

## Cinéma et imaginaire social en venant de Ricœur

Samuel Lelièvre

EHESS, Paris

### Résumé

Le cinéma peut être considéré comme un exemple particulièrement pertinent et instructif d'un discours et d'une pratique rapportables à chacun des trois grands domaines de l'imagination selon Ricœur – discours, articulation entre un niveau théorique et un niveau pratique, et imaginaire social. Tout en ayant pour objectif de se concentrer sur ce dernier niveau, une approche plus complète des notions de récit filmique et d'imaginaire social en venant de Ricœur requiert de traverser de nouveau les deux autres niveaux. Il est notamment nécessaire de retrouver les termes d'une philosophie ricœurienne de l'imagination dans l'articulation entre mise en intrigue et représentation qui s'opère depuis *Temps et récit* et une approche ultérieure de la notion de récit filmique. Un rapport critique à l'imaginaire social et politique peut finalement être retrouvé à travers le cinéma. Il s'agit toutefois de comprendre le passage d'un positionnement critique hérité de la tradition philosophique à un mouvement critique interne aux pratiques cinématographiques: tout en prenant en compte la notion de récit, ce mouvement critique peut mettre en avant, de manière nouvelle, la notion d'image, contribuant à sa revalorisation au sein d'une philosophie de l'imagination. La dernière partie de cet article s'intéresse notamment au rapport privilégié entre cinéma et historicité.

*Mots-clés: Image, imaginaire social, historicité, mise en intrigue, récit filmique, représentation.*

### Abstract

Cinema can be considered a particularly relevant and instructive example of a discourse and practice that refer back to each of the three great domains of imagination identified by Ricœur—discourse, articulation between a theoretical level and a practical level, and the social imaginary. While the aim of this article is to focus on the third level, a more comprehensive approach to the ideas of cinematic narrative and social imagination, drawn from Ricœur, requires us to go through the other two levels again. It is particularly necessary to find the terms of a Ricœurian philosophy of imagination in the articulation between emplotment and representation, operative since *Time and Narrative*, and a later approach to the notion of cinematic narrative. A critical relationship to the social and political imaginary can eventually be found through cinema. But, it is a matter of understanding a transition from a critical stance inherited from the philosophical tradition to a critical movement internal to cinematic practices: while taking into account the notion of narrative, this critical movement can bring to the fore, in a new way, the notion of image, contributing to its reappraisal within a philosophy of imagination. The last section of the article is particularly interested in the special relationship between cinema and historicity.

*Keywords: Image, Social Imagination, Historicity, Emplotment, Cinematic Narrative, Representation.*

Études Ricœuriennes / Ricœur Studies, Vol 5, No 2 (2014), pp. 81-104

ISSN 2155-1162 (online) DOI 10.5195/errs.2014.259

<http://ricoeur.pitt.edu>



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 3.0 United States License.



This journal is published by the [University Library System](#) of the [University of Pittsburgh](#) as part of its [D-Scribe Digital Publishing Program](#), and is cosponsored by the [University of Pittsburgh Press](#).

# Cinéma et imaginaire social en venant de Ricœur

Samuel Lelièvre

EHESS, Paris

## Introduction

“L’imagination dans le discours et dans l’action” est un texte de Ricœur qu’on peut considérer sans trop d’exagérations, mais à la suite de nombreux commentateurs, comme à la fois central et singulier dans son œuvre philosophique.<sup>1</sup> Il est “central” en tant qu’il développe dans toute son amplitude la philosophie ricœurienne de l’imagination, 1) à la suite des développements de *La métaphore vive* et de son rapport au “discours,” 2) dans son établissement de l’articulation entre le théorique et le pratique, 3) ainsi que par ses perspectives vers un “imaginaire social.” Mais il est aussi “singulier” dans la mesure où c’est la première fois que Ricœur expose de manière quasi programmatique sa philosophie de l’imagination – en faisant le lien avec les premières tentatives formulées dans la perspective d’une “Philosophie de la volonté.” La présente étude se propose de prendre le *cinéma* comme un exemple particulièrement pertinent et instructif d’un discours et d’une pratique rapportable à chacun des trois grands domaines de l’imagination selon Ricœur. Notre problème est que *l’image* est généralement rapportée à une “imagination reproductrice,” c’est-à-dire à une imagination considérée comme relevant d’un niveau inférieur par rapport aux puissances de l’imaginaire à la source de la pensée et de l’agir humains. Dans le même temps, il nous semble que la distinction opérée par Ricœur dans *L’idéologie et l’utopie* entre “image-tableau” et “image-fiction” peut nous aider à surmonter cette difficulté et c’est cette piste de l’image-fiction que nous allons tenter de suivre dans notre réflexion sur le cinéma.<sup>2</sup>

À l’exception de quelques rares textes ou de références occasionnelles, Ricœur n’a jamais traité directement du cinéma et n’est pas entré dans le champ dit des “études cinématographiques.” Ce lien entre la philosophie ricœurienne et le cinéma a été établi par d’autres auteurs et nous souhaiterions nous aussi nous engager dans cette direction.<sup>3</sup> Notre objectif sera ici de nous intéresser au cinéma en tant que *pratique indissociable d’un imaginaire social* ainsi qu’aux discours théoriques élaborés pour appréhender cette pratique. De tels discours ne manquent pas, en particulier dans une perspective que la philosophie ricœurienne de l’imagination pourrait rapporter à des utopies politiques (socialisme, communisme, tiers-mondisme, etc.). Par son ancrage historique, le cinéma s’est en effet trouvé rattaché à certains programmes se réclamant (à tort ou à raison) de l’utopie en même temps qu’il était lié à des dimensions concrètes de l’évolution des sociétés humaines depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (industrialisation, urbanisation, mondialisation etc.). Plus spécifiquement, le médium cinématographique intègre dans son fonctionnement même l’articulation entre le fait d’être de “nulle part” et “partout” à la fois, le projet d’une représentation globale du monde développée par les arts et les sciences au moins depuis la Renaissance, et l’ubiquité de cette représentation à travers son déploiement technique et économique à l’échelle de la planète.

Cependant, avant de se demander quelles seraient, au cinéma, les forces utopiques qui s’opposeraient au poids de l’idéologie, il est nécessaire de ramener les choses à une plus grande

complexité interne en projetant les termes de la philosophie ricœurienne de l'imagination dans ceux de la philosophie ricœurienne du récit – incluant ici la notion de "récit filmique." Cela revient en fait à se demander quel lien établir entre la philosophie de Ricœur et le cinéma. Force est de constater alors que ce lien n'est jamais direct. Dans une première perspective d'ordre à la fois thématique et ontologique, il est possible d'établir un lien entre la philosophie ricœurienne de l'imagination et le cinéma, en soulignant qu'ils conduisent l'un et l'autre à une thématisation de notre rapport à l'histoire ainsi qu'à un questionnement sur le rapport entre temps, histoire et image. La difficulté, toutefois, de ce premier rapprochement, c'est que l'intérêt porté au contenu sociohistorique de certaines productions cinématographiques ne conduit pas nécessairement à aborder la problématique spécifique de l'image dans son rapport à la temporalité, à l'historicité, ainsi que dans ses implications ontologiques. C'est pourquoi on préférera tenter une application de la philosophie ricœurienne de l'imagination au cinéma en se plaçant d'abord dans une perspective d'ordre méthodologique et épistémologique: il semble en effet possible de prendre en considération les principaux apports de la philosophie ricœurienne concernant les notions de *récit*, de *pratiques narratives*, et de *fiction*. Sans qu'il ne se mêle jamais des débats propres aux études sur le cinéma, Ricœur a pu suggérer quelques pistes déterminantes au sujet des rapports entre récit et cinéma. Selon nous, c'est au-delà d'une approche thématique, de caractère assez ouvert mais indéterminé dans ses visées objectives, mais au-delà aussi de cette approche épistémologique qui tend à se focaliser sur la notion de récit et sur des questions de narratologie, qu'une application de la philosophie ricœurienne de l'imagination au cinéma devrait pouvoir révéler toute sa fécondité. Afin d'accéder progressivement à cette approche plus englobante, on pourra procéder du plus général au plus singulier, en passant d'une étude du rôle de l'imagination dans l'articulation ricœurienne entre mise en intrigue et représentation, d'une part, à une analyse du rapport critique du cinéma à l'imaginaire social, culturel et politique, d'autre part. Entre les deux, il s'agira enfin de revenir sur la notion de récit filmique au regard de celles d'image et de temps.

## L'imagination dans l'articulation entre mise en intrigue et représentation

Dans *Temps et récit*, Ricœur commence par une discussion de deux grands textes, ce qu'il appelle aussi "deux entrées indépendantes":<sup>4</sup> l'une porte sur les "apories de l'expérience du temps" à partir du livre XI des *Confessions* d'Augustin d'Hippone, l'autre sur la "mise en intrigue" à partir de la *Poétique* d'Aristote. Ce qui intéresse Ricœur dans la *Poétique* c'est, d'une part, le concept de *mise en intrigue* (ou *muthos*) et, d'autre part, celui d'*activité mimétique* (ou *mimèsis*). L'objectif de cette lecture est d'ouvrir sur la question du récit mais aussi de tenter de répondre au problème de l'absence de la question du temps par une prise en compte des résultats de sa méditation sur les *Confessions* d'Augustin. Ricœur se situe dans une perspective aristotélicienne tout en précisant qu'il "[n'entend] aucunement user du modèle aristotélicien comme d'une norme exclusive pour la suite de cette étude."<sup>5</sup> Ce positionnement est également induit, mais sur un plan différent, par la nécessité de prendre en compte une *évolution des pratiques narratives* ainsi que la *diversité des expressions et médias*. C'est du reste ce que fait Ricœur quand il considère, à travers la configuration du récit de fiction, une histoire des pratiques littéraires et évoque, à la suite de Walter Benjamin, "une certaine mort, celle de l'art de raconter."<sup>6</sup> Même s'il est d'abord question des arts littéraires (poésie, théâtre, roman etc.), l'approche ricœurienne du récit peut être étendue à des pratiques artistiques et esthétiques plus récentes ou, pour reprendre ses termes, "subir l'épreuve d'autres contre-exemples."<sup>7</sup> Un médium comme le *cinéma* vient assez

naturellement à l'esprit, pour mettre en œuvre, ensemble, temps et récit – dans une perspective qu'on pourrait qualifier d'ontologique.

C'est à travers "la référence croisée" du récit de fiction et du récit historique avec l'"expérience temporelle vive" que Ricœur situe une *articulation plus complète entre récit et temps*. Qu'en est-il pour une approche des arts visuels et plus particulièrement du cinéma? Ce dernier médium engage en effet un rapport avec une "expérience temporelle vive" – bien que de manière indirecte car *médiatisant* précisément cette expérience. Il se détermine ensuite par rapport au récit de fiction. Enfin, un rapport au récit historique n'est pas non plus absent, bien que cela soit encore soumis à débats.<sup>8</sup> Relisant *Temps et récit*, notamment à partir de ce chapitre II du volume 1 dont Ricœur rappelle l'importance dans sa conclusion générale,<sup>9</sup> on pourrait ainsi se placer à deux niveaux distincts: un premier niveau se situerait assez largement dans une perspective aristotélicienne et aborderait le récit à travers l'articulation entre *mimèsis* et *muthos*; un second niveau, excédant cette tradition aristotélicienne, situerait cette conception du récit dans une perspective poético-éthique renvoyant spécifiquement à la philosophie ricœurienne de l'imagination.

