

Suzanne LIANDRAT-GUIGUES, Murielle GAGNEBIN, *dirs, L'essai et le cinéma*. Seyssel, Éd. Champ Vallon, coll. L'Or d'Atalante, 2004, 256 p.

Dissipons tout de suite, non un malentendu, du moins un doute : *L'essai et le cinéma* ne s'intéresse pas à l'essai sur le cinéma, ce registre éditorial et (parfois) littéraire qui a fait florès ces trente dernières années – et singulièrement depuis l'apparition d'études cinématographiques à l'université –, mais bel et bien à l'essai au cinéma : ce genre (si tant est que c'en fût un), marginal et infiniment riche, cette forme (« une forme qui pense », ainsi Godard définissait-il l'essai dans une formule laconique restée célèbre), ce registre dans lequel se sont illustrés avec bonheur et parfois avec prédilection bon nombre de cinéastes, d'Alain Resnais à Jean-Luc Godard, de Jean-Daniel Pollet à Chris Marker, d'Orson Welles à Federico Fellini, de Michelangelo Antonioni à Nino Moretti ou João Cesar Monteiro. L'ouvrage est partiellement issu d'un colloque organisé en mai 2003 par le Centre de recherche sur les images et leurs relations (CRIR) de l'université Paris 3 et par le Centre d'étude de l'écriture et de l'image (CEEI) de l'université Paris 7. Pour la publication, ces études ont été complétées de prolongements inédits et de réflexions d'autres chercheurs sollicités pour l'occasion.

Sous la plume – limpide et très sûre – de ses deux codirectrices, Suzanne Liandrat-Guigues et Murielle Gagnebin, l'ouvrage commence par donner quelques pistes définitoires. Car, issu de modèles quasi canoniques en littérature et en philosophie, avec Michel de Montaigne et René Descartes, l'essai semble s'égarer au cinéma en un terrain « vague » (Cyril Neyrat, p. 157 *sqq.*), aux postulats instables, et marqué par l'inachèvement. José Moure risque alors, à défaut d'une définition, une présentation convaincante de quelques traits essentiels : « Une forme de pensée qui, comme l'étymologie du mot *essay* le suggère [le substantif *essay* vient du latin *exagium* : «balance», puis «pesée sur un instrument», terme qui comporte à la fois

l'idée de mesure exacte et de prélèvement d'un échantillon], s'exerce comme pesée, mise en balance, examen, épreuve, expérimentation, tâtonnement, expérience du monde, de vie et de soi » (« Essai de définition de l'essai au cinéma », p. 25). Au fil d'un parcours qui, comme chez plusieurs autres auteurs, passe par les incontournables figures d'Eisenstein, Godard, Christensen, Franju, Welles ou Rossellini, José Moure constate la difficulté de remonter aux origines de la forme hybride du « film-essai » (terme préféré par lui à « essai filmé, essai filmique, essai cinématographique », p. 26), en l'absence de contours précis, de définition préalable ou d'aucune œuvre-matrice à laquelle s'arrimer. Il interroge la pertinence de critères thématiques ou formels (et lesquels ?). Dans « L'essai cinématographique et ses transformations expérimentales » (pp. 41-48 – il faut souligner que plusieurs essayistes s'essayaient ici à de divertissants jeux de mots dans leurs titres comme dans leurs interventions, multipliant les allusions tant à la littérature qu'au rugby, à l'univers du jeu ou à la chimie amusante), Guy Fihman repère les premières occurrences du terme « ciné-essai » dans des notes privées d'Eisenstein datées d'octobre 1927 (soit dit en passant, 10 ans exactement après un autre essai resté célèbre dans l'Histoire), tandis qu'Alain Ménil (« Entre utopie et hérésie. Quelques remarques sur la notion d'essai », pp. 87-126) aborde la question plus frontalement encore : « Peut-on, à propos du cinéma, définir l'essai ? ». Tentant de répondre, l'auteur convoque Theodor W. Adorno, le texte fondamental de Jean Starobinski (« Peut-on définir l'essai », in : « Starobinski », *Cahiers pour un temps*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1985) qui sera lui aussi abondamment cité au fil de l'ouvrage, ou encore, de façon très développée mais plus excentrée, Robert Musil ; Alain Ménil s'attache à « penser l'écart » dès lors que, s'agissant de l'essai, la « règle devient temporaire, fragmentaire » : « Le détour par l'étymologie, ou le recours à la philologie ne sera pour Starobinski qu'un moyen pour s'efforcer, "une fois admis le principe que l'essai ne se soumet à aucune règle", de définir les conditions non de possibilité,

