

Pour une "histoire naturelle" des styles cinématographiques

Le zoologue D'Arcy W. Thompson montra y a soixante ans - sans les outils d'informatique graphique qui appuient aujourd'hui ses intuitions - de démontrer que la Nature ne dispose que d'un répertoire de formes *limité* par un certain nombre de contingences, comme la structure des molécules organiques. Ainsi avait-il remarqué une identité parfaite entre la forme d'une méduse et la couronne que compose une goutte d'eau lâchée dans la paraffine. La physiologie post-darwinienne, en parallèle, a construit l'idée d'*émergence*, constatant que confrontée à un problème biomécanique donné, l'évolution dispose d'un éventail *limité* de solutions... Le propos de ce texte est d'adapter cette théorie aux grandes lignes possibles du style au cinéma.

Par exemple, il y a un certain nombre de manières de filmer un train entrant dans une gare, mais beaucoup de cinéastes continuent à poser la caméra au bord du quai, comme les Lumière avant eux ; il y a certes parfois des acrobaties de dolly (*Novecento*), des films où la caméra est entre les roues (*Enthousiasme*) ou devant la locomotive (*La bête humaine*), mais ces figures ne viennent pas totalement à la place du choix Lumière (exactement, pour faire un parallèle avec la musique, comme les objets sonores déconstruits du sérialisme intégral n'ont pas supplanté les notes de la gamme chromatique). Le dispositif dicte un certain nombre de contingences à l'image cinématographique que les époques, les styles, les réalisateurs, les courants théoriques, les spectateurs ou les critiques groupés en "tribus" amènent à la lumière, creusent, soulignent, fétichisent... etc. Comme le dispositif est lui-même le produit de contingences propres au système perceptivo-cognitif humain (ses variantes, du théâtre d'ombres à l'IMax, montrant par ailleurs nombre de solutions *convergentes*), on est donc en droit d'espérer, en ce qui concerne le choix de la discipline d'approche, une certaine coopération entre l'esthétique et les sciences cognitives.

Voyons d'abord ce que l'on ne fera pas. Une même figure peut être interprétée différemment selon les époques, ou renvoyer à des étiquettes stylistiques historiquement variables. Par exemple, l'exhibition du caractère *discret* du médium - c'est-à-dire un montage qui choque l'oeil du spectateur par une saute. Chez les Marx Brothers (dans *La soupe aux canards*, les *cuts* occasionnent des changements d'uniformes, de grognard à officier sudiste... etc.), cette forme peut être lue comme un signe d'immaturation "intermédiaire" (le cinéma cherche encore ses marques, il ne connaît pas encore tout à fait sa spécificité), ou encore une marque de genre (le burlesque autorise un certain nombre d'infractions à la transparence du récit et à la logique diégétique). Chez Godard, elle sera lue plutôt comme partie d'un manifeste métafictionnel distanciateur ; enfin chez les fabricants de clips, comme une arme anti-zapping (si le spectateur est sans cesse surpris, il ne changera pas de chaîne). On pourrait multiplier les exemples : nombre de faux raccords de direction et de mouvement sont similaires du point de vue cognitif dans *Le gendarme de St Tropez* et *A bout de souffle*, mais le contexte et l'usage les originent dans une paresse, un laisser-aller caractéristique d'un certain cinéma français d'une part, et dans une intention méta-discursive et résolument moderniste d'autre part. Cette approche consiste surtout, on le voit, à relever les différences.