Comme le souligne tout d'abord Ricœur, l'articulation entre *mimèsis* et *muthos* renvoie à des processus et non à des structures. À travers le *muthos*, la poétique est identifiée à l'art de "composer des intrigues" – en insistant sur le verbe d'action "composer," le terme de *muthos* étant d'emblée identifié à celui d'intrigue. De son côté, la *mimèsis* doit aussi être entendue comme une activité – "le processus actif d'imiter ou de représenter."<sup>10</sup> Cette articulation peut être étendue telle quelle au cinéma: d'une part, et en tant que représentation visuelle et sonore, ce médium peut tout entier être placé du côté de la *mimèsis*; d'autre part, et au-delà même de son appui littéraire (via le scénario et l'adaptation) ou scénique (la mise-en-scène avec son lien avec le domaine théâtral), le montage relierait concrètement ces plans différents de la *mimèsis* et du *muthos*.<sup>11</sup> Ricœur apporte ensuite une nuance à la définition du terme de *muthos*: plutôt que d'un "agencement des faits en système," il préfère parler d'un "agencement ou système des faits." De là découle ce qu'il appelle "le primat de la *compréhension narrative*" par rapport à l'explication ("sociologique ou autre") en historiographie et par rapport à l'explication ("structuraliste ou autre") concernant les récits de fiction, et qui sera identifié ensuite au "primat de l'activité productrice d'intrigues."<sup>12</sup> Mais la notion de "compréhension narrative" ne clôt pas – ne peut pas clore – l'articulation entre *mimèsis* et *muthos* qui doit être interprétée dans un rapport ouvert et dialectique au cœur de la philosophie ricœurienne du récit.

Ricœur insiste ici sur le fait qu'il existe une "quasi-identification" entre le concept d'"imitation" (ou de "représentation d'action") et celui d'"agencement des faits" (ou d'"intrigue"); il rappelle à cet effet la "hiérarchisation" des six parties de la tragédie selon Aristote ("l'intrigue, les caractères, l'expression, la pensée, le spectacle et le chant"<sup>13</sup>) qui place l'"intrigue" au premier rang et "met l'action au-dessus des caractères et de la pensée."<sup>14</sup> Autrement dit, *l'action est l'objet à la fois de la représentation et de l'intrigue* même si la *mimèsis* et le *muthos* renvoient de manière différente à cette action.<sup>15</sup> Pour ce qui concerne le cinéma, on ne peut s'empêcher de penser ici à la notion d'"image-action" forgée par Deleuze à l'époque où paraissait le premier volume de *Temps et récit*, et qui sert à désigner, à l'intérieur de l'agencement d'un récit cinématographique, des "liens de faits" – avec les thèmes de la "grande forme" (le film psychosocial, le western classique, le film d'histoire) et de la "petite forme" (la comédie de mœurs, le burlesque, le néowestern).<sup>16</sup> Dans le prolongement de cette analyse, Ricœur parle alors d'une "corrélation noématique" entre *mimèsis* et *muthos* afin de souligner qu'il s'agit de

“comprendre l’action [...] comme le corrélat de l’activité mimétique régie par l’agencement des faits (en système).”<sup>17</sup>

Dans *Temps et Récit*, Ricœur insiste par ailleurs sur le fait que l’action mise en intrigue est soumise à des contraintes relatives aux différents genres tels que la tragédie, la comédie, l’épopée, etc.<sup>18</sup> Or, il nous semble que le cinéma, en tant que divertissement et art de masse, fonctionne assez largement sur la définition de ces différents genres – même si on ne peut l’y réduire –, la question des genres étant surdéterminée par des enjeux d’ordre socio-économique sur lesquels des organisations comme Hollywood se sont en partie construites.<sup>19</sup> Pour autant, à ce stade de notre discussion, la notion de genre revêt d’abord un sens générique lié à celle de récit. Ainsi, une première contrainte (la distinction entre la comédie, d’un côté, et la tragédie et l’épopée, de l’autre) se fait à partir d’“un critère éthique de noblesse ou de bassesse,” la tragédie s’attachant à représenter “les hommes ‘en mieux’” et “la comédie ‘en pire’.” Une seconde contrainte (la distinction entre l’épopée, d’une part, et la tragédie et la comédie, d’autre part) marque moins les différences d’“objet” (le “quoi”) de la représentation que de mode (le “comment”).<sup>20</sup> Mais le récit ne se réduit pas à la question du mode; et il s’agit de faire la distinction entre “le récit au sens large” se rapportant à l’objet de l’activité mimétique et “le récit au sens étroit” se rapportant à la “composition diégétique.” À la limite, la tragédie, c’est-à-dire le genre le plus élevé selon Aristote, peut exister et montrer sa valeur poétique sans passer par le spectacle, en se jouant à travers la lecture seule; or, même en laissant de côté la notion ricœurienne de “lecture” – mais en tenant compte des différences vis-à-vis des arts littéraires –, le cinéma ne peut être pensé indépendamment de cette notion de spectacle. Une troisième contrainte se rapporte enfin à la primauté de l’action sur les caractères. Ricœur rappelle ce que cette dernière contrainte peut avoir de limitant pour une conception moderne qui, dans le roman – et au cinéma, ajoutons-nous – “donne au développement du caractère un droit égal, sinon supérieur, à celui de l’intrigue.”<sup>21</sup> Selon la tradition aristotélicienne, le plan poétique prévaut sur le plan éthique. Cependant, même si la hiérarchisation des genres va déterminer largement le principe d’une autonomie du récit, force est de constater que ce dernier principe n’est plus aussi simple et évident, les plans poétique et éthique trouvant davantage à s’entremêler dans les pratiques narratives contemporaines, tout particulièrement au cinéma.

Après avoir montré comment la conception ricœurienne du récit renoue étroitement avec la définition aristotélicienne de l’intrigue et de ses mises en œuvre, on peut maintenant tenter d’analyser ce qui fait la singularité de la relecture que Ricœur consacre à la *Poétique* d’Aristote. Si chez le Stagirite, la logique de l’intrigue n’est pas chronologique, la thèse centrale de Ricœur est qu’il est possible de lire dans la “concordance discordante” de l’intrigue une “réplique inversée” de la conception augustinienne du temps comme “*distensio animi*.”<sup>22</sup> Entre alors en scène la question de la catharsis. Ricœur indique qu’elle amène un désordre dans l’ordre narratif, lequel n’est pas réductible à une dimension émotionnelle mais à la façon dont cette dimension participe du récit lui-même. C’est la question de l’“effet de surprise” ou du “renversement.”<sup>23</sup> Pour être intégré au récit, le discordant doit se soumettre à la cohérence du récit. Mais jusqu’à quel point ces effets peuvent-ils mettre en cause le récit dans son déroulement? Quand pour Aristote les surprises et renversements tendent à être purifiés ou épurés par l’intrigue même,<sup>24</sup> Ricœur veut davantage prendre en compte ce qui est inattendu et involontaire dans le récit, se plaçant dans une poétique fortement marquée par des contenus d’ordre éthique. Cela peut s’appliquer au cinéma en tant que medium ou pratique qui opère sur un plan éthique et émotionnel par ses contenus ou représentations mêmes<sup>25</sup> mais aussi, en deçà, à l’élaboration du récit filmique, dont la rationalité n’est pas celle d’un récit écrit.

C'est dans cette perspective poético-éthique que Ricœur revient sur la question de la *mimèsis*. Il veut introduire une nuance dans la traduction qu'on donne généralement de ce terme en refusant l'idée de "décalque d'un réel préexistant," lui préférant celle d'"imitation créatrice."<sup>26</sup> De même, si l'on doit utiliser le terme de représentation, il s'agit d'éviter "quelque redoublement de présence" pour se placer au contraire dans l'"espace de la fiction."<sup>27</sup> Pour Ricœur, l'"artisan de mots," c'est-à-dire le poète – puisque ce sont d'abord les arts littéraires qui sont considérés ici –, "ne produit pas des choses, mais seulement des quasi-choses, *il invente du comme-si*."<sup>28</sup> Aussi bien, il nous semble que c'est avant tout comme "image-fiction" ou *mimesis* fictionnelle que la philosophie ricœurienne de l'imagination nous invite à comprendre la représentation cinématographique. Il paraît alors important de souligner que la *dimension pratique* attachée à l'imitation ou la représentation de l'action (*mimèsis praxeôs*) demeure, et qu'elle est susceptible de contrarier une poétique qui tendrait à privilégier le plan du *muthos* en instaurant un lien égalitaire ou de convergence entre *mimèsis* et *muthos*. Pour Ricœur, il faut ainsi reconnaître à la *mimèsis* un rôle de médiation vis-à-vis du réel en tant qu'elle opère une "transposition 'métaphorique' du champ pratique par le *muthos*."<sup>29</sup> Un double rapport à l'éthique et au poétique se joue alors dans le rapport à la praxis engagé à la fois au niveau de la *mimèsis* et au niveau du *muthos* et ce sera l'apport décisif du chapitre III de *Temps et récit* que de distinguer différents niveaux d'activités mimétiques réunis dialectiquement dans une "*triple mimèsis*."<sup>30</sup>

Revenant sur ce lien entre éthique et poétique, Ricœur souligne alors le fait que "pour que l'on puisse parler de 'déplacement mimétique,' de 'transposition' quasi métaphorique de l'éthique à la poétique, il faut concevoir l'activité mimétique comme lien et non pas seulement comme coupure."<sup>31</sup> À ce titre, ce qui pourrait retenir ici notre attention, c'est l'établissement d'un lien avec la question de la culture. Comme l'écrit Ricœur : "le poète ne trouve pas seulement dans son fonds culturel une catégorisation implicite du champ pratique, mais une première mise en forme narrative de ce champ"<sup>32</sup> et en ce sens "la connexion logique du vraisemblable ne saurait donc être détachée des contraintes culturelles de l'acceptable."<sup>33</sup> Certes, il y a une autonomie du texte et de l'"acte poétique," mais un fonds culturel détermine largement, bien plus largement que les éventuelles règles d'un art poétique, la manière dont on invente des histoires. Un médium comme le cinéma, non seulement dans la diversité de ses expressions mais dans la façon même dont il fonctionne, reste inséparable de cette question des relations entre mise en intrigue ou en image et le réservoir culturel à partir duquel cette activité se déploie. La tradition aristotélicienne maintient l'importance du fonds culturel pour ce qui concerne la "matière même de l'effrayant et du pitoyable."<sup>34</sup> Il lui manquerait cependant les apports d'une théorie de la réception, ce que Ricœur développe sous les thèmes du "plaisir du texte," du "plaisir d'apprendre," ou du "plaisir de la reconnaissance" et qui, dans son ensemble, procède d'une dialectique entre un dedans (l'œuvre) et un dehors (hors de l'œuvre), entre ce qui peut être compris dans la rationalité du langage et un niveau extralinguistique. Il revient par ce biais sur la question de la catharsis non seulement en la replaçant dans la "construction poétique" mais en l'intégrant au "*processus de métaphorisation qui joint cognition, imagination et sentiment*."<sup>35</sup> Or, il nous semble que ce programme, dans ces termes mêmes, peut s'appliquer à une approche du cinéma qui ne voudrait se placer ni dans un cadre structuraliste – qui a dominé une partie de ce champ et a encore des conséquences sur la manière de travailler sur le sujet – ni dans un cadre qu'on pourrait qualifier, pour faire court, de cognitiviste – qui est actuellement la perspective la plus en pointe sur le plan scientifique.

