

# Le positivisme esthétique au cinéma : une défaite politique

Raphaël Jaudon

S'interroger sur les moyens de l'art et sur leur efficacité, cela suppose toujours de postuler une vérité que l'œuvre aurait pour mission de révéler à son spectateur. Voilà pourquoi l'épistémologie est un modèle fréquent pour penser l'esthétique – et en particulier le cinéma, comme je chercherai à le montrer. Ainsi, historiquement, l'une des premières tentatives pour modeler l'œuvre d'art sur la pratique scientifique se trouve chez Hippolyte Taine. Dans *Philosophie de l'art*, le philosophe construit un système esthétique basé sur l'idée d'imitation : l'œuvre d'art a pour but d'atteindre la vérité, au sens positif du terme. En effet, il y a pour Taine – et c'est là l'originalité de sa posture – identité fonctionnelle de la science et de l'art, qui tous deux permettent l'accession à un état supérieur de contemplation. « L'artiste procède donc à deux opérations successives : d'abord à l'observation de la réalité extérieure, puis à l'abstraction du sujet observé qui permettra de représenter la réalité d'une manière plus vraie »<sup>1</sup>. En principe, cela suppose deux choses :

1. que la réalité soit connaissable dans sa vérité par l'observateur humain, ce qui rejoint la définition classique du positivisme ;
2. qu'une telle observation autorise l'artiste à prétendre à une *transformation vraie* de la réalité dans l'acte artistique.

---

<sup>1</sup>G. Froidevaux, *L'Art et la vie*, p. 91.

Taine procède donc à une torsion du concept traditionnel de vérité : non seulement la science positive succède à la théologie et à la métaphysique dans la quête de connaissance de l'homme, mais la vérité ainsi découverte est ensuite transmissible d'homme à homme par une série d'*affects*. Si l'art peut prétendre à la vérité, c'est donc au titre d'un *positivisme esthétique* qui reconduit dans le domaine sensible l'idée d'une vérité expérimentale ; où l'artiste devient le dépositaire de la vérité scientifique, en même temps que l'homme capable de connaître les mécanismes esthétiques infaillibles qui permettront de la transmettre, entière et non altérée, à son public. Aussi l'artiste « positif » peut-il être défini *a minima* comme le maître des causes et des effets, c'est-à-dire celui qui connaît à la fois le monde lui-même et la manière infaillible de le donner à connaître à autrui. Par conséquent, s'il existe quelque chose comme une vérité du politique, il serait dans les prérogatives de l'art de l'implanter dans l'esprit des non-savants, sachant avec certitude que cette révélation les poussera à l'action.

## 1 Modèle

Ces considérations rejoignent la théorie du spectateur telle que l'on peut la trouver chez Brecht. Tirant les conclusions esthétiques de sa lecture de Marx et Engels, Brecht a tenu à conserver leur projet d'un socialisme *scientifique*, et sa mission : apporter à la classe dominée « la conscience des conditions et de la nature de sa propre action »<sup>2</sup>. Le problème principal n'est donc pas tant la domination elle-même que la conscience de cette domination – conscience dont il est justement du domaine de l'art de préparer l'avènement. Aussi est-il indispensable de concevoir l'œuvre *sans spectateur* : celui-ci doit être créé et modelé par l'artiste, découler de l'œuvre elle-même, et non lui préexister.

« Le spectateur n'a d'autre conscience que le contenu qui l'unit

---

<sup>2</sup>F. Engels, *Socialisme utopique et socialisme scientifique*, conclusion.

par avance à la pièce, et le devenir de ce contenu dans la pièce même : [...] la pièce est bien la production d'un nouveau spectateur, cet acteur qui commence et finit le spectacle, qui ne commence que pour l'achever, mais dans la vie. »<sup>3</sup>

La théorie brechtienne de la distanciation est connue, de même que son argument théorique : contrarier les codes mimétiques pour provoquer chez le spectateur un *choc*, et l'empêcher ainsi de s'identifier aux personnages. Le spectateur est alors sommé, à *travers la mise en scène elle-même*, de se détacher du spectacle pour se fier à son propre esprit critique. En cela, Brecht pose les bases de l'art politique moderne, qui associe à chaque figure sensible une raison théorique, un rôle structurel précis, et enfin un effet prédéterminé. La nouveauté du projet brechtien, comme le dira Jacques Rancière dans un essai remarquable, est d'avoir imaginé une « transmission calculable entre choc artistique sensible, prise de conscience intellectuelle et mobilisation politique »<sup>4</sup>.

