

Table des matières

À propos de *La Forme-cinéma*

- 1) Champ d'étude
- 2) La forme comme structure d'apparaître
- 3) De la possibilité d'une critique
- 4) Inactualité de la forme-cinéma

À propos de *La Forme-cinéma*

Conférence prononcée à l'École des Arts de la Sorbonne / Université Paris 1 le 18 novembre 2025 en réponse à une invitation de José Moure et Mathias Lavin.

Version sonore [ici](#) (à partir de 02 mn).

1) Champ d'étude

À la source de mon livre se trouve une demande de mon éditeur à laquelle il m'a semblé que je pouvais répondre en poursuivant mon travail de critique non de l'art, mais de l'idée d'art. Cette idée est variable. Il fut un temps, dont des textes classiques témoignent, où les mots art et industrie pouvaient s'échanger (cf De Piles parlant à la fin du XVII^e siècle de « l'industrie du peintre ») puis un autre, dont témoigne de façon majeure un texte de Baudelaire, où cet échange est devenu problématique, et même contesté. Entre les deux bornes dont je viens de parler, le siècle des Lumières a construit la notion de beaux-arts et laissé entendre ce faisant qu'il y aurait des industries qui ne seraient pas exactement des arts et pour lesquelles la question de la qualification esthétique n'aurait pas à se poser. Ces

industries par hypothèse exclues d'avoir à s'occuper de la beauté, pouvaient se répandre en raison de leur utilité, utilité elle-même rapportée aux avantages, profits et commodités susceptibles de caractériser leurs produits.

Commodes, profitables, avantageuses et finalement banales, c'est bien ce que sont devenus les productions filmiques. Le problème, c'est que le découpage notionnel auquel je viens de faire référence a été lui-même contesté. De cette contestation est née l'idée moderne de design dont mon livre *Art et industrie* étudiait l'une des premières solidifications institutionnelles dans le Bauhaus allemand des années 1920. Mais la première formulation puissante de cette idée, je l'ai trouvée dans un texte dû à l'architecte américain Louis Sullivan, aussitôt repris par un autre architecte, également américain, Frank-Lloyd Wright et publié en 1896, soit à une année près, le moment où les frères Lumières sont réputés avoir inventé le cinéma. Ce texte contient la formule fameuse : Form ever follows Function. Cette formule lie à sa façon l'utilité (Function) à la qualité esthétique (Form) tout en définissant une sorte de méthode (follows). Le premier pas de toute production, affirme-t-elle en substance,

se justifie d'une fonctionnalité. Quant au second, différent par définition mais aussi pas nécessairement effectué, elle le dit susceptible de mener le produit fonctionnel à un état supplémentaire. S'il est effectué, alors à la fonction, à l'utilité et à l'utilisation de cette fonction s'ajoute de la forme. Que s'agit-il de penser avec ce mot ? Mon hypothèse foncière est que cette question à la fois seconde et non secondaire ne concerne pas moins l'industrie des films que celles des objets et des architectures. Il s'agit dans les deux cas de bâtir quelque chose et de le faire dans des conditions – avec un outillage – qui ne peut être que d'époque. Comment de la forme et de la beauté peuvent-elles s'impliquer dans ce bâtir alors même qu'il répond premièrement ici comme là à un autre motif ? Étant données ces questions, je peux dire que mes livres sur le cinéma complètent ceux que j'ai écrits à propos du design.

2) La forme comme structure d'apparaître

Une lecture non philosophique, celle du zoologue Portmann s'intéressant à la forme animale, m'a conduit à considérer qu'on pouvait sous le mot de forme nommer « l'élaboration d'une structure d'apparaître » qui n'a « ni de valeur signalétique ni de valeur

cryptique ». Pour autant, ce n'est pas rien dans le monde des vivants que cette forme et, je reprends l'expression, cette « structure d'apparaître ». Ma question, depuis longtemps, est de savoir si nous en sommes possibles en tant que techniciens. Trouvons-nous qu'il vaille la peine de chercher à faire paraître dans ce que nous mettons au monde ce genre de structure insignifiante – sans valeur « signalétique » – dont parle Portmann ? Faisons-nous notre affaire aussi de cette dépense supplémentaire d'énergie productive ? Si oui, l'économie des techniques caractéristique de la société industrielle nous a-t-elle privés de trouver justifiée l'idée de faire pour – jusqu'à – la forme ? Il y a là un risque auquel précisément le design et le cinéma résistent. Cette résistance est un bonheur. Mais pour ouvrir à ce bonheur sa voie, il faut bien admettre à titre de point de départ que les opérateurs techniques matériels ne s'y opposent pas a priori. Pour ma part, je pose même que, lorsque ces opérateurs sont des appareils, ils sont eux-mêmes (je dis bien « eux », pas « nous » qui les manœuvrons) potentiellement porteurs de forme. Ce sont donc des élaborateurs possibles de structures d'apparaître. Encore faut-il les respecter dans cette possibilité, y voir une chance et admettre cette idée que