## Le récit filmique à l'épreuve de l'image et du temps

À la fin des années 1980, Paul Ricœur préface le livre d'André Gaudreault, *Du littéraire au filmique: système du récit*.<sup>36</sup> À cette occasion, il étend au champ du cinéma, d'une manière qui reste toutefois modeste, certaines des analyses développées dans *Temps et récit*. Ricœur indique qu'il n'attendait pas seulement du livre de Gaudreault "une confirmation de [ses] propres hypothèses de travail concernant la narrativité, mais un élargissement et une transformation, au contact d'un art qui ne permet plus de limiter les catégories du récit et du narrateur à la littérature, même étendue du roman au théâtre."<sup>37</sup> Il s'agit, écrit-il, de "remettre le *film* à égalité avec la *scène*, en même temps qu'il remet la *scène* à égalité avec l'*écrit*."<sup>38</sup> Ricœur parle alors d'un "mouvement d'émancipation" du filmique vis-à-vis du littéraire, et il souligne que c'est dans ce cadre seulement qu'il devient légitime de parler de "*récit filmique*."<sup>39</sup> La première étape de son analyse est donc celle d'une reconnaissance de l'*autonomie du récit filmique*.

Selon Ricœur, cependant, ce mouvement d'émancipation du filmique à l'égard du littéraire n'est possible que si les "catégories du récit et du narrateur [ont] été élevées au-dessus de leur investissement dans l'écrit et dans la scène."<sup>40</sup> Aussi ajoute-t-il que ce qui l'a intéressé dans le travail de Gaudreault, "c'est la conquête de ce plus haut degré d'abstraction" à travers la discussion de certains héritages philosophiques.<sup>41</sup> Gaudreault n'hésite pas en effet à s'engager dans une relecture de Platon et d'Aristote, en considérant plus particulièrement l'usage différent que ceux-ci font des notions de *mimèsis* et de *diègèsis* en relation avec la notion de récit. Une telle analyse est non seulement inédite mais inhabituelle dans un livre sur le cinéma. C'est le rapport aux modèles narratologiques hérités de Platon et d'Aristote qui est engagé. Se servant, pour sa part, de la distinction aristotélicienne entre "espèce" et "genre," Ricœur convient, d'un côté, qu'il faut conserver les "catégories génériques du récit et du narrateur" communes à la littérature, au théâtre et au cinéma – on parlera alors de "genre narratif" – et, d'un autre côté, qu'"il fallait montrer que la différence entre ces trois champs n'est pas une simple différence de médium étranger à ces catégories, mais précisément d'*espèce* narrative à l'intérieur du *genre* narratif."<sup>42</sup> Une autonomie du récit filmique n'existe qu'à l'intérieur d'un cercle herméneutique selon lequel le concept de récit se rapporte à une *signification universelle* engagée dans des pratiques narratives singulières, ces pratiques singulières n'étant narratives que parce qu'elles se rapportent à un concept universel de récit.

Ricœur ajoute: "les difficultés inhérentes à la narratologie générale sont portées au jour. Ces difficultés tiennent à ceci que ce que nous appelons récit désigne tour à tour le genre et l'espèce."<sup>43</sup> Gaudreault ne met pas en cause la narratologie en tant que telle mais "la nature du problème" du récit; pour résoudre ce problème, il s'agit de revenir aux notions de *mimèsis* et de *diègèsis* telles qu'on les trouve déjà chez Platon et Aristote, de savoir comment "hiérarchiser" et de les "[redistribuer] dans plusieurs champs coordonnés: écrit, scène, film."<sup>44</sup> Platon et Aristote ont proposé deux modèles opposés; Gaudreault ne cherche pas à les concilier mais à se placer à un niveau supérieur. Pour ce faire, il élabore une narratologie d'un nouveau type en s'appuyant sur une analyse du cinéma des premiers temps, sur une figure de "narrateur" (entre l'auteur et le texte narratif) et enfin sur la narration proprement dite. Sans se référer à une quelconque spécificité cinématographique, Ricœur souligne que l'intérêt de l'analyse de Gaudreault est de permettre la distinction entre "espèce narrative" (les "espèces" scripturale, scénique ou filmique) et "genre narratif" (ce qui est relatif au récit au-delà des espèces particulières). La notion de récit fonctionne comme un *concept opératoire*. Plus spécifiquement, le mérite de Gaudreault, selon Ricœur, serait de poser la question: "qu'est-ce que le *narrable*, pris en deçà de son triple

investissement: *écrit, scénique, filmique?*"<sup>45</sup> La notion de récit ne doit pas être située en aval de ses différentes mises en œuvre mais en amont de celles-ci.

S'il en avait eu la possibilité, Ricœur aurait cependant suggéré à Gaudreault de davantage se saisir du concept de *mise-en-intrigue* forgé et développé dans *Temps et récit*: ainsi écrit-il dans sa préface que le "*muthos* de la *Poétique* d'Aristote [...] n'a pas été pris en compte dans le modèle complexe [de Gaudreault] dérivé des deux dispositifs [platonicien et aristotélécien] organisant diversement *mimèsis* et *diègèsis*."<sup>46</sup> Cette remarque est importante car elle nous ramène à toute la complexité de l'articulation entre temps et récit qui est l'enjeu même du livre de Ricœur et qui avait été "modélisée" à travers son chapitre sur la *triple mimèsis*. Sans remettre en cause les apports et l'importance de la perspective narratologique de Gaudreault,<sup>47</sup> on est confronté ici à une limitation héritée des approches sémiologiques ou structuralistes. Une prise de distance semble en effet nécessaire à l'égard du projet initial de la "sémiologie du film" (ou de l'"analyse structurale du film et des films") de "maîtriser le film comme un "objet-signifiant *total*."<sup>48</sup> La signification qui se joue au cinéma à travers la mise-en-intrigue, en liaison avec une image en mouvement et dans le temps, est incompatible avec la perspective totalisante de la sémiologie; une narratologie conséquente doit nécessairement prendre acte de cela. La *complexité de la texture cinématographique* apparaît dans la mesure même où ses différentes strates, relatives à une image en mouvement, à un récit avec ses contenus, mais aussi au rapport à une temporalité et un investissement émotionnel, ne peuvent être appréhendées qu'à travers l'exigence d'une interprétation vive.

Par ailleurs, Ricœur forge, à partir de ce point, le terme de "récit-énoncé"<sup>49</sup> pour qualifier sa conception générale du récit. Il ouvrirait sur une perspective liée à sa philosophie herméneutique du signe et du langage qui se déploie depuis la seconde moitié des années 1960 jusqu'à *Temps et récit*, avec *La Métaphore vive* comme point nodal de son positionnement vis-à-vis du structuralisme et du tournant linguistique dans les sciences humaines et sociales. À partir de cette notion de "récit-énoncé," il s'agit de distinguer "récit" – ou, désormais, "récit-énoncé" –, "narration" – se rapportant à une "espèce narrative" – et "monstration" – se rapportant à ce qui, dans un film, comme dans une pièce de théâtre, est en jeu au niveau scénique. Le "système du récit" que cherche à décrire Gaudreault se rapporte ainsi à la "faculté combinatoire qu'aurait le cinéma de *faire tenir ensemble une hiérarchie d'opérations*, liées au tournage et au montage, qui toutes ensemble assurent au récit filmique son droit égal face au récit scriptural et au récit scénique."<sup>50</sup> Dans ce "système," des points communs existent par exemple entre théâtre et cinéma, davantage qu'entre roman et cinéma: "les deux *montrent* et ne racontent pas, au sens non générique de la narration opposée à la monstration."<sup>51</sup> La narration, comme espèce narrative, n'est pas la monstration; de ce point de vue, la narration filmique n'est pas la narration scénique. Mais de la même façon, la monstration au théâtre n'est pas la monstration au cinéma – une différence déterminée par la question de la narration (comme espèce). Gaudreault fait la généalogie de cette différence en revenant sur le cinéma des premiers temps. Il s'agit de prendre en compte, tout d'abord, "le passage du plan-tableau au film proprement dit."<sup>52</sup> Un processus de "narrativisation" est engagé ensuite à travers le tournage et le montage. À ce stade, un rapport au narratif est lié à la "mobilité même de l'image"<sup>53</sup> et correspond à ce que Ricœur appelle "une narrativité [...] native et spontanée, lié à l'articulation des photogrammes en un seul plan."<sup>54</sup> En ce sens, on peut également distinguer un "niveau profilmique" (en aval du récit filmique) et un "niveau filmographique" – le récit filmique incluant le processus de "narrativisation." Cela a des conséquences sur l'articulation entre-temps et récit: ainsi, au niveau de la monstration scénique, "le spectateur vit la scène au présent" tandis qu'au niveau de la monstration filmique, "la mise en

boîte, la mise en film, rejette dans le passé la mise en scène au sens filmique.<sup>55</sup> La monstration filmique s'articule de manière étroite avec la narration filmique – et, à ce niveau, on peut dire que le cinéma entretient un rapport particulier à “ce qui a été.”

À partir de cette “articulation bien ordonnée entre le genre narratif commun et les trois espèces narratives,”<sup>56</sup> Gaudreault traite finalement de la question du *narrateur* c'est-à-dire de l'“instance énonciatrice du récit”<sup>57</sup> que Ricœur considère comme “[prenant] le *pas* sur toutes les autres [questions].”<sup>58</sup> Cette instance énonciatrice est beaucoup plus difficile à repérer au cinéma que dans le récit scriptural; répondre à la question “qui voit?” – l'équivalent de la question “qui parle?” dans les études littéraires – s'avère être des plus complexes. Ricœur identifie même une singularité du cinéma: le fait qu'on ne puisse identifier ce qu'on pourrait appeler un “narrateur filmique.” Or, ajoute Ricœur en référence avec la perspective de Gaudreault, “il faut bien recourir à un grand narrateur pour agencer monstration et narration, et, dans la monstration même, comme on l'a dit, mise en scène et mise en cadre.”<sup>59</sup> Cette instance énonciatrice est d'abord liée à l'articulation complexe entre la hiérarchie d'opérations mentionnée précédemment et le fonctionnement narratif-symbolique du film. Elle ne peut être rapportée à un sujet du récit qui serait comparable au “je” employé dans un texte littéraire. Doit-on en déduire que le récit filmique n'aurait pas de “sujet” autre que celui mis en œuvre au travers de stratégies relevant à la fois d'un récit et de ses conditions de possibilité de production? Pour seulement commencer à répondre à cette question, il est nécessaire de regarder du côté des approches du cinéma qui ne se focalisent pas sur des questions d'ordre narratologique.