L'approche cognitiviste préconisée ici consiste au contraire à essayer de *dégager les traits communs*. La question devient alors : à quel trait fondamental du fonctionnement de l'esprit humain renvoient cette récurrence, au long de l'histoire du cinéma, d'une figure donnée ? Il y a sans doute une *logique d'adaptation* dans la part la plus publique du cinéma, c'est-à-dire sa part industrielle et commerciale, celle qui cherche à dégager des profits : par tâtonnements, les fabricants sont arrivés à trouver ce qui "fonctionne", c'est-à-dire ce qui convainc ou donne du plaisir. Charge à l'observateur attentif de repérer ces traits¹ ; comme les caractéristiques des

¹Chez Bordwell & Thompson, l'analyse stylistique commence par "identifier les procédés techniques remarquables" et finit par "proposer des explications" pour ces procédés (David Bordwell & Kristin Thompson, *L'art du film, une introduction*, DeBoeck, Paris-Bruxelles 2000 (trad. fr. de *Film art : an*

êtres humains qui peuplent actuellement la planète, ils sont là *parce qu'ils ont fait leurs preuves* dans un passé récent. Rien ne dit qu'ils subsisteront longtemps : cette approche ne peut pas fonctionner de manière anticipative. Le piège à éviter, lorsqu'on entreprend une classification de traits, est exprimé plaisamment par Wittgenstein dans sa formule : "Les philosophes ressemblent à des gens qui essaieraient de classer les nuages d'après leurs formes"². Je suppose qu'il veut dire par là que les météorologues auraient plutôt tendance à les classer d'après leurs fonctions ou le genre de précipitations qu'ils donnent, et que cela est bien plus efficace, la forme et ses variations n'étant que les résultantes de processus physiques pérennes.

Parallèlement au système de circulation spatio-temporelle des formes³, existe un système d'émergences successives de *formes inscrites* dans le dispositif, donc dans le système perceptivo-cognitif (émergences cycliques peut-être, si l'on en juge par les connivences entre le cinéma des premiers temps et une certaine tendance de l'imagerie post-moderne, mais l'histoire du cinéma est trop courte pour hasarder de telles assertions). Il y a une certaine ressemblance ici avec la thèse de Meyer Shapiro, en 1937, que résume D. Chateau :

"L'abstraction n'est pas seulement une propriété de la peinture abstraite, mais une propriété générale de toute peinture. Le rôle historique de la peinture abstraite serait d'avoir mis en évidence, non point une propriété nouvelle de la peinture, mais sa propriété inhérente, que l'on méconnaissait parce que l'on avait accoutumé de "lire" le tableau : la picturalité donc"⁴.

De même l'"image directe du temps" est-elle chez Lumière avant Chantal Akerman (mais peu volontiers lue comme telle en 1895), et les clins d'oeil complices au spectateur chez Amélie Poulain bien après Max Linder (mais lus bien différemment là aussi). Godard utilise d'ailleurs cette idée dans les *Histoire(s) du cinéma*, en disant que tout Nicolas de Staël se trouve dans un centimètre carré de Cézanne - idée qu'il emprunte d'ailleurs à Cézanne ("L'immensité, le torrent du monde, dans un petit pouce de matière", a écrit ce dernier).

On voit bien le piège et la limite d'une telle démarche, un "tout est déjà dans tout" passablement ridicule et heuristiquement nul. Je m'attacherai dans les pages qui suivent à ne relever que quelques caractéristiques récurrentes, non à essayer de démontrer que *Terminator* est caché quelque part dans le *Déjeuner de bébé*. Sans aller jusqu'à de tels extrêmes, l'inconvénient d'une telle démarche est surtout, comme le dit J. Aumont, de se borner à "estimer des conformités à un modèle", et donc de se trouver "faiblement en mesure de dégager du sens de l'image, j'entends : du sens nouveau"⁵. Mais il va moins s'agir d'estimer des conformités que de regarder comment une époque, un courant ou même un auteur se débrouille avec quelque chose qui est déjà, de quelque façon qu'on le regarde, profondément inscrit dans l'essence même du dispositif. Au lieu de découper diachroniquement l'histoire du parlant en "époques" (classique, moderne, post-moderne), j'entends la découper de façon synchronique en me servant d'états du système perceptivo-cognitif : homéostasie, computation, vertige. Cela ne révolutionnera rien : il s'agit une fois de plus de bouger un tout petit peu la lumière dans la

introduction, McGraw-Hill Cies 1997), pp. 434 + 437). Anderson donne la même version de l'étape finale, un peu à contrecœur : « Les réalisateurs peuvent procéder par essais et erreurs, mais les théoriciens, hélas! doivent trouver des explications » (Joseph D. Anderson, *The reality of illusion. An ecological approach to cognitive film theory*, Southern Illinois University Press, Carbondale & Edwardsville 1996, p. 85).