Sur ce modèle, l'histoire du cinéma peut s'appréhender comme la somme des tentatives critiques qui ont cherché à théoriser et à programmer la réaction du spectateur – c'est-à-dire, en dernière instance, à faire descendre dans la rue les derniers individus occupés à regarder des films plutôt qu'à faire la révolution. Emblématique de cette histoire, on pense à Eisenstein, et à son gigantesque projet d'adaptation filmique du *Capital*, « sur un libretto de Karl Marx »<sup>5</sup>. Bien qu'il n'ait jamais été tourné, le journal du cinéaste évoque ce projet, et son objectif plus qu'explicite : enseigner aux ouvriers (public fantasmé plutôt que cible réelle) la pensée dialectique, la philosophie de Marx et la lutte des classes. Toutefois, j'aimerais m'attarder plus précisément sur une séquence imaginée par le réalisateur, et qui me semble symptomatique du positivisme esthétique appliqué à l'art politique. Eisenstein avait en effet pensé, lors d'une séquence devant illustrer la conception matérialiste de

---

<sup>3</sup>L. Althusser, *Pour Marx*, p. 151.

<sup>4</sup>J. Rancière, *Le Spectateur émancipé*, p. 74.

<sup>5</sup>S.M. Eisenstein, « Filmer *Le Capital* », p. 38.

l'âme, à conduire le spectateur à travers une suite d'effets psychologiques précis. Et cette chaîne de réflexes devait ensuite être analysée par le commentateur du film pour en dévoiler les mécanismes implicitement aliénants, dans une croisade didactique contre la pensée idéaliste.

Sur le plan idéologique, l'expérience semble tout à fait banale : Eisenstein ne produit rien d'autre qu'un plaidoyer pour le matérialisme dialectique, ce qui est à la fois en accord avec ses convictions et avec sa fonction de cinéaste d'État. Toutefois, c'est la dimension épistémologique de son expérience qui m'intéresse. Car pour que la démonstration fonctionne, il est nécessaire que soient respectées deux conditions préalables, jamais évoquées par Eisenstein. Premièrement, le spectateur doit éprouver exactement les émotions prévues par la première séquence d'images, et suivre ce chemin idéaliste point par point – ce qui suppose une grande confiance du cinéaste dans l'*efficacité* des procédés esthétiques de l'ennemi. Deuxièmement, une fois achevée la déconstruction matérialiste de ces procédés, le spectateur doit adhérer sans réserve à la démonstration du film, au point d'*appliquer à l'extérieur* ce qu'il a vu sur l'écran. Or, malgré le soin quasi-scientifique apporté par Eisenstein à la mise en place de son expérience, aucune de ces deux conditions ne peut à coup sûr être respectée. Ou du moins, l'essentiel n'est pas de se demander si elle peut l'être ou non : contentons-nous de remarquer que le spectateur reste désespérément absent de l'expérience. Il n'existe, au mieux, que comme destinataire virtuel, programmé dans la mise en scène ; au pire, comme le schéma simplifié du fonctionnement cognitif humain.

## 2 Confiance

Toutefois, ce positivisme esthétique n'est pas l'apanage du cinéma soviétique, et l'on retrouve sa trace dans la génération des cinéastes issus de Mai 68 en Europe de l'Ouest. Je m'attarderai sur le plus emblématique de cette transition politique du cinéma : Jean-Luc Godard, qui décide décide fin 1967

de quitter le système de production industriel du cinéma pour réaliser des films militants marxistes. Il abandonne alors son nom et sa célébrité pour dissoudre son identité d'artiste dans une entité collective, nommée d'après un cinéaste russe d'avant-garde : le groupe Dziga Vertov. Jusqu'en 1973, l'objectif du groupe est de mettre en question les codes du cinéma, en opposant à l'esthétique bourgeoise et à ses recettes préétablies (scénario modèle, mise en scène aplanie, effets dramatiques calculés, montage normalisé, etc.) la recherche d'un type de représentation réellement révolutionnaire. La tâche du cinéaste n'est alors plus seulement de mettre en œuvre une pratique de la mise en scène, mais intègre une recherche nécessairement *théorique* et *scientifique* : en tant que savant connaisseur des rapports de production capitalistes, son rôle est de les révéler au spectateur, sous une forme qui rend justice au potentiel révolutionnaire d'une telle analyse. En cela, le projet godardien est nécessairement celui d'un cinéma didactique, puisque par définition le spectateur est supposé vierge de toute connaissance préalable, ainsi que de tout esprit critique : seul le film peut lui apporter à la fois la conscience de son exploitation et la force de briser ses chaînes. L'objectif est alors de *mettre au travail* un spectateur nécessairement ignorant et aveugle à sa propre condition<sup>6</sup>. Ainsi le cinéma politique néglige-t-il son spectateur réel pour fantasmer un public réceptif en tout point à ses procédés : le film devient le produit d'un *dispositif de prédiction*, où toute forme comprend en creux ses propres conséquences psychologiques, et où l'intégralité des effets est codé dans les causes.