Du point de vue d'une histoire stylistique et socioculturelle, la mise en avant des *conditions (matérielles et idéologiques) de production du cinéma* pourrait être interprétée comme une réponse à cette difficulté d'identifier un “narrateur filmique” qui nous oblige en même temps à sortir des approches humanistes traditionnelles sur les textes et les arts littéraires. Considérons, dans un premier cas, une codification progressive du récit filmique pour arriver à une forme validée par son succès sur le plan économique, dans un deuxième cas, des développements plus directement rapportables à des contextes nationaux ou culturels déterminés, et enfin, dans un troisième cas, une certaine démultiplication des pratiques cinématographiques à l'échelle mondiale. Le cinéma hollywoodien a pu servir de modèle concernant le premier cas – y compris quand on sait que ce modèle ne dérive pas en droite ligne de l'invention du cinématographe mais résulte d'un grand nombre de paramètres voire de concours de circonstances.<sup>60</sup> D'un autre côté, le cinéma français, en particulier sous l'étiquette du “réalisme poétique,” ou le cinéma allemand, notamment à travers le “genre expressionniste,” pourraient être cités comme des exemples (parmi d'autres) d'élaboration esthétique et stylistique correspondant au deuxième cas. Finalement, par rapport au troisième cas, on peut faire référence aux pratiques dans des contextes sociaux et culturels où le cinéma n'existe pas (ou peu) sur un mode industriel et où il ne peut pas (ou guère) s'appuyer sur des traditions (esthétiques) nationales – en particulier dans certaines zones d'Asie, d'Afrique, et d'Amérique latine. Ce panorama général ne saurait résumer l'immense diversité des modes de production et des contextes de production du cinéma; il schématise seulement les grands domaines décrits par les études historiques et historiographiques sur le cinéma, en lien ou non avec le problème de l'instance énonciatrice d'un récit filmique. Le sujet de l'énonciation hollywoodienne pourrait alors être considéré relativement au “système des studios,” un système dans lequel les producteurs et scénaristes jouent un rôle déterminant; concernant l'exemple des cinémas européens, un rapport à la notion de sujet se rattacherait davantage à un “cinéaste-artisan” ou à une “équipe” (coréalisateurs, producteurs, techniciens, etc.) en dehors de tout “auteurisme”;<sup>61</sup> enfin, concernant le dernier cas,

l'instance énonciatrice a généralement été située sur un plan politique et "collectif." Ce qu'enseignent ces différentes perspectives historiques, c'est la *difficulté même de définir le sujet d'un récit filmique* ainsi que l'importance de cette question en tant qu'elle engage notre rapport au cinéma. Certes, il est question d'un récit (d'ordre fictionnel ou documentaire), mais le rapport à l'image, à ces conditions de production, à un contexte social et culturel, et aux phénomènes de projection-identification entre le film et ceux à qui il s'adresse déterminent ce qui est désigné à travers le concept de cinéma.

Les discours théoriques qui ont pu être élaborés sur ce point apportent d'autres pistes de recherche. Le problème de l'instance énonciatrice d'un récit filmique pourrait en effet être rapporté à un *regard* qui s'oriente vers le monde réel et visible afin de représenter et d'organiser, au moyen de l'image et du son, un récit. Pour autant, ce regard est confronté au *caractère infini de ce qui existe et est visible* avant l'élaboration des stratégies propres à toute pratique artistique et narrative. Il serait d'ailleurs requis, pour appréhender le cinéma dans toute sa complexité, de se placer sur un *plan ontologique* et sur celui des *médiations imaginatives* de ce plan. L'approche d'André Bazin se révèle instructive à cet égard: elle va précisément d'une réflexion sur une ontologie du cinéma, à partir des bouleversements produits par la photographie dans l'histoire des arts visuels, à l'idée d'une impureté consubstantielle au médium cinématographique, à travers la question de l'adaptation et le "recours de plus en plus significatif au patrimoine littéraire et théâtral."<sup>62</sup> Il est remarquable que ce soit dans une sorte de post-scriptum à son "Ontologie de l'image photographique" que Bazin utilise l'expression de "langage cinématographique" – une expression qui pose pourtant plus de problèmes qu'elle n'apporte un appui utile à l'analyse mais qui va fonctionner comme un postulat de base pour une "sémiologie du cinéma" à partir des années 1960.<sup>63</sup> Dans cette volonté de distinguer strictement les domaines, on pourrait, avec Dudley Andrew, rapporter le terme de "langage" au cadre plus général du symbolique et du discursif, en considérant que Bazin voulait d'abord dire que "[le cinéma] évolue à l'intérieur d'une arène de discours culturels."<sup>64</sup> En somme, si l'image cinématographique est située sur un plan ontologique et est rattachée à une notion de "réalisme," elle est intégrée en même temps à un univers symbolique plus vaste pouvant correspondre à une grande diversité de pratiques, y compris celles considérées comme marginales ou minoritaires. Le sujet de l'énoncé filmique pourrait être situé au niveau d'une *mise en œuvre pratique* de cette médiation imaginative entre un plan ontologique et un plan symbolique.

Il nous semble qu'une forme d'affinité entre cette dernière interprétation de la perspective bazinienne et la philosophie ricœurienne de l'imagination pourrait être reconnue. Plus généralement, la conception bazinienne d'un imaginaire symbolique appliqué au cinéma pourrait se greffer sans trop de difficultés sur une perspective herméneutique ricœurienne. Elle ne peut toutefois être pleinement comprise que rapportée à ses implications au niveau d'une conception de l'évolution historique du cinéma et, plus spécifiquement, par rapport à la notion de *cinéma moderne*. Tout en s'inspirant de la phénoménologie, les développements théoriques de Bazin s'appuient d'abord sur une activité critique considérable et historiquement circonscrite à la période s'étendant de la fin de la Seconde Guerre mondiale à l'émergence, sur le plan cinématographique, de la Nouvelle Vague française. Si la notion de "cinéma moderne" a pu soutenir une nouvelle mise en avant du cinéaste comme "auteur" – avec ses excès et impasses au regard des réalités historiques de la production du cinéma –, c'est sa définition à partir d'une *nouvelle articulation entre image et temps* et, ce faisant, d'une nouvelle conception du récit filmique, qui retient notre attention. À un cinéma classique et narratif dans lequel les images sont reliées par quelque chose de signifiant et rationnel constitutif du film lui-même, Bazin oppose une

expression cinématographique qui, en ne s'appuyant pas uniquement sur les ressources du montage, vise non plus seulement à représenter "les êtres et les choses" mais à les "révéler" à travers une certaine d'unité.<sup>65</sup> Tout en dessinant un projet théorique beaucoup plus ambitieux, Gilles Deleuze se réapproprie cette conception bazinienne d'un "cinéma moderne"; il la rapporte à sa propre distinction entre une *image-mouvement* qui, à travers le montage, est une "image du temps" et une *image-temps* selon laquelle "ce n'est plus le temps qui dépend du mouvement, c'est le mouvement aberrant qui dépend du temps."<sup>66</sup> Ce "cinéma moderne" n'en est pas moins historiquement situé. Antoine de Baecque parle ainsi du "passage au cinéma moderne par la rupture de la Seconde Guerre mondiale" et considère que la technique du faux raccord et des "coupures irrationnelles," que souligne Deleuze, symbolise l'importance de cette rupture vis-à-vis de l'ère classique.<sup>67</sup>

Ainsi est-on passé de la question d'une autonomie du récit filmique à un *récit filmique basé sur une temporalité autonome de l'image*. Tout en ayant reconnu, dans un premier temps, la pertinence et l'utilité de l'articulation entre *muthos* et *mimèsis* à partir de Ricœur, peut-être avons-nous atteint une limite de cette perspective, du moins telle qu'elle s'exprime dans certaines parties de *Temps et récit* et dans sa préface au livre de Gaudreault. Cette articulation, n'aurait-elle pas penché davantage du côté du *muthos* plutôt que de celui de la *mimèsis*? De plus, le problème du temps au cinéma implique de sortir d'une conception traditionnelle de la *mimèsis*. Mais que penser dès lors des avancées apparues à travers la notion de *triple mimèsis*? Le problème est d'accorder un autre statut à l'image, de prendre en compte toute la complexité de l'image en ne la réduisant pas au seul cadre du récit et en la reliant aux questionnements d'ordre ontologique sur le temps qu'on trouve chez Deleuze comme chez Ricœur.<sup>68</sup> C'est tout un pan des études sur le cinéma qui, depuis l'époque de la parution de *Temps et récit* – et en dehors des perspectives purement cognitivistes dans les pays de langue anglaise –, ont pu se concentrer non plus seulement sur le récit filmique mais sur sa mise à l'épreuve par *une approche renouvelée des questions de l'image et du temps*.<sup>69</sup> On peut prolonger en ce sens le mouvement opéré dans *Temps et récit* – qui se poursuit en partie dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. La question du temps au cinéma ne se résume pas à des apories mais nécessite de proposer d'autres perspectives que celles d'ordre sémiologique, sémio-narratologique ou sémio-cognitiviste, et redonne une légitimité aux recherches sur le rapport entre récit filmique, temps, et histoire.

## Le rapport critique du cinéma à un imaginaire social et politique

L'articulation entre mise en intrigue et représentation, telle qu'examinée un peu plus tôt, impliquait de ne pas séparer le récit filmique d'un imaginaire social et culturel. Ajoutons maintenant que la définition ricœurienne d'un tel imaginaire à partir des deux pôles constitués par l'utopie et l'idéologie revêt une pertinence particulière pour notre recherche. Ce qui apparaît alors, c'est moins le caractère utopique du cinéma que son hyper-contemporanéité et son lien avec le monde tel qu'il va. En effet, les industries cinématographiques entretiennent généralement des rapports étroits avec les pouvoirs politiques, économiques, voire culturels et symboliques; elles peuvent refléter les *aspects pathologiques de l'idéologie* au sens de Ricœur. En fait, avant même de considérer ces aspects, la définition ricœurienne de l'idéologie – "[l'idéologie en tant qu'elle] paraît liée à la nécessité pour un groupe quelconque de se donner une *image* de lui-même, de se 'représenter,' au sens théâtral du mot, de se mettre en jeu et en scène."<sup>70</sup> – désignerait déjà un pôle de l'imagination vers lequel le cinéma tendrait quasi naturellement s'il n'était contrebalancé par d'autres forces.

En ce sens, il est également nécessaire de se placer dans *une perspective critique à l'égard du récit filmique* dès lors que celui-ci est le résultat ou l'instrument d'idéologies dominantes. On pourrait faire référence aux idéologies liées à l'industrie hollywoodienne,<sup>71</sup> à divers contextes historiques ou sociologiques données – par exemple, le cinéma français dans son évolution avant et après la Seconde Guerre mondiale ou le cinéma allemand pendant l'avènement de l'hitlérisme – ou des cinémas de propagande – par exemple, les films de Léni Riefenstahl au service du régime nazi, les cinémas coloniaux et leurs implications idéologiques, ou diverses pratiques documentaires dans le domaine audiovisuel et télévisuel. Dans de tels cas, les objectifs visés sont moins l'invention narrative, couplée avec une pratique de révélation ou de dévoilement du réel, que le fait de délivrer des messages répondant à des visées idéologiques spécifiques – indépendamment des relations qui peuvent exister, sur le plan représentationnel, entre images et violence. En dehors même de l'histoire du cinéma, le film publicitaire et, plus généralement, le "film audiovisuel" (vidéo analogique ou digital) ont largement assimilé ce fonctionnement idéologique et propagandiste de l'image en mouvement, y compris sous des formes pouvant être considérées comme dangereuses.<sup>72</sup> Ils constitueraient l'expression contemporaine d'un rapport étroit entre image, récit, et idéologie, tout en désignant le phénomène d'obsolescence qui travaille de l'intérieur les procédés et codes filmiques. Non seulement ces procédés et codes sont souvent devenus des clichés mais il est difficile de maintenir et développer un regard neuf et ouvert sur "les êtres et les choses," rendant plus difficile encore la capacité de sortir d'un rapport contradictoire et confus aux images. Nous comprenons les images par l'intégration souvent inconsciente d'une rationalité qui leur est propre, laquelle appartient à la fois à la sphère des signes (le monde, le réel) et de la cognition (notre rapport au monde et au réel), mais est aussi fonction d'un environnement socioculturel. Dès lors, il s'en faut de beaucoup pour que nous puissions être dans un rapport de maîtrise avec ces mêmes images; le sol commun des spectateurs de cinéma n'est ni celui des cinéastes – et plus généralement les praticiens de l'image ou de l'"audiovisuel" – entretenant un rapport, parfois élaboré sur le plan discursif, avec leur propre faire, ni celui des spécialistes et des savants réfléchissant sur ce faire, le théorisant ou l'analysant.