2 Cité par Jacques Bouveresse : *Le philosophe et le réel. Entretien avec Jean-Jacques Rosat*, Hachette littératures, Paris 1998, p. 155.

3 Voir D. Chateau, *Epistémologie de l'esthétique*, L'Harmattan, Paris 2000, pp. 97-98. 1. L'importation (une figure est empruntée ailleurs) ; 2. Le métamorphisme (elle se retrouve mélangée à de nouveaux éléments) ; 3. L'émancipation (elle acquiert l'indépendance en signifiant autre chose qu'au départ).

4 *L'héritage de l'art/Imitation, tradition et modernité*, L'Harmattan, Paris 1998, p. 163 ; la picturalité en question rejoint le *seeing as* des cognitivistes.

5 *A quoi pensent les films*, Séguier, Paris 1996, p. 78

pièce, en l'occurrence celle où a lieu le découpage esthétique - dans l'acception la plus scolaire du terme - en styles (transparent, métafictionnel, allusif-immersif).

Etant donné qu'un grand nombre d'outils cognitivistes recourent des notions anciennes, déjà circonscrits sous une terminologie plus ou moins différente par d'autres champs de pensée, on ne sera pas surpris de trouver ça et là des airs de famille. Le plus évident porte sur le concept d'homéostasie, qui a déjà servi en esthétique du cinéma⁶. On en trouve un également entre les trois axes de classification que je viens d'énumérer et la trichotomie des rapports au monde chez Peirce - je parle bien d'air de famille, les spécialistes de Peirce sauraient mesurer ce que cela implique d'imprécis ou de caricatural dans la vision de la trichotomie. Mais il est patent que le vertige a quelque chose à voir avec la priméité, l'homéostasie avec la secondéité et la computation avec la tiercéité. On peut reprendre de Deleuze encore⁷ la description des Marx Brothers et la tirer dans notre sens, au prix de certains ajustements.

Harpo se trouve du côté des "affects célestes et des pulsions infernales" (priméité). Il représente la relation directe que les images de cinéma peuvent entretenir avec le corps du spectateur, un corps transformé en cible, en résonateur, en boîte noire chère aux béhavioristes, avec un seul mot d'ordre, satisfaire à ses désirs pulsionnels. Comme les héros des films-concerts post-modernes, Harpo ne parle pas. Mais il n'est pas l'innocent qui vient de naître, il a tout sous son manteau, là aussi comme le cinéma post-moderne de l'allusion et du clin d'œil. Le cinéma qui "s'accorde à nos désirs", visé par le générique du *Mépris*, est sans doute de ce côté : vertige du tour de manège (dès les Lumières qui embarquent la caméra en train), de la sidération par saturation de la pulsion scopique (tout voir !), du blocage du sens par accumulation (plans inférieurs à la demi-seconde, disponibilité immédiate de toutes les images sur les écrans des ordinateurs reliés entre eux, "renvoi sans fin" des signifiés les uns aux autres jusqu'à ce que la circularité les vide de sens). Harpo penche parfois dangereusement vers l'autisme ; lorsqu'il a des relations avec les autres c'est pour les instrumentaliser.