Si le marxisme passe aujourd'hui pour être une science dépassée, le positivisme esthétique qui l'accompagnait jadis est encore vivace. Aussi retrouve-t-on la construction de dispositifs de maîtrise du spectateur chez un cinéaste comme Ken Loach, dont le naturalisme (parler ouvrier, acteurs non professionnels, décors authentiques), combiné à une machinerie fictionnelle tout à

---

<sup>6</sup>Voir D. Faroult, « Mettre le spectateur au travail ? La programmation d'un travail du spectateur par l'avant-garde cinématographique militante issue de Mai-68 ».

fait classique, devient un véritable dogme de création, et enserre le spectateur dans un dispositif d'identification ne présentant aucune échappatoire. Partout où le dispositif précède la rencontre, où le spectateur est postulé avant d'être écouté, la politique renonce à quitter la théorie pour investir le monde, et ne peut qu'échouer à rencontrer un discours d'émancipation. Le résultat est décevant, mais logique : s'il se contente de le coder dans des formes filmiques, le film ne peut que manquer un spectateur en manque d'actualisation. Ce qui se vérifie dans les faits : *Le Capital* n'a jamais vu le jour ; seuls deux ou trois films du groupe Dziga Vertov ont bénéficié d'une diffusion publique, sans toutefois rencontrer le public escompté ; quant à Loach, qui navigue dans les eaux fortement territorialisées du cinéma d'auteur institutionnel, il est tout à fait douteux que ses films aient un jour provoqué quelque prise de conscience politique que ce soit. Programmer l'émancipation, c'est renoncer à la réaliser.

### 3 Absence

En réalité, le cinéma semble avoir toujours souffert de l'absence de son public. L'œuvre se fait toujours sans lui, et lorsqu'enfin elle le rencontre, c'est sans pouvoir l'écouter. Ainsi, face à l'incertitude, les cinéastes ont fait preuve d'inventivité formelle, dans le but de postuler des relations de cause à effet susceptibles de les rapprocher, au moins en rêve, de ce spectateur muet. Or, les facéties de l'histoire ont voulu qu'un nouveau retournement vienne alimenter cette recherche. En effet, la multiplication des supports d'expression libres, en particulier sur Internet, et leur accessibilité croissante, ont fini par offrir une parole à cette masse indistincte d'affects programmés et de réactions-types que les artistes avaient l'habitude de postuler sous le nom de « public ». Faudrait-il y voir un secours inespéré pour le positivisme esthétique, enfin libre de *vérifier* à la source ses hypothèses ? Ce serait négliger la nouveauté radicale de cette prise de parole, qui ne se situe pas

dans ses formes discursives (souvent empruntées au discours autorisé) mais dans l'acte d'une visibilité auparavant refusée. Car en substance, il est bien rare que cette parole corresponde aux attentes de l'artiste. On pourrait arguer que de tels discours sont rédigés à la hâte, sans recul et sans discernement – en un mot, qu'ils manquent de légitimité. Je préfère imaginer que ce spectateur, nouvellement écouté, prend un malin plaisir à contrarier l'ordre du discours esthétique, à refuser la fonction qu'il s'y était vu attribuer – et comme un enfant, au sens propre, à *ne pas tenir en place*.

Nul ne peut attester de sa propre émancipation : le processus sera peut-être plus long, connaîtra un chemin tortueux, ou bien ne s'accomplira jamais. Au fond, cette libre parole spectatorielle ne fait qu'ajouter une nouvelle couche d'incertitude au processus esthétique : en s'exprimant, le spectateur *fait état de l'enclenchement d'un processus d'appropriation*, de l'ouverture d'un espace de jeu entre son propre langage et celui de l'œuvre. En somme, il témoigne d'une rencontre, ce qui est bien la condition minimale pour qu'il puisse advenir quelque chose comme de la politique.