Le rapport de défiance envers les images, hérité de la tradition philosophique depuis Platon et qu'on retrouve en partie chez Ricœur, pourrait être interprété comme un impératif d'ordre éthico-politique: constituer un *sol commun* n'existant pas naturellement à l'intérieur d'un imaginaire social et culturel qui s'appuie sur les formes symboliques de la parole et de l'écrit. Bien évidemment, la notion même d'imaginaire social et culturel n'appartient pas au langage platonicien – même si un rapport à l'utopie et à l'idéologie y est déjà présent. Comme la majorité des théories contemporaines, la lecture que fait Gaudreault de la théorie de la *mimèsis* chez Platon, à côté de celle d'Aristote, se situe en dehors de ce cadre de défiance envers les images – un héritage qu'on ne qualifiera pourtant jamais de négatif afin d'éviter tout simplisme d'ordre épistémologique.<sup>73</sup> Le problème se joue plutôt au niveau d'une appréhension des images sur le plan ontologique. Certes, elles peuvent être situées phénoménologiquement au plan des apparences et fonctionner comme des illusions ou des simulacres. Mais elles existent malgré tout. Ce problème est rendu plus complexe dès lors qu'on a affaire à des images enregistrées en mouvement et existant au sein d'une certaine temporalité, comme c'est le cas au cinéma. Le degré de "réalisme" de l'image filmique est considéré comme élevé – beaucoup plus élevé que toute image connue jusqu'alors –, au point sinon de confondre cette image avec la réalité elle-même du moins de l'investir de significations appartenant au monde de l'action réelle. On touche à la *dimension politique* du cinéma, au-delà de ses rapports à l'intrigue et à la représentation.

Considérons alors une forme de retournement dans notre cheminement, à savoir le *fait de situer au niveau de l'image filmique elle-même un rapport critique aux récits filmiques*. On trouverait cette conception chez des auteurs aussi différents que Jean-François Lyotard, Gilles Deleuze, Jacques Rancière ou Alain Badiou.<sup>74</sup> Chacune de ces perspectives est relative à des développements théoriques complexes qu'il ne nous est pas possible ici de détailler; toutes, néanmoins, pourraient être placées dans la perspective d'une *conception "utopique" du cinéma*. Celle-ci procède d'une forme d'absolutisation du lien entre le cinéma, le monde, et le réel à partir d'une perspective critique héritée du marxisme et de la psychanalyse, d'une part, et dans le cadre d'une ontologie qui se voudrait la plus directe possible, d'autre part. Si on peut définir cette perspective comme "utopique," ce n'est toutefois pas au sens d'une tension dialectique entre idéologie et utopie que Ricœur considère comme "indépassable."<sup>75</sup> Les perspectives critique et ontologique de cette conception utopique du cinéma se succèdent à l'intérieur d'un mouvement qui irait d'une opposition aux conceptions narrativistes ou centrées sur la notion de représentation vers une recherche sur les potentialités originelles ou non encore advenues de l'image et du médium filmique. Ainsi, la perspective de Lyotard est celle d'une critique directe des récits cinématographiques traditionnels – notamment hollywoodiens<sup>76</sup> – dont le but est d'accéder à une vision immanentiste et "pulsionnelle" du médium. L'approche de Deleuze, qu'on a pu relier à celle de Bazin, déborde cependant le réalisme de ce dernier et tente de définir, à partir de Bergson et de Peirce, une "classification des images et des signes" en vue de débusquer une pensée philosophique qui appartiendrait en propre au cinéma. Faisant également référence à Bazin, Badiou définit le cinéma comme "un art ontologique," centré sur "le problème de l''être"; mais on peut penser qu'il se réfère d'abord à son système philosophique à partir du moment où il définit aussi le cinéma comme un "art de masse" et le relie d'emblée à la notion d'"événement."<sup>77</sup> C'est peut-être Rancière qui insiste le plus sur le pouvoir de l'image filmique contre le récit filmique, en revenant comme Ricœur sur des problématiques qui trouvent leur source dans la *Poétique* d'Aristote. Le cinéma est alors défini comme l'art de "la vérité de la vie," d'une vie "qui ne connaît pas d'histoires," par opposition aux notions de "fable" et de *muthos*, mais aussi dans la perspective d'une rupture avec la *mimèsis* aristotélicienne.<sup>78</sup>

L'approche de Jacques Rancière pourrait toutefois revêtir une tonalité légèrement mélancolique, dans la mesure où cet auteur considère que le cinéma n'a pas tenu ou ne tient pas toujours ses promesses au regard de ce qu'il appelle le "régime esthétique de l'art," c'est-à-dire d'une modernité s'ancrant à la fois dans le politique et une autonomisation de l'esthétique. Le caractère inséparable de ces plans du politique et de l'esthétique est en effet un dénominateur commun de ces différents auteurs; les films ne sont pas bannis de la cité dans la mesure où ils peuvent constituer une force politique face aux aspects pathologiques de récits qui se sont mis au service d'idéologies. Devrait-on qualifier cette force d'utopique afin de demeurer dans le schéma posé précédemment? Le seul point qui irait dans ce sens, c'est, pour reprendre les termes de Ricœur, la dimension de "folie" d'une "conscience susceptible de se regarder elle-même à partir de 'nulle part'."<sup>79</sup> L'excentricité de l'utopie pourrait aider à affronter les distorsions et dissimulations de l'idéologie. Au-delà, on trouverait, au pire, une opposition possible à tout récit – en rupture avec la plupart des apports de *Temps et récit*<sup>80</sup> –, au mieux, une mise en avant d'un rapport considéré comme privilégié entre cinéma et "ce qui a été." Les liens entre cinéma et utopie ne sont pas réductibles à la catégorie du "cinéma politique," laquelle est généralement utilisée pour désigner des œuvres qui *représentent* un événement, un thème ou une figure politique. Les films modernes ou contemporains sont innombrables qui revêtent un caractère politique profond en même temps qu'ils traitent de la question de la mémoire et de l'histoire.

Pensons, par exemple, à *La règle du jeu* de Jean Renoir (1939), sorti deux mois avant le début de la Seconde Guerre mondiale ou à *Der Himmel über Berlin* de Wim Wenders (1987), deux ans avant la chute du mur de Berlin: on continue de se situer au niveau de récits filmiques avec, d'autre part, un lien plus spécifique entre l'image filmique et l'*historicité* du cinéma – comme cela a déjà été évoqué à propos de la notion de "cinéma moderne."

Une approche possible, parmi d'autres, consisterait alors à privilégier la notion de trace par rapport à celle de représentation. Un rapport à la mémoire et à l'histoire peut en effet exister en dehors de cette notion même de représentation, dans le cadre d'une certaine pensée des relations entre trace, imagination, et fiction. Critique et historien du cinéma, Jean-Michel Frodon propose une analyse qui irait dans ce sens, notamment à partir d'une discussion de la philosophie ricœurienne.<sup>81</sup> Comme les auteurs mentionnés plus haut, le critique met en avant la notion d'image mais pour se démarquer d'une conception de l'"image" qu'il pense repérer chez Ricœur et qui serait développée non pas dans *Temps et récit* mais dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Dans le cadre d'une discussion du film de Claude Lanzmann, *Shoah* (1985),<sup>82</sup> Jean-Michel Frodon indique en effet qu'il entend s'intéresser non pas à l'image comme "objet mental" mais à l'image comme "objet figuratif et représentatif."<sup>83</sup> Dans cette perspective, il fait remonter à l'antiquité grecque – le mythe de la fille du potier Dibutade dessinant les contours de l'ombre de son amant projeté sur un mur – voire à la préhistoire – les "mains négatives" sur les parois de grottes – les enjeux liés aux images, pour montrer ensuite la transformation que subit l'histoire des relations entre image, trace, et imaginaire avec l'invention de la photographie puis du cinéma.

Pour Jean-Michel Frodon, suivre Ricœur sur les questions de visibilité, de conservation, et de compréhension n'est pas sans provoquer une "sorte de vertige" dès lors qu'on réalise à quel point le médium cinématographique est "lui-même saturé de questions sur l'invisibilité, de menaces sur ses capacités à montrer, à faire comprendre, à conserver les traces et plus encore le sens de ces traces."<sup>84</sup> Il associe à ce "vertige," le regret qu'un lien n'ait pas été établi par Ricœur ou ses commentateurs entre le concept de "représentance" (ou de "lieutenance") comme ontologie de l'histoire, et ce qui est en jeu au cinéma, dans une perspective ontologique propre à ce médium, à travers la re-présentation de ce qui est absent. Jean-Michel Frodon reconnaît néanmoins l'existence d'un "très fécond dialogue entre ce que Ricœur a élaboré, notamment dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, et la réflexion sur les rapports au réel et au visible, au mémoriel et à l'historique qui se sont construits à propos du cinéma [chez] Walter Benjamin [...] Siegfried Kracauer, André Bazin, Serge Daney, Georges Didi-Huberman, Jacques Rancière, ou Sylvie Lindeperg, mais aussi [à travers] le travail [...] de cinéastes [comme] Jean-Luc Godard et Claude Lanzmann."<sup>85</sup> Dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Ricœur parle d'Auschwitz comme d'un "événement aux limites."<sup>86</sup> Citant une phrase de ce même livre – un paragraphe plus loin –, le critique considère que la question de la Shoah "cristallise" précisément l'"impossible adéquation des formes disponibles de figuration à la demande de vérité s'élevant au cœur de l'histoire vive."<sup>87</sup> "Le cinéma – ajoute alors Frodon – aide à interroger une séparation qui est interrogée par Ricœur lui-même, et qui me semble problématique: la séparation entre trace et ce qu'il appelle 'forme de figuration'."<sup>88</sup> Dans cette perspective, si l'on veut aborder cette articulation problématique de l'événement à la mémoire et à l'histoire, il est nécessaire de se placer au préalable au-delà de la distinction fallacieuse entre film documentaire et film de fiction. Le dispositif du "témoignage filmé" occupe à ce titre une place particulière dans cette analyse. Il revêt une certaine complexité puisqu'il implique à la fois que l'on mette en œuvre un long travail de préparation de ces témoignages, que l'on se place à la bonne "distance temporelle" par rapport à l'événement, et que l'on opère des choix au niveau de la réalisation cinématographique

proprement dite (mise-en-scène, filmage, montage, etc.); en aval, des problèmes relatifs à l'archivage et à la diffusion d'images sont également engagés.<sup>89</sup>

À l'intérieur de cette recherche, *Shoah* de Claude Lanzmann revêt selon Frodon un caractère paradigmatique. Le cinéaste n'a pas inventé le terme de "Shoah" mais, par ce film, celui-ci est devenu d'un usage courant pour désigner l'extermination des Juifs d'Europe par l'Allemagne nazie. Relatant ses entretiens avec Lanzmann, le critique rapporte son insistance sur les choix techniques et sur le fait que, selon les termes même de son auteur, "*Shoah* n'aurait pu être qu'un film!"<sup>90</sup> Ce point est rapporté, indique Jean-Michel Frodon, de manière assez véhémement, en réponse à la question de savoir si ce projet aurait pu être mené à bien au travers d'une œuvre littéraire. À la question "pourquoi des images?," le cinéaste répond "parce que les visages... les arbres, la nature. La Shoah est une incarnation..."<sup>91</sup> Remarquons que ce n'est pas la notion de récit qui prime ici, mais bien celle d'"image." Pour Jean-Michel Frodon, le film constitue de cette façon "une réponse possible à cette impossible adéquation entre les témoignages et la demande de vérité s'élevant au cœur de l'histoire vive dont parlait Paul Ricœur."<sup>92</sup> Ce qui se joue à travers les traces reconstituées et l'enregistrement de témoignages, c'est la "construction d'un immense imaginaire"<sup>93</sup> résultant de la conjonction et de l'écart entre les témoignages et leur représentation dans le lieu de l'événement.