former, ce n'est pas faire signe. Ou que, s'il y a de la forme en quelque chose, alors cette chose est pour cette part de forme qu'elle présente insignifiante et même, ajouterais-je, hors de raison d'être, sans autre justification qu'un certain paraître. En ce sens former, ce n'est pas agir. Et pas même pratiquer. Que les philosophies qui ont fait cas du cinéma n'agrémentent pas ce genre de thèse, c'est ce que j'essaye de faire voir à plusieurs reprises dans mon livre, notamment dans sa deuxième partie. Benjamin fait exception, mais, aussi mentionné et cité soit-il, fait-il vraiment partie de la famille des philosophes ? En tout cas, force est de constater que ceux-là mêmes qui n'ignorent pas son œuvre ne sont pas enclins à le mentionner quand ils réfléchissent sur le cinéma.

3) De la possibilité d'une critique

J'utilisais à l'instant, à propos des appareils, la notion de portée. De quoi, pour ce qui la concerne, une caméra est-elle porteuse ? Qu'est-elle en soi, techniquement ? Réponse : un objet capable, depuis peu à l'échelle historique, de faire venir à l'image des indices du monde. « Indice » n'est pas « index ». Indexer, c'est comme pointer du doigt. C'est un mouvement dirigé. Toute indexation est gouvernée par un sujet qui s'en occupe, qui

s'occupe de la diriger. Je peux donc la dire subjectivante. C'est ce rapport de subjectivation que l'indice (et donc la caméra dans sa portée intrinsèque) met en défaut. Un mouvement est toujours en jeu, mais comme il se produit cette fois dans l'autre sens, en dépit de ce qui occupe le sujet, il peut surprendre ce sujet. Cette notion de surprise est ancienne dans mon travail. Elle m'aura permis de comprendre en quoi et pourquoi l'invention de la photographie et, par extension, des appareils d'enregistrement a été un phénomène majeur. Je tente depuis longtemps d'attirer l'attention sur le fait qu'il ne suffit pas de penser l'opération d'une caméra comme une prise effectuée en conséquence d'une visée. Certes l'appareil peut opérer en ce sens aussi puisqu'il dispose d'un viseur apte à relayer les intentions de celui qui le manie, certes donc cet appareil est complexe, mais, en raison de la technique qu'il met en jeu, un supplément, une surprise y sont toujours à portée.

Pareille surprise, pareil supplément constituent la donnée, le don, l'offre, le présent dont l'appareil est susceptible dès lors qu'il est mis en tournage. Je peux dire aussi : c'est ce qui arrive avec lui. « Ce qui arrive », cela peut se nommer encore « accident » (je

fais cette proposition en pensant que l'origine de ce dernier mot c'est le verbe impersonnel latin accidit, conventionnellement traduit par « il arrive »). Parlons donc des accidents du tournage, du tournage comme accident du film ou, pour être plus juste sans doute dans la formulation, du tournage comme moment ouvert à l'accident. À cette ouverture, quelle place donner finalement dans l'ensemble produit et monté ? Comment la lier à l'inévitable cadrage et, par ce biais, aux préoccupations et aux visées qu'on ne peut ne pas avoir quand on fait un film ? Cette question est, quant au cinéma, la question critique par excellence, du moins si l'on admet, conformément au sens initial du mot, que critiquer, c'est tamiser, séparer, discerner, distinguer. Je serais heureux si mon livre avait pour conséquence de relancer la possibilité d'une véritable critique du cinéma. C'est dans cette perspective notamment que j'y fait comparaître un certain nombre de plans séquences trouvés dans différents films. J'entreprends ainsi non de juger ces plans selon mon goût mais d'en établir la balance. Je les mesure à l'aune de leur orchestration. Bien sûr il n'en est aucun qui n'ait été préparé, bien sûr en tous il y a du cadrage, mais en certains il y a davantage d'arrivée, d'accident, d'imprévu ou d'improviste que dans d'autres

et, corrélativement, davantage de temps abandonné à l'ouverture – à la patience – mécanique de la caméra ou, le cas échéant, du microphone (j'analyse une séquence de Bresson où c'est la portée du microphone qui détermine la durée du plan).