Chico est du côté de l'"action, des duels avec le milieu" (Deleuze *ibid.* ; secondéité). L'homéostasie, équilibre intérieur, n'est atteint qu'au prix d'une relation réussie à l'environnement, donc une mise en avant de l'intentionnalité du cerveau. Chico est tourné vers l'extérieur, contrairement à ses frères. Il "monte des coups", organise des rencontres. On placera ici la vision du cinéma comme instrument de connaissance, la leçon de vie hollywoodienne ("L'exercice a été profitable, monsieur") comme le manifeste politique moderne ("Ne travaillez jamais !").

Groucho termine, en grand maître du "raisonnement" (Deleuze *ibid.* ; tiercéité). Il se trouve du côté des jeux de langage, un langage qui tournerait en circuit fermé sans jamais référer à d'autres objets que lui-même. Le mot "Texas" n'est pas intéressant en ce qu'il réfère à un état des USA, mais parce qu'il ressemble oralement à "taxes" (*La soupe aux canards*). Comme Camille (*Le mépris*) remarque que "Dean Martin" prononcé à la française et "l'âne Martin" ne sont pas si loin... Groucho est *moderne* ; il se tourne vers les spectateurs, comme Ferdinand dans *Pierrot le fou* ("Qu'est-ce que tu fais ? / Je parle aux spectateurs !").

Pour revenir au reproche de J. Aumont, c'est-à-dire cette incapacité chronique des systèmes basés sur ce que l'on peut appeler des "modèles moyens" à trouver du nouveau dans l'image, tout ce que l'on peut espérer, répétons-le, c'est qu'à défaut de trouver ce fameux *nouveau*, la démarche cognitive de repérage des motifs et de leur organisation soit plus rigoureuse. Mais il lui manquera, pour être réellement descriptive, le contexte socio-historique. Précisons donc les choses. On aura recours au modèle darwinien en deux temps : la variation aveugle (*blind variation* : le patrimoine génétique de l'enfant subit en partie une variation aléatoire qui le fait différer de ses parents) et la validation sélective de cette variation (*selective retention* : si les individus qui la portent ont plus de succès dans la course à la reproduction, la variation finit

⁶Aumont, Bergala, Marie & Vernet, *Esthétique du film*, Nathan, Paris 1983, pp. 86-90.

⁷*Cinéma 1. L'image-mouvement*, Minuit, Paris 1983, p. 269.

par être adoptée par tous les membres de l'espèce)⁸.

Transposons au domaine qui est le nôtre.

1. L'avantage de l'idée de hasard, ici, est d'être connectable au concept de nouveauté dans l'art tel qu'il est défini par Adorno ("le fait que le sujet artistique emploie des méthodes dont il ne peut concrètement prévoir le résultat"). Cela ne veut pas dire que tout est possible : le cahier des charges existe dans les deux cas - il faut que le nouvel individu soit, au sens propre, viable, et que l'oeuvre d'art soit exposable comme artéfact soumis au jugement de l'institution, pour le dire à la façon de G. Dickie. C'est pourquoi l'évolution va très lentement. Par ailleurs, il y a deux extrêmes, d'un côté l'espèce qui n'évolue plus, ou plutôt de façon imperceptible, parce que tous ses possibles ont été mis à jour avec succès, et de l'autre, la scission, la naissance d'une nouvelle espèce. Pour le cinéma, cela renvoie d'un côté au couple dispositif Lumière de projection/récit narratif pluriponctuel, au point à la fin des années dix, de l'autre aux dispositifs alternatifs de la télévision, de l'ordinateur, du moniteur "installé", de l'I-Max Solido... etc. (les dispositifs narratifs alternatifs, pour des raisons socio-culturelles mais aussi techniques et topiques, passent difficilement pour des "espèces nouvelles" ; par exemple, la doxa veut que *Le camion* de Marguerite Duras, ce soit encore du cinéma, tandis qu'un épisode de *Miami vice*, ce n'en soit pas).