En langage ricœurien, on pourrait dire qu'il s'agit en ce sens d'articuler les modes de la représentation sur ceux de l'explication-compréhension. Mais, comme le rappelle justement Jean-Michel Frodon, cette dernière doit nécessairement demeurer "infiniment ouverte"<sup>94</sup> car on ne saurait clore le sujet en lui donnant des raisons ou des finalités rationnelles. Il est remarquable, à cet égard, que Lanzmann ait assumé la dimension artistique de son projet – à travers sa dimension narrative et romanesque, présente notamment dans les premiers mots de son film: "l'action commence de nos jours." Avec ses 613 minutes, *Shoah* revêt aussi une dimension assez radicale; de plus, le choix de ne pas avoir de scénario a obligé à inventer le film au fur et à mesure de sa réalisation. Jean-Michel Frodon rappelle à cet égard que *Nuit et brouillard* d'Alain Resnais (1955),<sup>95</sup> qui était au départ un film scénarisé avec des visées d'ordre historiographiques clairement identifiées a pris une tournure tout autre, avec une forme d'autonomisation de la "logique interne du processus cinématographique."<sup>96</sup> D'une manière qui pourrait sembler inattendue, la question de la Shoah renvoie ainsi chez Lanzmann à la construction d'un imaginaire social, historique, et politique.

Jean-Michel Frodon propose finalement de considérer le cinéma comme un "immense assemblage d'hypothèses" dans lequel nous sommes mis en présence du réel et de sa mise en forme ou de sa mise en intrigue. À cet égard, un film comme *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard (1988-1998) nous aiderait à comprendre comment le cinéma et l'histoire sont liés l'un à l'autre. Dans le même temps, ce lien demeure singulier – il est relatif à chaque film ou, éventuellement, à des ensembles de films – et complexe – il n'est pas réductible à des questions de représentation. Comme l'atteste un article de 2006 intitulé "Mémoire, histoire, oubli," il semble que Ricœur ait été particulièrement sensible à la fonction critique essentielle du cinéma eu égard à la mémoire collective. "La mémoire collective, écrivait-il alors, n'est pas privée de ressources critiques; les travaux écrits des historiens ne sont pas ses seules sources de représentation du passé; ceux-ci sont en concurrence avec d'autres types d'écriture [...] il existe aussi des modes d'expression non écrite: photos, tableaux, et surtout films."<sup>97</sup> Si les films, en tant que récits constitués d'images et de temps, peuvent être placés du côté de cette mémoire collective, la perspective ricœurienne reconnaît qu'une pensée se joue au cinéma au-delà des seules contingences du faire et du montrer. Tout en étant inséparable d'un imaginaire social et politique,

cette *pensée du cinéma* pourrait nous préserver d'une instrumentalisation idéologique des récits filmiques et ouvrir une autre voie que celle proposée par les discours utopiques au sujet d'un au-delà du récit.

## Conclusion

Pour pouvoir déplier l'ensemble des implications de la philosophie ricœurienne dans les études sur le cinéma, il est nécessaire de commencer par le lien le plus directement négociable entre ces deux domaines, à savoir la question du récit. Cette question est englobée par une philosophie de l'imagination à laquelle se rattachent des significations d'ordre éthique ou éthico-pratique. C'est d'abord par rapport à cette dernière conception du récit que les études cinématographiques se sont déterminées à la suite des analyses de *Temps et récit* – même si les recherches conduites dans ce domaine sont loin d'avoir tiré tous les enseignements de cette œuvre majeure de Ricœur. Par ailleurs, la notion de récit développée depuis *Temps et récit* ne se limite pas au champ des arts narratifs; elle concerne aussi les sciences humaines et sociales, avec diverses réappropriations possibles et des affinités plus marquées dans le champ des études historiques, anthropologiques ou sociologiques. On pourrait ajouter que, de la sociologie à la psychanalyse, c'est tout le spectre de la subjectivité humaine qui tendrait à être mesuré à l'aune de cette conception ricœurienne du récit, avec toutes les réévaluations critiques que cela implique.<sup>98</sup> En tant qu'enregistrement, re-présentation, et ré-agencement (visuel et sonore) du monde réel et social, et parce qu'il exprime une psyché individuelle ou collective, le cinéma pourrait également être relié à ces développements dans le champ des sciences humaines et sociales. Un enjeu d'ordre général est de se départir des approches qui ne prendraient pas assez en compte l'intérêt d'une dimension mimétique liée à l'image ou qui, dans une inversion de la problématique posée par Ricœur au début de *Temps et récit*, n'articuleraient pas suffisamment la dimension narrative avec le rapport au temps.

Cependant, une des premières conditions pour l'élaboration d'une approche du cinéma en venant de Ricœur est de rendre possible une philosophie de l'image qui puisse se greffer à son herméneutique critique. Certes, il s'agit de sortir de l'opposition entre "imagination reproductive" et "imagination productive." Il est aussi nécessaire de développer l'ensemble des implications de la philosophie ricœurienne de l'imagination et du récit dans une appréhension de récits et d'images filmiques qui, pour avoir un intérêt sur les plans politique et esthétique, n'en revêtent pas moins un sens herméneutique et philosophique. Pour ce faire, un premier mouvement analytique irait d'une révision, voire d'une lecture critique de la notion d'"image" chez Ricœur – laquelle reste toutefois complexe, polysémique, et ouverte –, vers une réappropriation des développements de *Temps et récit* ainsi que de certaines analyses de *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Ces derniers désignent assez naturellement un rapport privilégié entre la conception ricœurienne d'un imaginaire social et le cinéma. Un second mouvement analytique consisterait davantage en une reconnaissance d'un rapport critique aux récits filmiques afin de situer *en partie* dans l'image filmique ce rapport critique à un imaginaire social et aux idéologies. Toutefois, à la différence des approches se concentrant sur les potentialités utopiques-politiques du cinéma, une perspective en venant de Ricœur se place davantage dans une *dialectique* entre un niveau relevant de l'"être" et un niveau relevant de l'"acte" – étant donné que la complexité du médium cinématographique réside dans le fait que les rapports au récit et à l'image se jouent sur ces deux niveaux à la fois.

Au regard des approches qu'on pourrait rattacher, du côté des signes et du fonctionnement d'objets réels, au "structuralisme" et, du côté de la compréhension de ces signes et objets, au cadre du "cognitivism," l'intérêt d'une perspective ricœurienne réside selon nous dans sa capacité d'englober non seulement ce qui se joue au niveau "sémiotique" et au niveau "cognitif" mais aussi, et surtout, les dimensions sociales, politiques et culturelles du cinéma – c'est-à-dire tout ce qui est engagé dans les pratiques cinématographiques en termes d'invention, de rapport au monde sensible, et de réappropriation de notre acte même d'exister. Il nous semble à ce titre que la notion de fiction peut également être réinvestie par ce biais. Faisant référence à la séquence d'un film de Glauber Rocha, Jean-Luc Amalric nous rappelle – d'une manière qui n'est pas sans faire écho à la conception deleuzienne d'un "cinéma politique"<sup>99</sup> – que la fiction ne se réduit pas à l'intrigue; par sa puissance critique et dynamique, elle paraît en effet excéder son propre cadre en esquisant les contours d'une "action libératrice."<sup>100</sup> Ainsi se joue ce que cet auteur nomme le "pouvoir poético-pratique de l'imagination," un pouvoir dont on ne saurait ignorer toutes les implications sur le plan social et qui permettrait de penser la relation déterminante du cinéma à la sphère du politique.

- <sup>1</sup> Paul Ricœur, "L'imagination dans le discours et dans l'action," in *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II* (Paris: Seuil, 1986), 236-262.
- <sup>2</sup> Paul Ricœur, *L'idéologie et l'utopie* (Paris: Seuil, 1997), 406 et sq.
- <sup>3</sup> Les ouvrages du Fonds Ricœur se rapportant directement au cinéma sont, par ordre chronologique: Odile Larère, *De l'imaginaire au cinéma. Violence et passion de Luchino Visconti* (Paris: Éditions Albatros, 1980); Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Le texte divisé. Essai sur l'écriture filmique* (Paris: PUF, 1981); Francine et André Dumas, *L'amour et la mort au cinéma* (Genève: Labor et Fides, 1983); André Gaudreault, *Du littéraire au filmique: système du récit* (Paris/Québec: Méridiens Klincksieck/Presses de l'Université Laval, 1988); Collectif, *À propos de la Shoah. Un film de Claude Lanzmann* (Paris: Belin, 1990); Olivier Mongin, *La violence des images, ou comment s'en débarrasser* (Paris: Seuil, 1997); Revue Vertigo, *Le cinéma face à l'histoire*, no. 16, janvier 1997; Antoine de Baecque et Christian Delage (dir.), *De l'histoire au cinéma*, (Paris/Bruxelles: IHT-CNRS/Complexe, 1998); Jean-Michel Frodon, *La Projection nationale. Cinéma et nation* (Paris: Odile Jacob, 1998); Mario J. Valdès, *Hermeneutics of Poetics Sense. Critical Studies of Literature, Cinema and Cultural History* (Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press, 1998); Carles Torner, *Shoah, une pédagogie de la mémoire* (Paris: Éditions de l'Atelier, 2001); Dario E. Vijanò, *Cinema e chiesa: il documenti del magistero* (Cantalupa: Effatà Editrice, 2002); Daniella Iannotta (dir.), *Sentieri di immaginazione. Paul Ricœur e la fino alla morte: le sfide del cinema* (Roma: Edizioni fondazione ente dello spettacolo, 2010).
- <sup>4</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit 1. L'intrigue et le récit historique* (Paris: Seuil), 18. (*C'est l'auteur qui souligne.*)
- <sup>5</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit 1*, 67.
- <sup>6</sup> Paul Ricœur, "Les métamorphoses de l'intrigue," *Temps et récit 2. La configuration dans le récit de fiction*, (Paris: Seuil, 1984), 17-58.
- <sup>7</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit 1*, 67-68.
- <sup>8</sup> Voir notamment Paul Ricœur, "Histoire et mémoire," in *De l'histoire au cinéma*, A. de Baecque et C. Delage (dir.) (Paris/Bruxelles: IHT-CNRS/Complexe, 1998), 17-28, ou Antoine de Baecque, *L'histoire-caméra* (Paris: Gallimard, 2008), en particulier l'introduction, "Les formes cinématographiques de l'histoire," 19-49.
- <sup>9</sup> Paul Ricœur écrit: "Cette correspondance entre récit et temps, nous l'avons pour la première fois appréhendée dans le face à face entre la théorie augustinienne du temps et la théorie aristotélicienne de l'intrigue, qui ouvrait *Temps et Récit I*. Toute la suite de nos analyses a été conçue comme une vaste extrapolation de cette corrélation initiale. La question que je pose, à la relecture, est de savoir si cette amplification équivaut à une simple multiplication des médiations entre le temps et le récit, ou si la correspondance initiale a changé de nature au cours de nos développements." *Temps et Récit 3. Le temps raconté* (Paris: Seuil, 1985), 435-436.
- <sup>10</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit 1. L'intrigue et le récit historique*, 69.