4) Inactualité de la forme-cinéma

La forme-cinéma est liée, c'est la thèse du livre, à ce que je viens d'appeler la patience des appareils. Elle a lieu quand cette patience a lieu et quand ce lieu de la patience se fait encore sentir dans le film monté. Je dis bien « sentir ». Avec ce mot que je prends au sens de Kant, il ne s'agit pas de connaissance ni de savoir-faire, mais d'étonnement. Cet étonnement n'est pas raisonnable ni rationnel (il n'en est pas d'explication), mais il est mémorable (Kant disait pour caractériser l'étonnement esthétique : « durable »). Aucun « je » ne sait y faire. Aucun « je », donc, ne dispose de la forme-cinéma. Il n'y a pas de catégorie opératoire pour elle, il arrive seulement qu'elle arrive et que cette arrivée soit respectée. J'examine dans mon livre divers cas où en effet elle advient, divers cas où, donc, le cinéma se forme pour moi. Parmi ces cas, des passages d'Antonioni, en particulier ceux où le plan « s'attarde un peu dans l'enregistrement. Ce faisant, le cinéaste, ne

nous demande pas seulement, nous faisant en quelque sorte à la mentalité de ses personnages, d'adopter leur point de vue sur le monde (...). Non, opérant en quelque sorte à contresens de cette demande, il inscrit dans le registre de la forme cinématographique ce qui du point de vue diégétique doit être pensé comme sans forme. Ainsi nous met-il en tension. Ce que nous voyons n'est pas tout absorbé dans ce que nous comprenons. J'appelle « forme-cinéma » ce reste de et au visible dans lequel se réalise à la fois un supplément de présentation du monde et une auto-présentation du cinéma ».

Ce que je viens de lire constitue la première définition de la forme-cinéma dans mon livre (p. 57). La notion d'une tension qui, comme on vient de voir, s'y trouve évoquée est plusieurs fois reformulée en dis-traction, mot clé de la pensée de Benjamin (cf dernier chapitre de la deuxième partie) à ne pas confondre avec celui de divertissement. Le divertissement est un détournement, un emportement, un ravissement ou une séduction de l'attention, la distraction est son dédoublement. Le distrait n'est pas inattentif, il a l'attention tiraillée. À un pôle de l'expérience distraite, il y a ce que le sujet comprend de la situation, à l'autre une phénoménalité objective qui,

écartant ce même sujet de ce qu'il est en train de comprendre et n'étant pas elle-même toujours formée au même degré, se fait plus ou moins sentir, c'est-à-dire étonne plus ou moins. Toute mise en fonctionnement d'un appareil d'enregistrement fournit de la distraction. Dès lors il n'est pas de film qui n'implique la tension que je viens de dire entre le compréhensible et le sensible. Mais beaucoup le font en en refoulant (Benjamin dit : en en « amortissant », je pourrais dire aussi en en « économisant ») le principe.

S'il en est ainsi, si nombre d'opérations filmiques peuvent économiser le cinéma et le refouler en leur sein, c'est parce que cette économie et ce refoulement répondent à des attendus qui ne tiennent pas à la forme mais à la fonction possible des films. Ce qui a été le plus souvent demandé à l'industrie du cinéma, ce qui a été beaucoup attendu d'elle, ce n'est pas la mise en forme, c'est plutôt de rendre ce service dont aucune culture probablement ne saurait se passer, celui de cuisiner des fictions capables d'accommorder le rapport des humains au monde en le représentant de telle sorte qu'il en devienne à peu près digeste. C'est assurément un art que cette cuisine, mais il n'est pas propre à l'appareillage du cinéma, et bien plus vieux

que lui. Ainsi y a-t-il eu, ainsi y a-t-il encore tout un art des films qui n'est pas le cinéma même, qui au fond l'aura vieilli et e vieillit encore et qui n'a pas pour souci majeur la peu serviable, l'insignifiante mais toujours surprenante (je dis même « émouvante » à la fin de mon livre) beauté des formes.

Aujourd'hui, même si les appareils d'enregistrement ont évolué, même s'ils ne sont plus analogiques mais numériques, la forme-cinéma existe toujours à titre de possibilité intrinsèque. Mais nous n'avons guère d'emprise à l'égard de cette possibilité. Elle n'est pas ce que nous nous demandons le plus. Ainsi les travailleurs de la forme sont-ils plus isolés qu'ils ne furent. Cet isolement a des raisons que je ne saurais exposer ici au moment de conclure. Elles sont sûrement respectables, mais elles risquent de rendre quelque peu intempestif ou inactuel un livre comme le mien. Aussi, pour ne pas désespérer dans ce risque, je propose d'en inverser l'enjeu : munis comme nous le sommes quand même du souvenir de quelques moments de forme, de forme-cinéma en particulier, demandons-nous si notre propension à signifier et à fictionner le monde n'a pas à présent quelque chose d'un acharnement accablant.