2. La validation. Comme le cinéma passe pour être un art et une industrie, deux systèmes de validation parallèles sont susceptibles de fonctionner, l'Institution et le public. L'institution cinématographique, même si elle l'a brièvement et sporadiquement fait par le passé, ne se préoccupe pas de distinguer entre le cinéma artistique (s'il existe) et l'autre. Critiques, personnalités influentes de l'espace public, universitaires, à divers titres, peuvent en revanche délivrer des validations "molles" sous forme de distribution d'étiquettes à vocation performative ("chef d'oeuvre !") ou plus modestement prescriptive ("à voir absolument !"), de simples déclarations élogieuses ou encore de colloques. Le public, lui, valide de façon un peu plus "dure" les "individus" (films) sortant sur le marché pour y présenter à l'appréciation leur variation grande ou petite, en achetant, ou pas, le ticket d'entrée dans la salle, la cassette ou le disque. Une "double évolution" se met ainsi en place - surtout si l'on prend peu de distance historique - laissant des individus reproduire une partie de leurs gènes quand d'autres diraient qu'ils ont échoué à le faire (Godard passe pour avoir une influence séminale - filons la métaphore génétique - sur une foule de créateurs alors qu'il n'attire qu'un nombre infime de spectateurs payants). Dans la version romantique de ce décalage entre les deux modes de validation évolutionnaire, il arrive que le public conquis trop tard adoube *in fine* l'artiste maudit mort dans la misère.

Il s'agit donc maintenant de passer en revue quelques-unes de ces variations présentées sur le grand marché de l'évolution - l'expression cognitiviste adéquate, *the battlefield of consent*, convient d'ailleurs parfaitement à ce moment de la sortie des films dans l'espace public, lorsqu'ils "bataillent" pour décrocher le "consentement" critique et/ou économique. Afin de ne pas s'écarter du sujet, cette question de la validation, simple ou double, sera fréquemment évacuée, surtout dans sa dimension historique. La co-occurrence de récurrences stylistiques et de cinéma d'un certain pays ou d'une certaine époque, le moment des premières apparitions d'une figure, la préférence d'un auteur pour telle combinaison, tout ceci consiste en d'autres approches (histoire culturelle, "poétique historique"...). Le but ici est surtout de montrer que les outils cognitivistes servent à repérer et à décrire précisément les variations de forme, analyse préparant l'éventuelle discussion esthétique de leur émergence et/ou de leur déclin.

(...)

⁸ Bordwell, Staiger & Thompson, dans *The classical Hollywood cinema. Film style and mode of production to 1960* (University Press, New York 1985), appliquent déjà, quoiqu'ils s'en défendent, ce double outil darwinien : voir démonstration chez Dirk Eitzen : "Comedy and clacissism", *Film theory and philosophy*, R. Allen & M. Smith eds, Clarendon Press, Oxford 1997 : 394-411.

Le meilleur atout de cette conception "naturaliste" des styles, pour finir, est sa totale indépendance à l'égard de toute idée de *progrès artistique*. Les formes sont plus ou moins actualisées par une époque, mais ce n'est pas parce que, quantitativement, il y a plus d'effets vertigineux à la fin du vingtième siècle, que les films sont meilleurs ou moins bons. Les cinéastes, presque dès la naissance du médium, ont aimé flirter avec les limites que leur imposait la double machine d'enregistrement-projection et le corps percevant du spectateur, mais porter des jugements hiérarchiques sur leur travail requiert des échelles de valeurs extérieures à cette théorie de l'émergence des formes. On peut dire à la rigueur que certains cinéastes *s'adaptent* au *Kunstwollen* de leur époque, rencontrant le succès grâce aux formes que leurs films exhibent à un moment où, justement, ces formes sont dans l'air du temps, mais nullement qu'ils sont meilleurs stylistiquement que ceux qui misent sur d'autres formes, passées de mode ou encore illisibles aux yeux du grand public.

Pour citer cet article : L. Jullier, « Pour une histoire « naturelle » du style au cinéma » (extraits), *ICONICS* vol. 7, Tokyo, mai 2004, pp. 83-112.