mais de *pensabilité*, de l'essai » (p. 93). Au fil d'exemples et d'études de cas dont les tentatives de définition ne sont, là non plus, jamais absentes, Denis Lévy (« Art et essai », pp. 137-142) indique combien l'enjeu, dans *Méditerranée* (1963) de Jean-Daniel Pollet, est de « faire jaillir des rapports inouïs » et de « construire un espace », une « topologie » ; et Claire Mercier (« Le scénario de fiction comme essai philosophique », pp. 69-86), soulignant l'importance, à même l'essai philosophique, d'une *praxis*, et choisissant pour sujet *Les Chasses du Comte Zaroff* (d'Ernest B. Schoedsack et Irving Pichel, 1932), avance de façon convaincante que l'idée de scénario d'un film de fiction classique peut s'apparenter à un essai philosophique, indépendamment d'une dimension brechtienne, pourtant effectivement contenue ici : « Essayer de déterminer [...] en quoi le scénario de fiction classique est dans son essence – pas toujours dans les faits – un essai philosophique. Nous ne parlons pas même du scénario de fiction brechtien ou postbrechtien qui vise de façon explicite l'essai et non la fiction, qui vise à essayer la philosophie, c'est-à-dire à la pratiquer dans ce dépassement d'elle-même que constitue la pratique artistique révolutionnaire [et Claire Mercier d'évoquer *Le Bonheur* d'Alexandre Medvedkine (1934), pourtant équivoque sur ce plan, à bien des égards]. Nous considérons simplement le scénario relevant d'une dramaturgie aristotélicienne bien comprise comme l'est celui magnifiquement cinématographique des *Chasses* » (p. 75).

Au long des pages et des interventions, les formules inspirées se multiplient comme autant d'appréhensions du symptôme de l'essai : « métaphysique instantanée » (Michel Guiomar), « poétique de la pensée » (Didier Coureau), « érotique de la pensée » (sous-jacente chez Alain Ménil, selon qui « on suit une idée comme on suit une femme »), « levée de l'image » (Sylvie Rollet), « *praxis* » au pouvoir démiurgique (Claire Mercier), ou encore « forme qui prend un risque » (thèse séduisante que soutiendra Murielle Gagnebin à la suite de Fabienne Costa et

Denis Lévy ou, déjà, Jean Starobinski). Dessinant « quelque mobile à la Calder, animé par la différence des potentiels eidétiques mis en présence », Murielle Gagnebin s'amuse et s'ingénie d'ailleurs à croiser les thèses et les positions éparées et complémentaires de ces différents spécialistes de l'image dès son introduction rétro- et prospective (« L'inconscient à l'essai », pp. 13-24).

Par la suite, certains développements nous emmèneront un peu plus loin de ces épacentres définitoires, au gré d'étranges mouvements de flux et de reflux où les lecteurs, selon leurs intérêts et leurs affinités propres, ne prendront bien sûr pas tous le temps de voguer ou de se laisser dériver : à partir du film *Smoke* de Paul Auster (1995), Murielle Gagnebin prolonge en fait sa première intervention par quelques volutes ludiques, fantasques, jouissives, entre les notions de qualité et de quantité ; voguant sur le *Méditerranée* de Jean-Daniel Pollet, Denis Lévy constate que « le terme essai, au fond, recueille tout ce qui dans le cinéma est inclassable – inclassable selon les classes traditionnellement instituées : genres, fiction et documentaire, artistique et commercial » (p. 137). À travers *La Voix solitaire de l'homme* (1977-1978), Diane Arnaud repère comment le cinéma de Sokourov a pu prendre la forme d'un entre-deux, « entre documentaire et fiction, entre cinéma et photographie, par ses glissements d'images d'archives et ses surgissements de photos de famille » (p. 147). Volutes, entre-deux, flux et reflux encore chez Cyril Neyrat (« L'essai à la limite de la terre et de l'eau », pp. 157-170), Sylvie Rollet (« *Les Arabesques sur le thème de Pirosami* de Paradjanov. Autoportrait d'un cinéaste en peintre ? », pp. 171-182), Fabienne Costa (« Les rejetés de la jetée. Va-et-vient et "bouts d'essai" », pp. 183-192). Ensuite, Suzanne Liandrat-Guigues se saisit de cette idée d'« Une forme qui pense », Christophe Deshoulières, sur un ton fort différent, du « Bloc-notes d'un clown (L'essai négatif selon Fellini) » et Didier Coureau, de façon aventureuse mais parfois nébuleuse, d'une « Poétique filmique de la Noosphère », à partir de Jean-Luc Godard et Chris Marker.

