

Philippe Ragel,

Le Film en suspens. La cinéstase, un essai de définition

Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, pp. 220

Qu'est-ce donc que la cinéstase ? À travers ce néologisme, Philippe Ragel nous invite à réfléchir sur l'une des caractéristiques du médium cinématographique depuis ses origines : la dialectique entre le mouvement (*kine*) et la stase (*stasis*). Le concept de cinéstase s'est imposé à l'attention du chercheur il y a quelques années, à l'occasion de la rédaction d'un article consacré à *Et la vie continue...* d'Abbas Kiarostami (*Zendegi va digar hich*, 1992), un réalisateur dont Philippe Ragel est spécialiste reconnu¹. Dans ce film, il est question selon lui de souligner la tension entre le régime représentatif du mouvement et celui de la stase, soit : « L'avancement à marche forcée des personnages d'un côté et les grands moments de détente narrative de l'autre » (p. 27). Ainsi lorsque les deux protagonistes d'*Et la vie continue...* (un cinéaste, alter ego du réalisateur même, et son fils) qui, contraints d'abandonner l'itinéraire initialement prévu pour se rendre à Koker (le village de *Où est la maison de mon ami ?*, *Khane-ye doust kodjast ?*, 1987) à cause du séisme qui vient de ravager la région, sont obligés d'emprunter un autre itinéraire et s'arrêtent dans un village : tout à coup, la tension précédente inscrite dans le voyage en voiture se relâche, en ouvrant une longue séquence de pause et de détente narrative. Ce changement de régime narratif en impose un autre sur le plan plastique et figuratif, qui trouve son acmé dans le plan où un zoom opère une sorte de conversion perceptive. Au cours de ce travelling optique qui traverse une porte éventrée et débouche sur un pré verdoyant planté d'oliviers, nous passons, selon l'auteur, d'un régime de vision en perspective à un régime alternatif qu'il qualifie — sur la base d'un article d'Alain Bergala² — de « tabulaire ». Ce qui semblait être un temps mort devient ainsi un temps fort, en éclairant le film d'un éclat lyrique et contemplatif.

Après cette intuition initiale de la cinéstase comme figure opérant dans le film de Kiarostami, cet ouvrage aspire à tracer de façon systématique les frontières esthétiques et narratologiques du concept. *Le Film en suspens* propose donc au

¹ Philippe Ragel, « L'Émotion continue », *Cinergon*, vol. 8, n° 13–14, Luc-sur-Orbieu, 2002, pp. 94–111 et Philippe Ragel (dir.), *Abbas Kiarostami : le cinéma à l'épreuve du réel*, Crisnée, Yellow Now, 2008.

² Alain Bergala, « Du paysage comme inquiétude », *Ivi*, pp. 103–24.

lecteur une vérification exploratoire de la cinéstase, à travers un parcours en trois étapes.

Le premier chapitre (*La Cinéstase, naissance d'un concept*) est dédié au cinéma de Kiarostami, à travers une série de lectures où les éléments de l'analyse filmique sont considérablement enrichis par une connaissance rigoureuse de la culture poétique et visuelle persane. Les racines culturelles archaïques qui caractérisent les choix formels et iconographiques des films examinés sont ici étudiées de façon très détaillée. On pense par exemple au symbolisme zoroastrien de la couleur et à celui mazdéen du jardin-paradis, ou encore à la tradition iconographique de la miniature persane et à la présence de figures immémoriales telles que celles de l'olivier, de la source ou du chemin. Philippe Ragel consacre des pages très denses à chacun de ces aspects. Des pages assez suggestives sont aussi dédiées à la façon de cadrer les chemins, que le cinéaste utiliserait pour inscrire de véritables messages calligraphiques dans la matière des films, comme la « kaf » (« K ») de Kiarostami dans le chemin qui traverse la colline de Koker (que le réalisateur fit construire expressément pour *Où est la maison de mon ami ?*), ou encore le « Kodjaï » (« Où-es-tu ? ») du premier plan de *Le Vent nous emportera* (*Bad ma ra khahad bord*, 1999).

