérimental*, Paris, Centre Pompidou, 1979, p. 42.

signalétique. L'acinéma, c'est le cinéma qui « accepte le fortuit, le sale, le trouble, le louche, le mal cadré, le bancal, le mal tiré »[26] : des intensités, des timbres, des nuances, des couleurs, des coulures, des jets, des brisures, des éraflures, des entailles, des ajours, en un mot de l'énergétique, le ténu instable et mouvant qui échappe toujours aux constructions déterministes et réductrices du bien formé.

Lyotard propose, plus spécifiquement, et pour dire les choses simplement, une distinction entre un acinéma de l'extrême mobilité, ou « *abstraction lyrique* » (Hans Richter, Vikking Eggeling, auxquels on peut ajouter Stan Brakhage, Jordan Belson, etc.)[27], et un acinéma de l'extrême immobilisation, ou « *tableau vivant* » (Andy Warhol, par exemple : mais Lyotard ne donne aucun nom…)[28], de part et d'autre de l'éventail des mouvements « normés » (identifiables) du cinéma *mainstream* (plus ou moins) narratif et représentatif : le mouvement par excès ou le mouvement par défaut Dans mon ouvrage, *Jean-François Lyotard : questions au cinéma. Ce que le cinéma se figure*, j'ai proposé de parler d'*endo-cinéma* et d'*exo-cinéma*[29]. L'exo-cinéma correspond au cinéma de l'agitation et fait *exploser* la figuration représentative en l'agressant de l'extérieur : c'est le cinéma des *avant-gardes* (voir le sens militaire original de l'expression). L'endo-cinéma correspond au cinéma de l'immobilité et fait *imploser* la figuration en la forant depuis sont intérieur : c'est le cinéma dit *undergound*, littéralement du sous-sol.

« L'acinéma » est un texte qu'on pourrait estimer très, trop ? marqué par son époque : il prend la suite de la dénonciation de la collusion entre le spectacle et la marchandise par Guy Debord dans *La Société du spectacle* (1967) ou encore des critiques conduites dans *Cinéthique* ou les *Cahiers du cinéma* au début de la décennie à propos de la reconduction de la vision idéologique bourgeoise par « l'appareil de base » (Jean-Louis Baudry) du cinéma – entre autres. Lyotard y répète à sa façon quelque chose que Jean-Luc Godard disait autrement dans *British Sounds* (1969) : « La bourgeoisie a crée un monde à son image. Camarades, commençons par détruire cette image ! ». Mais – on s'en sera douté – il y a plus. Pour Lyotard, l'acinéma regroupe donc deux types de films qui se situent de part et d'autre du régime moyen et normatif des images cinématographiques. Sa caractéristique est donc qu'il s'agit d'un cinéma, conformément au titre général du recueil d'articles où le texte prendra place, pulsionnel : violemment disruptif, entropique, on dirait volontiers, comme l'est toute pulsion, *anarchique*, à l'opposé du cinéma narratif et identificatoire du cinéma de grande distribution caractérisé, pour sa part, par « le nihilisme des

---

[26] Lyotard, *Des Dispositifs pulsionnels*, « L'acinéma », *op. cit.*, p. 57-58.
[27] *Ibid*., p. 67-69.
[28] *Ibid*., p. 66-67.
[29] Jean-Michel Durafour, *Jean-François Lyotard : questions au cinéma. Ce que le cinéma se figure*, *op. cit.*, p. 35-38.

mouvements convenus »[30], c'est-à-dire un effacement de toute un partie de « la foule des mobiles possibles candidats à l'inscription sur la pellicule »[31]. Pour le cinéma dominant – on voit que Lyotard ne semble pas encore faire de distinction discriminante entre Ingmar Bergman et Denys de la Patellière : il faudra pour cela attendre d'autres textes… – il est impératif « qu'il y ait de l'ordre dans les mouvements, que les mouvements se fassent en ordre, qu'ils fassent de l'ordre »[32]. La mise en scène est une mise en ordre, et seul est artistique un cinéma de la « mise hors scène »[33]. À savoir justement pulsionnel : ce qui explique le déplacement du désir, qui est encore une scène, vers la pulsion, et *l'absence dans le texte du vocabulaire du figural*, qui paraîtrait pourtant on ne peut mieux adapter à prendre les choses trop superficiellement. La mise en scène n'est pas une activité artistique mais seulement *un avatar économique du capital sous la forme du cinéma*, et d'ailleurs la mise en scène ne concerne pas que le cinéma mais se révèle être « un processus général atteignant tous les champs d'activité, processus profondément inconscient de départages, d'exclusions et d'effacements »[34]. Le cinéma narratif et figuratif de la « normalisation libidinale »[35] ne retient que les images qui se présentent comme des doublets de situations réelles ou qui pourraient l'être – c'est « l'impression de réalité » (Christian Metz) – car il lui importe au premier chef, commerce et industrie obligent, que le spectateur *reconnaisse* ce qu'il voit à l'écran. Le cinéma ne peut générer de revenus et être rentable que si l'image *revient* à quelque chose d'autre (une situation réelle). L'acinéma, *a contrario*, est un cinéma « pyrotechnique »[36], du « mouvement stérile », de la « perte sèche », comme on doit distinguer l'allumette qu'on craque pour allumer le gaz et faire chauffer son café de l'allumette qu'on craque « *pour voir*, pour des prunes », pour le « chuintement », comme on n'est pas tenu de faire l'amour pour la *reproduction* mais pour la simple *jouissance* physique, gratuite et valant pour elle-même. Il est exemplairement artistique parce qu'il est « un lieu privilégié d'investissement libidinal »[37] et que donc il donne toute la parole au désir qui est le sens latent de la société.