- <sup>11</sup> Considérant la question des "systèmes de signes non-linguistiques," Ricœur a pu occasionnellement faire référence à ce qu'il appelle "les gros plans synecdochiques et les montages métonymiques" dans le cinéma de David W. Griffith par opposition au "montage métaphorique" chez Charlie Chaplin, in *La métaphore vive* (Paris: Seuil, 1975), 226.
- <sup>12</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit 1*, 70. (*C'est moi qui souligne.*)
- <sup>13</sup> Aristote, *Poétique*, 50 a 7-9. Ricœur décrit cette hiérarchisation à travers une différence entre 1) le "quoi" ou l'"objet" de la représentation renvoyant prioritairement à l'"intrigue," aux "caractères" (ou personnages) et à la "pensée" (ou le discours élaboré par le récit), 2) le "par quoi" ou les "moyens" (l'expression et le chant), et 3) le "comment" ou le "mode" (le spectacle).
- <sup>14</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit 1*, 71. Dans les termes d'Aristote, "c'est l'intrigue qui est la représentation de l'action." *Poétique*, 50 a 1.
- <sup>15</sup> Ricœur rappelle tout ce qui sépare la "mimèsis" aristotélicienne de la "mimèsis" platonicienne. L'"espace de déploiement" de la mimèsis aristotélicienne est le "faire humain" et diffère profondément ou radicalement du sens métaphysique (et technique) d'une "mimèsis" platonicienne qui conduisait à une méfiance à l'égard de l'art. Comme l'écrit Ricœur, "l'imitation, pour Aristote, est une activité et une activité qui enseigne." Paul Ricœur, *Temps et récit 1*, 72 (note 1).
- <sup>16</sup> Voir Gilles Deleuze, *L'image-mouvement. Cinéma 1* (Paris: Éditions de Minuit, 1983), chapitre IX et X. L'"image-action" est soumise à une forme de déclin, relatif à l'usure des genres et l'établissement de clichés.
- <sup>17</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit 1*. Pour expliciter ce point, il écrit aussi que "l'action est le 'construit' de la construction en quoi consiste l'activité mimétique." Paul Ricœur, *Temps et récit 1*, 73. Ricœur emprunte à Husserl l'idée d'une corrélation noético-noématique – la pensée comme "conscience de" et l'intentionnalité engagée dans ce mouvement c'est-à-dire d'une corrélation entre l'acte de pensée et l'objet visé. Dans le prolongement explicite de ses analyses de *La métaphore vive*, Ricœur renvoie à ce qu'il appelle un "vocabulaire husserlien" contre le "vocabulaire saussurien" utilisé par "les derniers traducteurs français, qui tiennent la mimèsis pour le signifiant, la praxis pour le signifié, à l'exclusion de tout référent extralinguistique." Paul Ricœur, *Temps et récit 1*, 73, note 1.
- <sup>18</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit 1*, 74-78.
- <sup>19</sup> La notion de genre se rapporte ici à la classification d'ordre thématique utilisée par des industries cinématographiques – on parle alors de "comédie," de "film d'action," "science fiction," etc. – avec souvent de sous-genres spécifiques. De ce point de vue, le cinéma a pu être entièrement soumis à des stratégies issues du "marketing," avec sa notion de "segmentation du marché."
- <sup>20</sup> C'est notamment la différence entre "l'histoire racontée (avec la figure du 'narrateur') et l'histoire faisant des personnages les auteurs de la représentation" qui est abordée ici.
- <sup>21</sup> En la matière, le cinéma a largement hérité du roman moderne. Ajoutons par ailleurs que l'adaptation cinématographique de romans est une pratique à la fois importante et incontournable.

- <sup>22</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit 1*, 85-86.
- <sup>23</sup> Les "coup de théâtre," la "reconnaissance" ou l'"effet violent" (*pathos*) entrent sous cette rubrique.
- <sup>24</sup> Ricœur écrit: "Aristote arrive ainsi à dire que le *pathos* est un ingrédient de l'imitation ou de la représentation de la *praxis*. Ces termes que l'éthique oppose, la poésie les conjoins." In *Temps et récit 1*, 91.
- <sup>25</sup> Ce point ne doit toutefois pas être négligé, à l'image de Stanley Cavell qui s'intéresse au cinéma dans une recherche philosophique sur "le concept [...] de perfectionnisme moral." In *Philosophie des salles obscures*, (Paris: Flammarion, 2011), 30.
- <sup>26</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit 1*, 93.
- <sup>27</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit 1*, 93.
- <sup>28</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit 1*, 93.
- <sup>29</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit 1*, 93.
- <sup>30</sup> "Mimèsis I" serait plus proche de la poétique aristotélicienne et désigne ce que Ricœur appelle un "amont de la composition grecque," c'est-à-dire ce qui précède une pratique à la fois artistique et narrative. "Mimèsis II" se rapporte à ce qui se met en place dans cette pratique même – c'est, selon les termes de Ricœur, la "mimèsis-crédation." "Mimèsis III," enfin, se rapporte à un "aval de la composition poétique," à savoir la relation ou la "communication" avec ceux qui reçoivent l'œuvre. In *Temps et récit 1*, 94-98.
- <sup>31</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit 1*, 96.
- <sup>32</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit 1*, 96.
- <sup>33</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit 1*, 96.
- <sup>34</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit 1*, 97.
- <sup>35</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit 1*, 102. (*C'est moi qui souligne.*)
- <sup>36</sup> Paul Ricœur, "Préface" in André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit* (Paris/Québec: Méridiens Klincksieck/Presses de l'Université Laval, 1988), ix-xiii – réédité en 1999 (Paris/Québec: Armand Colin/Nota Bene). Ce livre est paru en anglais sous le titre *From Plato to Lumiere: Narration and Monstration in Literature and Cinema* (Toronto: University of Toronto Press, 2009).
- <sup>37</sup> Paul Ricœur, "Préface," ix.
- <sup>38</sup> Paul Ricœur, "Préface," ix. (*C'est l'auteur qui souligne.*)
- <sup>39</sup> Paul Ricœur, "Préface," ix. (*C'est l'auteur qui souligne.*)
- <sup>40</sup> Paul Ricœur, "Préface," ix.
- <sup>41</sup> Paul Ricœur, "Préface," ix. Il semblerait que la connexion entre le philosophe et le spécialiste du cinéma se soit jouée par ce biais. André Gaudreault écrit lui-même dans l'introduction de son livre: "Je

remercie aussi Paul Ricœur qui, ayant pris connaissance de mes hypothèses sur Platon et Aristote, m'a encouragé à les publier et a généreusement accepté d'écrire la préface de ce livre." In André Gaudreault, *Du littéraire au filmique*, 5.

- <sup>42</sup> Paul Ricœur, "Préface," ix. (*C'est l'auteur qui souligne.*)
- <sup>43</sup> Paul Ricœur, "Préface," ix.
- <sup>44</sup> Paul Ricœur, "Préface," x.
- <sup>45</sup> Paul Ricœur, "Préface," x. (*C'est l'auteur qui souligne.*)
- <sup>46</sup> Paul Ricœur, "Préface," xi.
- <sup>47</sup> Avec ses développements ultérieurs dans le champ des études sur l'intermédialité mais aussi par ses possibles connexions avec les approches non-sémiologiques et une historicisation de la théorie. Voir la très utile préface de Tom Gunning à l'édition en langue anglaise du livre de Gaudreault: "Gaudreault's Blats from Past: Tracking the Filmic Narrator," in *From Plato to Lumiere*, xvii-xxv.
- <sup>48</sup> Christian Metz, *Langage et cinéma* (Paris: Éditions Albatros, 1977), 12-13. (*C'est l'auteur qui souligne.*)
- <sup>49</sup> Paul Ricœur, "Préface," xi.
- <sup>50</sup> Paul Ricœur, "Préface." (*C'est moi qui souligne.*)
- <sup>51</sup> Paul Ricœur, "Préface." (*C'est l'auteur qui souligne.*)
- <sup>52</sup> Paul Ricœur, "Préface," xii. Ricœur parle aussi d'une "narrativisation progressive," in "Préface."
- <sup>53</sup> Paul Ricœur, "Préface," xii.
- <sup>54</sup> Paul Ricœur, "Préface," xii.
- <sup>55</sup> Paul Ricœur, "Préface," xii.
- <sup>56</sup> Paul Ricœur, "Préface," xii.
- <sup>57</sup> Paul Ricœur, "Préface," xii.
- <sup>58</sup> Paul Ricœur, "Préface," xii.
- <sup>59</sup> Paul Ricœur, "Préface," xiii.
- <sup>60</sup> Voir notamment Robert C. Allen et Douglas Gomery, *Faire l'histoire du cinéma. Les modèles américains* (Paris: Nathan, 1993).
- <sup>61</sup> Entre autres références, citons l'ouvrage de Dudley Andrew, *Mists of Regret. Culture and Sensibility in Classic French Film* (Princeton: Princeton University Press, 1995), lequel fait aussi référence à Ricœur (pages xv, 330, 337, 388, et 407). Dans le même temps, les œuvres de certains cinéastes européens sont, avec celles de certains cinéastes hollywoodiens, à l'origine du développement de la notion de "cinéma d'auteur" par les critiques depuis les années 1950 et 1960. Cette notion reste sujette à caution tout en étant devenue d'un usage courant.

- <sup>62</sup> André Bazin, "Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation," in *Qu'est-ce que le cinéma?* (Paris: Éditions du Cerf, 1994), 81. André Bazin, "Ontologie de l'image photographique," in *Qu'est-ce que le cinéma?*, 9-17; André Bazin, "Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation," 80-106. Tout en tenant compte des problèmes éditoriaux et, conséquemment, scientifiques liés à la parution de *Qu'est-ce que le cinéma ?* après la mort de Bazin (1958), nous citons la version éditée en 1994 pour des raisons de commodités. Nous reprenons ici l'analyse de Dudley Andrew dans une partie intitulée "Ontogeny of cinema" – chapitre 4 in *What Cinema Is!* (Chichester: Wiley-Blackwell, 2010), 110-122. À cette occasion, l'auteur rapproche Bazin et Ricœur – tous deux ont contribué à la revue *Esprit* –, en comparant la dialectique bazinienne de l'ontologie et de l'adaptation à celle ricœurienne de l'un et du multiple ou du même et de l'autre – cette dernière résumant selon Ricœur tous les problèmes philosophiques.
- <sup>63</sup> André Bazin écrit: "D'autre part, le cinéma est un langage," in "Ontologie de l'image photographique," 17.
- <sup>64</sup> Dudley Andrew, *What Cinema Is!* (Chichester: Wiley-Blackwell, 2010) 111. (*C'est moi qui traduis.*) Cet auteur rappelle que cette phrase de conclusion n'apparaît pas dans la version originale de ce texte (1945) et résulte de remaniements liés à l'édition de son travail à la fin de sa vie.
- <sup>65</sup> André Bazin, "L'évolution du langage cinématographique," in *Qu'est-ce que le cinéma?*, 78.
- <sup>66</sup> Gilles Deleuze, *L'image-temps*, 58-59.
- <sup>67</sup> Pour Antoine de Baecque, "la césure la plus importante dans l'histoire du septième art n'est pas un fait proprement cinématographique: il ne s'agit ni de l'invention du cinéma, ni du passage du muet au parlant, ni de la généralisation de la couleur, ni même de la concurrence de la télévision. Je fais l'hypothèse que la véritable coupure est liée à l'histoire elle-même." In *L'histoire-caméra*, 46. Autrement dit, ce sont les conditions historiques, c'est-à-dire des réalités mais aussi un imaginaire social dans lequel le cinéma évolue, qui doivent être pensées dans une compréhension du médium lui-même. Il ne s'agit pas de considérer un quelconque déterminisme historique externe à l'évolution historique du cinéma lui-même mais "l'irruption de l'histoire dans le cinéma." (Antoine de Baecque, *L'histoire-caméra*.)
- <sup>68</sup> Jean Greisch a publié deux études mettant en parallèle les conceptions de Ricœur et de Deleuze: Jean Greisch, "Les métamorphoses de la narrativité. Le récit de fiction selon Paul Ricœur et le cinéma selon Gilles Deleuze," *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, 69, janvier 1985, no. 1, 87-100; Jean Greisch, "Le temps bifurqué. La refiguration du temps par le récit et l'image-temps du cinéma," *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, 70, juillet 1986, no. 3, 419-437.
- <sup>69</sup> Gaudreault reprendra à son compte une perspective ricœurienne dans "The Cinematograph: A Historiographical Machine," in *Meanings in Texts and Actions: Questioning Paul Ricœur* (Charlottesville: University Press of Virginia, 1993), 90-97. Citons à nouveau Dudley Andrew, "History and Timelessness in Films and Theory," in *Meanings in Texts and Actions: Questioning Paul Ricœur* (Charlottesville: University Press of Virginia, 1993), 115-132.
- <sup>70</sup> Paul Ricœur, *Du texte à l'action*, 255. (*C'est l'auteur qui souligne.*)