Après la lecture de la première partie, une question sous-jacente s'impose : qu'en est-il de la cinéstase hors du cinéma de Kiarostami ? Afin de répondre à cette question, la deuxième partie (*Rossellini ou le cheminement cinéstatique*) est consacrée au « Rossellini de la période Bergman », c'est-à-dire celui plus résolument « moderne », selon une tradition critique typiquement française, inaugurée par Bazin et Rivette et reprise ensuite par Deleuze. À ce point du discours, le risque, dont l'auteur est conscient, est celui de faire de la cinéstase une figure ancillaire du cinéma moderne, partant de l'image-temps deleuzienne. Si au premier risque répond surtout la troisième partie de l'ouvrage, Philippe Ragel se défend du second en proposant une lecture alternative de *Europe 51* (*Europa 51*, 1951), le film sur lequel s'ouvre le deuxième tome de Deleuze. Pour lui, la séquence clé du film n'est pas — comme chez Deleuze — celle de l'arrivée d'Irène à l'usine, mais celle apparemment assez moins connotée de la découverte d'un noyé sur les rives du Tibre. C'est ici que la tension dramaturgique se relâche et que le film fait entrer le spectateur dans un régime narratif et stylistique complètement différent de celui des séquences initiales, caractérisé par une mise en scène à l'imitation du cinéma hitchcockien.

Après Rossellini, on passe à la troisième partie. Comme je l'ai déjà suggéré, celle-ci semble vouloir répondre à une question déjà en germe dans les parties précédentes : qu'en est-il donc de la cinéstase hors du cinéma moderne et de l'image-temps ? À ce point de l'ouvrage, le lecteur entre dans les stases narratives et plastiques du cinéma muet (*Cinéstases muettes*), lesquelles sont recherchées — et c'est un mérite de l'auteur — non pas là où on s'attendrait à les trouver (par exemple, le cinéma français ou scandinave des années vingt), mais là où on les suppose moins volontiers, c'est-à-dire chez Griffith, Eisenstein et (moins étonnamment) Murnau. En effet, l'objectif déclaré depuis les premières pages

du volume est de vérifier la dimension transhistorique du concept de cinéstase, et donc sa pleine opérativité aussi hors des catégories esthétiques et historiographiques avec lesquelles on risquerait autrement de le confondre et de le banaliser (comme le concept d'image-temps). Philippe Ragel tient en fait à souligner que la tension dialectique entre le mouvement et la stase est, selon lui, consubstantielle aux origines mêmes du médium cinématographique. Des formes primitives de cinéstase sont repérées déjà dans certaines Vues des frères Lumière, comme par exemple dans la *Barque sortant du port* (1895), où le mouvement curviligne de l'embarcation semble s'opposer, à partir d'un certain moment, à la construction en perspective de la vue, en donnant l'impression au spectateur d'un arrêt soudain du mouvement (la barque bouge mais elle semble ne plus avancer).

À travers les différentes périodes de l'histoire du cinéma, la cinéstase semble ainsi se produire sous des formes multiples, souvent attachée à un mouvement curviligne, des sinueux chemins calligraphiques de Kiarostami jusqu'aux énigmatiques dérives du voilier de *Nosferatu, une symphonie de l'horreur* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, Friedrich Wilhelm Murnau, 1922). Comme le cours des fleuves, dont le mouvement serpentin suit la morphologie de la nature qui l'entoure, la cinéstase révèle en fait une proximité avec la ligne de l'arabesque. C'est ici que la cinéstase semble trouver son chemin esthétique privilégié, car — comme nous le rappelle Philippe Ragel en citant William Hogart — « La ligne ondoyante contribue plus à la beauté qu'aucune des autres lignes, comme dans les fleurs et autres formes ornementales » (p. 66).

[Federico Pierotti, Università degli Studi di Firenze]