4

La critique lyotardienne du cinéma de type bourgeois, narratif et représentatif, a des accents libertaires : c'est un cinéma qui, premièrement, protège l'ordre et, deuxièmement, élimine les intensités (au profit du consommable, donc du

[30] Lyotard, *des Dispositifs pulsionnels*, « L'acinéma », *op. cit.*, p. 57.
[31] *Ibidem.*
[32] *Id.*, p. 58.
[33] *Id.*, p. 63.
[34] *Id.*, p. 63-64.
[35] *Id.*, p. 64.
[36] *Id.*, p. 59. Et les autres citations de cette phrase.
[37] *Id.*, p. 65.

refroidi). A priori, tout pourrait désigner une telle critique comme pouvant faire cause commune avec l'entreprise *politique* du cinéma anarchiste. Acinéma et cinéma anarchiste seraient tous deux des *anomalies*. Au double sens possible de l'étymologie du mot : parce qu'ils n'obéissent pas à la loi, au *nomos*, dominante ; parce qu'ils ne sont pas lisses, du grec *omalos*, qu'ils sont rugueux, qu'ils accrochent, qu'ils font taches, qu'ils giclent. Ils refusent l'ordre et sauvent les intensités.

Malheureusement, il en va tout autrement sur le plan *esthétique*. L'expérimental, à quelques exceptions près, n'est pas le régime des images du cinéma anarchistes, lesquelles *restent figuratives et identificatoires*. En effet, à l'exception d'une frange proche du cinéma expérimental, mais marginale, le cinéma anarchiste, chez Armand Guerra, chez Armand Gatti, etc., est un cinéma représentatif car la *représentation*, si elle est combattue comme mode d'existence politique, est nécessaire aux fins *dénonciatrices et éducatives* d'un tel cinéma.

Cela étant, est-ce vraiment, ou seulement, de l'expérimental dont traite « L'acinéma », comme on pourrait le croire au premier abord ? Le texte n'aura pas manqué de mettre les théoriciens et les commentateurs dans l'embarras. Ainsi, Dominique Chateau qui, après avoir rappelé presque comme une excuse que la « contribution [de Lyotard] à la philosophie du cinéma est, sinon contradictoire, du moins relativement disparate »[38], situe l'essentiel de cette contribution, en quoi il n'est d'ailleurs pas le seul, dans le figural. Or, on doit sans doute moins à Lyotard qu'à ceux qui s'en sont – plus ou moins directement – réclamé, le recours à la terminologie du figural en régime filmique. Dans *Discours, Figure*, il n'est question de cinéma qu'à l'occasion d'une note de bas de page concernant Méliès (or c'est à ce texte que la plupart des analyses figurales du cinéma se réfèrent…) et dans « L'acinéma », comme je l'ai précisé en passant tout à l'heure, jamais le mot « figural » n'apparaît au moindre moment. Tout ceci est pour le moins curieux, et ouvre à des questionnements complexes qu'il n'est pas envisageable de traiter ici (parmi lesquelles le principal est sûrement celui-ci : le cinéma est-il un art plastique ?), et dont j'examinerai uniquement ses possibles implications quant au recours de la pensée lyotardienne pour penser le cinéma anarchiste.

En effet, quand on regarde d'un peu plus près le texte de « L'acinéma », on se rend compte que la question de la représentation n'est pas tout à fait évacuée par Lyotard, et c'est peu dire. Le second type de cinéma expérimental dont parle Lyotard, celui de l'extrême immobilité, est décrit comme « *se distribu[ant] clairement sur l'axe représentatif* »[39]. Lyotard insiste étrangement à ce moment du texte en s'adressant directement à son lecteur, pour la seule et unique fois :

---

[38] Dominique Chateau, *Cinéma et philosophie*, Paris, Nathan, coll. « Nathan Cinéma », 2003, p. 126.

[39] Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels*, « L'acinéma », *op. cit.*, p. 67.