- <sup>71</sup> Une distinction doit être faite entre les films – existant par eux-mêmes et dont certains peuvent sortir du lot – et le cadre économique qui les sous-tend – l’industrialisation de la production cinématographique avec ses implications dans la manière de concevoir des récits filmiques. Une dimension idéologique se rapporte davantage à ce cadre économique, au point de servir de modèle à des cinémas populaires en Inde (“Bollywood”) ou au Nigeria (“Nollywood”).
- <sup>72</sup> On fait référence ici non seulement à l’utilisation et au recyclage des procédés et codes sémiotiques et filmiques élaborés au cours de l’histoire ou mis en place en liaison avec telle ou telle idéologie mais aussi aux pratiques de “manipulations” auxquelles les images et films peuvent donner lieu en amont de leur réalisation – à travers la manipulation même des images (notamment par le biais des nouvelles technologies numériques), à travers l’application à des fins tendancieuses de connaissances scientifiques (notamment du domaine de la psychologie), et à travers les différents dispositifs de diffusion et de conditionnement.
- <sup>73</sup> Le platonisme tel que prolongé par le christianisme byzantin et les implications du néoplatonisme depuis la Renaissance sont là pour rappeler l’importance de la question de l’“image” pour cette tradition. Les arts visuels et le cinéma doivent aussi être considérés par rapport à cet héritage. Voir Marie-Josée Mondzain, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l’imaginaire contemporain* (Paris: Seuil, 1996).
- <sup>74</sup> Tout en étant différents dans leur approche, voire tout en affirmant leurs divergences, ces auteurs peuvent néanmoins être considérés comme proches, précisément, sur le plan politique. Jean-François Lyotard, “L’a-cinéma,” *Revue d’esthétique*, 2-4, 1973, 357-369, repris dans des *Dispositifs pulsionnels* (Paris: Union générale d’éditions, 1973), 53-69; Gilles Deleuze, *L’image-mouvement. Cinéma 1* (Paris: Éditions de Minuit, 1983) et *L’image-temps. Cinéma 2* (Paris: Éditions de Minuit, 1985); Jacques Rancière, *La Fable cinématographique* (Paris: Seuil, 2001); Alain Badiou, *Cinéma* (Paris: Nova éditions, 2010).
- <sup>75</sup> Paul Ricœur, “L’imagination dans le discours et dans l’action,” 261.
- <sup>76</sup> À travers le concept d’“acinéma,” cette critique se rattache au “cinéma expérimental”; mais, à travers celui de “figural,” Lyotard a aussi développé une approche du “cinéma traditionnel.” Voir Jean-Michel Durafour, *Jean-François Lyotard: Questions au cinéma* (Paris: PUF, 2009).
- <sup>77</sup> Alain Badiou, “Le cinéma comme expérimentation philosophique,” in *Cinéma*, 323-373. Par ailleurs, les cinq entrées possibles dans cette approche philosophique du cinéma sont 1) l’image, 2) le temps, 3) la comparaison avec les autres arts, 4) le rapport entre art et non-art dans le cinéma, 5) la portée éthique du cinéma.
- <sup>78</sup> Jacques Rancière, “Une fable contrariée,” in *La Fable cinématographique*, 7-28. Rancière écrit: “l’art des images mobiles peut renverser la vieille hiérarchie aristotélicienne qui privilégiait le *muthos* – la rationalité de l’intrigue – et dévalorisait l’*opsis* – l’effet sensible du spectacle. Il n’est pas simplement l’art du visible qui aurait annexé, grâce au mouvement, la capacité du récit. Il n’est pas non plus une technique de la visibilité qui aurait remplacé l’art d’imiter les formes visibles. Il est l’accès à une vérité intérieure du sensible qui règle les querelles de priorité entre les arts et les sens parce qu’il règle

d'abord la grande querelle de la pensée et du sensible." In *La Fable cinématographique*, 8-9. Si la revalorisation du "sensible" et de l'esthétique chez Rancière constitue un point important et positif, sa critique des héritages de la poétique aristotélicienne s'appuie sur une conception du *muthos* qui ne tient pas compte du sens plus dynamique que Ricœur lui imprime à travers l'expression de "mise en intrigue."

- <sup>79</sup> Paul Ricœur, "L'imagination dans le discours et dans l'action," 262.
- <sup>80</sup> Dans une dédicace manuscrite à un exemplaire de *L'être et l'événement* (Paris: Seuil, 1988) envoyé à Ricœur, Alain Badiou écrit: "À Paul Ricœur, cette tentative, justement, de suspendre le Récit – pour en délivrer le pur point." (Paris: Fonds Ricœur / IPT).
- <sup>81</sup> Jean-Michel Frodon, "La trace, l'archive, l'imaginaire," Colloque *La mémoire, l'histoire, l'oubli: 10 ans après*, EHESS / Fonds Ricœur, 3 décembre 2010. Cette communication a été publiée dans *Les Temps modernes*, 2011/3, 227-234 et dans *Paul Ricœur: Penser la mémoire*, F. Dosse et C. Goldenstein (dir.) (Paris: Seuil, 2013), 91-99. Nous nous référons ici à notre retranscription de la communication de Frodon.
- <sup>82</sup> Claude Lanzmann, *Shoah*, 613 minutes, France, 1985. Jean-Michel Frodon a coordonné un ouvrage collectif sur le sujet, *Le cinéma et la Shoah, un art à l'épreuve de la tragédie du XX<sup>e</sup> siècle* (Paris: Éditions Cahiers du cinéma, 2007), sur lequel s'appuie une partie de sa contribution.
- <sup>83</sup> Jean-Michel Frodon, "La trace, l'archive, l'imaginaire."
- <sup>84</sup> Jean-Michel Frodon, "La trace, l'archive, l'imaginaire."
- <sup>85</sup> Jean-Michel Frodon, "La trace, l'archive, l'imaginaire."
- <sup>86</sup> Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, (Paris: Seuil, 2000), 337.
- <sup>87</sup> Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Cité par Jean-Michel Frodon, "La trace, l'archive, l'imaginaire."
- <sup>88</sup> Jean-Michel Frodon, "La trace, l'archive, l'imaginaire."
- <sup>89</sup> Le sujet de ce film induit une dimension d'ordre juridique et judiciaire. Rappelons que le cinéma a été utilisé lors du procès de Nuremberg, lequel a aussi été filmé par des cinéastes tels que John Ford.
- <sup>90</sup> Jean-Michel Frodon, "La trace, l'archive, l'imaginaire."
- <sup>91</sup> Jean-Michel Frodon, "La trace, l'archive, l'imaginaire."
- <sup>92</sup> Jean-Michel Frodon, "La trace, l'archive, l'imaginaire."
- <sup>93</sup> Jean-Michel Frodon, "La trace, l'archive, l'imaginaire."
- <sup>94</sup> Jean-Michel Frodon, "La trace, l'archive, l'imaginaire."
- <sup>95</sup> Ce film est une commande du Comité d'histoire de la Seconde Guerre mondiale à l'occasion du dixième anniversaire de la libération des camps de concentration et d'extermination.

- <sup>96</sup> Jean-Michel Frodon, "La trace, l'archive, l'imaginaire."
- <sup>97</sup> Paul Ricœur, "Mémoire, Histoire, Oubli," *Esprit*, 3-4, 2006, 26.
- <sup>98</sup> Johann Michel a pu montrer l'intérêt de cette translation de Ricœur vers les sciences sociales ainsi que ses limites, lesquelles ne peuvent être surmontées qu'au prix d'une dé-régionalisation de l'herméneutique ricœurienne et d'une réévaluation du "statut ontologique" du récit. (In "Narrativité, narration, narratologie: du concept ricœurien d'identité narrative aux sciences sociales," *Revue européenne des sciences sociales*, Tome XLI, 125, 2003, 125-142). Sur un mode plus critique, Jérôme Porée parle pour sa part d'"une étonnante – et problématique – inflation du récit." ("Les limites du récit," *Études Ricœuriennes/Ricœur Studies*, vol. 4, no. 2 (2013), 38.) En se concentrant sur la question de la souffrance, cette critique veut mettre à jour les limites proprement herméneutiques de la narration pour *dire le mal* et revient (avec Ricœur) sur la nécessité d'un ré-enchaînement entre phénoménologie et psychanalyse.
- <sup>99</sup> Gilles Deleuze, *L'image-temps*, 281-291. Deleuze se réfère notamment à Resnais, Straub-Huillet, ou Chahine, ainsi qu'aux cinémas noir américain, québécois, ou africains.
- <sup>100</sup> Jean-Luc Amalric écrit: "À bien des égards le cinéma et les écrits du cinéaste brésilien Glauber Rocha apparaissent comme une exploration de ce pouvoir poético-pratique de l'imagination et ils nous semblent témoigner d'une conscience extraordinairement aiguë de la complexité des dialectiques imaginatives que nous avons essayé de dégager. Comme en témoigne admirablement son film de 1964 intitulé *Le Dieu noir et le Diable blond*, il y a chez Glauber Rocha une défense active du pouvoir de libération que constitue l'imagination créatrice en tant qu'imagination poético-pratique: la scène finale du film qui montre la course libératrice d'un paysan du Nord-Est brésilien et de sa femme vers les rives de la mer semble en effet attester par sa dynamique visuelle et sonore d'une sorte de dépassement de la *fiction* narrative du film vers l'*action* libératrice. Mais les écrits de Glauber Rocha – et tout particulièrement son *Esthétique de la faim* écrite en 1965 – sont aussi soucieux de montrer que la quête d'une imagination libératrice est indissociable de la conquête d'une liberté entière et sans concession de l'imagination poétique: ce sera là l'un des thèmes centraux du film *Terre en transe* qui sortira en 1967." Jean-Luc Amalric, *Paul Ricœur, l'imagination vive* (Paris: Hermann, 2013), 503, note 38. (*C'est l'auteur qui souligne.*)