Mais, les deux derniers textes nous ramènent aux questions premières, préférant les rouvrir au lieu de tirer d'impossibles conclusions ou de fort peu définitifs bilans. D'ailleurs, Jean Durançon (« Le droit à l'essai », pp. 227-236) cite Jorge Luis Borgès en ouverture (« L'idée de texte définitif ne relève que de la religion ou de la fatigue ») et, à l'instar de l'Argentin, semble affectionner la forme de la boucle, de la reprise par bribes ou de la spirale : « Le droit à l'essai comme droit à l'erreur ? : un essai est toujours ce qui *commence*. Cela peut aboutir – ou non. Cela peut être une réussite : un essai magistral. Ou une tentative avortée : ce qui n'a pas trouvé sa *forme*. La forme qui lui était nécessaire. À elle. Non à ce qui la précédait. Mais quelle pensée précéderait la pensée ? Dont le développement se serait interrompu avant terme. Où le souffle aurait manqué. Où quelque chose aurait été dit, mais où tout serait à *reprendre*. Pas à recommencer. À reprendre. Et c'est là toute l'histoire de certains cinéastes : la reprise, non tant des thèmes que des figures et des forces. Quelque chose attend là. Quelque chose se fait attendre. Et le cinéaste passe sa vie à trouver la formule » (p. 227). Et Jean Durançon de citer Charlie Chaplin, Erich von Stroheim, Josef von Sternberg, Alfred Hitchcock, Robert Bresson, avant que Jean-Louis Leurat ne clôture par un envoi (« Essai transformé », pp. 237-249) : se penchant sur un essai de Siegfried Kracauer mal connu et resté inédit en français, *Theory of Film* (1960), Jean-Louis Leurat rend sensible la tension vers l'essai à l'œuvre dans la forme du diptyque, ou du moins dans certains ouvrages conçus ou envisageables sous la forme du diptyque.

Par le biais du général ou du particulier, de la théorie ou de l'analyse, chaque contribution aura parcouru le territoire de l'essai, frange à peu près inépuisable du septième art, en aura tiré de la substance ou l'aura enrichi. Le tout est présenté de manière sobre (« et de bon goût », selon une formule consacrée qui n'est pas de Godard), claire et aérée : on ne s'égaré pas, malgré la complexité. Un bonheur pour l'esprit mais aussi, comme souvent chez Champ Vallon, pour la main et pour les

yeux... La conviction est emportée et l'ambition largement concrétisée, telle que la formulait Murielle Gagnebin dès son introduction (p. 22) : « Permettre au lecteur de ce livre de s'essayer; à son tour; à la question de l'essai au cinéma ».

Emmanuel d'Autreppe

Université d'Anvers

École supérieure des Arts Saint-Luc, Liège
emmanuel.dautreppe@ccrv.be

Esthétique

Régine Battiston-Zuliani, dir./Hrsg., *Nature et paysages : un enjeu autrichien/Funktion von Natur und Landschaft in der österreichischen Literatur*.

Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt-am-Main, New York, Oxford, Wien, P. Lang, coll. Convergences, 2004, 359 p.

Riche de 21 contributions en français et en allemand, de 8 reproductions de tableaux, d'un index des noms propres et d'aspect particulièrement soigné, l'ouvrage dirigé par Régine Battiston-Zuliani ne s'impose pas seulement par la qualité de la présentation formelle, il intéresse aussi par la place qu'il occupe dans le panorama de la recherche des germanistes et enfin par le contenu des interventions spécifiques.

Certes, l'ouvrage n'est pas véritablement introduit par une réflexion méthodologique générale, cependant, son titre, qui correspond bien à la démarche des auteurs, délimite un secteur intéressant à plusieurs égards. Le hiatus entre le titre allemand *Funktion von Natur und Landschaft in der österreichischen Literatur* qui signifie littéralement « fonction de la nature et du paysage dans la littérature autrichienne » et le titre français, *Nature et paysages : un enjeu autrichien*, attire l'attention de même sur l'originalité de l'ouvrage. En effet, il se situe à la croisée de plusieurs types de recherche : interprétations littéraires et esthétiques faisant ressortir l'importance du motif dans les arts, mais aussi historiques et sociales en se focalisant sur un élément sémantique récurrent qui caractérise en particulier la dynamique sociale autrichienne et l'histoire de l'identité autrichienne, indéfectiblement attachée au paysage alpin.