« … vous le voyez… » Un peu plus loin, dans la même page, il ajoute à propos de la « fantasmatique » du tableau vivant qu'il lui est essentiel « d'être représentative, c'est-à-dire d'offrir au spectateur des instances d'identification, des formes reconnaissables, et pour tout dire matière à mémoire : car c'est au prix, répétons-le, d'outrepasser celle-ci et de défigurer l'ordre de la propagation que se fera sentir l'émotion intense ».

De fait, on voit que l'acinéma peut accueillir le représentatif. Mais il peut l'accueillir à une seule condition. Et c'est une condition que, je crois, on trouve pleinement dans le cinéma anarchiste. Disons-le ainsi : si le cinéma représentatif, ou figuratif (en admettant trop vite que les deux termes soient équivalents…), peut exprimer du pulsionnel, du sensible, de la différence, c'est parce qu'il se met en rapport, non pas avec la représentation sous sa forme dominante, mais avec une représentation *en petite forme*, un résidu, un reste de représentation, repris malgré tout de l'imagerie bourgeoise, pour confronter cette représentation vacillante avec l'économie des corps, l'économie des surfaces, par des stratégies de cadrage, de montage, de mouvements d'appareil, de déplacement des figures, et ainsi de suite. En ce sens, le cinéma anarchiste serait, de tous les cinémas représentatifs, le plus apte à occuper cette brèche. Et d'ailleurs, ne serait-ce pas dans le cinéma anarchiste, ou du moins dans un cinéma qui serait à la fois énergique, intensificateur, singulariste et engagé, que l'acinéma pourrait sortir du formalisme à laquelle il risque sans cesse d'être réduit, tout autant que ce cinéma engagé, malgré l'urgence, malgré le peu de moyens, etc., pourrait, dans le dépassement libidinal d'une conception décorative de l'esthétique, s'affirmer comme une authentique forme artistique ? Et si la question se pose à propos du cinéma anarchiste, plus que de tout autre, ce serait peut-être parce que dans l'anarchisme, dont le principe est de contester toute espèce de principe, de prince, de commandement et de commencement (*archè*), que la configuration représentative dominante se retrouve *quand même* dans le cinéma anarchiste serait la plus *infectieuse* forme de subversion, plus que dans le cinéma immobiliste de tout à l'heure, parce que désormais aussi directement branchée sur *l'action politique*.

La forme la plus virale, et aussi la plus *humoristique* au sens proprement critique du terme. Nous retrouverions ici, pour finir, un autre des grands enseignements de Lyotard qui aura toujours fait montre de la plus grande méfiance à l'égard de la posture qui consiste à vouloir se tenir en extériorité à ce qu'on critique et qui ne fait, en réalité, que poursuivre ce qu'il rejette *dans l'autre sens* (puisque l'extérieur ne peut se définir que par rapport au même dont il est l'autre). À cette posture, qui se leurre parce que l'autre est « par construction impliqué dans l'organisation du champ adverse »[40], Lyotard aura toujours préféré *l'infiltration* clandestine, le travail au noir, le noyautage. Je l'ai

[40] J.-F. Lyotard, *Rudiments païens*, « Humour en sémiothéologie », Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1977, p. 35.

rappelé à propos du langage articulé. On peut dire qu'il en va de même de « l'imposture représentative »[41] : *il est impossible de se situer en complète extériorité vis-à-vis d'elle*. Comme on doit, avec la langue, se situer *dans la langue en dehors de la langue*, dans l'œil du cyclone[42] (zone pivot où tout est plus calme), comme il existe un « puits du discours », pareillement on peut dire qu'il existe un *puits de la représentation* à partir duquel la figure est secrétée depuis la représentation. D'où le choix philosophique de l'humour qui, contrairement à l'ironie, ne met pas son objet à distance, mais se situe *en immanence avec lui*. L'humour est donc la seule position vraiment critique et viable : celle qui consiste à se tenir encore un peu dans le système pour le faire s'effondrer comme une bulle crevée qui se résorbe dans un instant nul. C'est la critique politique la plus impertinente. C'est elle, aussi, que je vois exemplairement, et dans toute sa hauteur de vue, dans les films anarchistes.

> « Il ne s'agit pas du tout de déterminer un nouveau domaine, un autre champ, un par-delà la représentation qui serait indemne des effets de la théâtralité, pas du tout, nous savons très bien que vous attendez cela de nous, cette "bêtise" (mais une telle erreur ne mériterait pas ce nom ; la bêtise, nous la revendiquons plutôt) qui consisterait à dire : sortons des signes, entrons dans l'ordre des tenseurs hors sémiotique. Nous savons très bien qu'en disant cela nous accomplirions pleinement votre désir, car il serait alors facile au premier sémioticien venu de recommencer à faire sur notre prétendue extériorité le petit travail impérialiste africain de l'exploration, de l'ethnologie, de la mission, du comptoir, de la pacification et de la colonie. »
>
> Jean-François Lyotard

[41] *Id*., p. 34.
[42] Lyotard, *Discours, Figure*, *op. cit.*, p. 13. Et citation suivante.