

PRÉFACE

« Ce sont nos passions qui esquissent nos livres », nota un jour Proust en marge d'une page du manuscrit qui allait clore le cycle de *La Recherche du temps perdu* sous le titre *Le Temps retrouvé*. L'essai de Paul Schrader dont nous présentons ici la première traduction intégrale en langue française¹ confirme avec brio cette intuition de l'auteur de la *Recherche*. *Transcendental Style in*

1. Les *Cahiers du cinéma* ont publié en 1978, dans leur premier dossier consacré à Yasujiro Ozu, une traduction (due à Dominique Villain) d'extraits du premier chapitre de l'ouvrage de Schrader. Cet ensemble se compose :

1) d'une vingtaine de courts fragments tirés des premières pages de ce chapitre (soit les pp. 17-38 de l'édition de 1972 ou pp. 45-66 de l'édition de 2018 – cf. « Ozu et le Zen (Extraits du livre de Paul Schrader) », *Cahiers du cinéma*, 286, mars 1978, pp. 20-21 ;

2) de la quasi-intégralité du dernier paragraphe de ce même chapitre (pp. 38-53 de l'édition de 1972 ou pp. 66-81 de l'édition de 2018) – cf. « Au-delà de la culture Zen. Par Paul Schrader », *ibid.*, pp. 22-29.

Cette traduction partielle du chapitre I est complétée par une brève « Présentation » d'Ozu et de Schrader par Jean Narboni (p. 17) et par un extrait d'un ouvrage important de Tadao Sato – auquel Schrader renvoie lui-même dans son texte –, *The Art of Yasujiro Ozu*, Tokyo, Japan Independent Film, 1966 : « L'Art de Ozu Yasujiro. Par Sato Tadao » (pp. 18-19, trad. fr. Jean-Paul Le Pape).

Film. Ozu, Bresson, Dreyer fut en effet écrit avec toute la fougue, toute la passion et l'impétuosité d'un jeune diplômé de vingt-six ans, qui venait de soutenir sa thèse à l'Université de Californie à Los Angeles (UCLA) sous la direction du célèbre historien de l'art Rudolf Arnheim. Depuis 1972, année de sa première publication, ce livre-manifeste s'est imposé outre-Atlantique et dans l'ensemble des pays anglophones comme *la* référence critique majeure – celle qui est constamment citée et utilisée par les esthéticiens, chercheurs et enseignants universitaires qui entreprennent d'analyser, toujours et à nouveau, le statut de l'image filmique eu égard au Sacré – autrement dit le statut de « l'expression » de l'invisible (et non certes, comme on le verra en détail en suivant Schrader, de sa représentation) ou du « Tout Autre », par le biais d'images en mouvement.

Il faut rappeler à quel point la question que le Sacré, ou le « Tout Autre » adresse aux arts en général est cruciale, vitale même pour les diverses formes d'art. Elle l'est parce qu'elle pose en toute clarté le problème de la *limite* de l'image – plus précisément, le problème de la limite des pouvoirs de l'image. Reculer devant ce problème c'est, par exemple, la tentation qui mène à l'iconoclasme (pour lequel l'image, toute image, ne détient en vérité qu'un pseudo-pouvoir attentatoire au Sacré). Mais c'est aussi bien l'attitude postmoderne par excellence, celle qui porte à croire qu'il suffit de multiplier à l'infini les images pour pouvoir *tout* montrer, et même pour sanctifier le fait de montrer en tant que tel. À l'opposé de ces deux positions pratiques et théoriques, reconnaître l'impouvoir de l'image *trop* riche qui montre trop et qui dit trop, et créer en tant que cinéaste des images épurées, ce n'est en aucune façon renoncer devant la difficulté. C'est, aurait pu dire Aristote (qu'il arrive à Schrader de citer), chercher à atteindre une ligne de crête sur-

plombant deux défauts, deux vices contraires. C'est donc, à proprement parler, rechercher la *vertu* propre de l'image.

Cette vertu ne réside assurément pas dans le spectaculaire, et pas davantage dans une ascèse radicale (à supposer qu'il soit même possible de la mettre en œuvre au cinéma sans vider les salles). Pour le dire une fois encore en termes aristotéliens, c'est une « excellence », une *arété*². Sur le mot tout le monde ou presque peut s'accorder ; mais comment faire de ce simple mot un concept opératoire ? Comment retrouver et comment dire la logique de construction de l'image excellente, ou « vertueuse » ; comment en cerner la structure ?

Le mérite du présent ouvrage de Paul Schrader, sa vertu propre, est d'avoir affronté – et enduré sans jamais chercher à biaiser – ces questions qu'on peut dire logiques *et* structurales. Son mérite donc est, premièrement, d'avoir créé un concept pertinent pour dire au plus juste l'excellence de l'image et, deuxièmement, d'avoir scrupuleusement décrit la logique selon laquelle ce concept doit (ou devrait) être mis en œuvre, dans la structure même de l'image cinématographique d'une part, et, d'autre part, dans celle du film tout entier. Ce concept est celui qui donne son titre à l'ouvrage : le « style transcendantal ». Telle que Schrader l'analyse, la logique qui commande la mise en œuvre de ce style au cinéma structure l'image et, plus globalement, le film en fonction d'un schème ternaire de l'expression bien déterminé : la « quotidienneté », la « disparité » et la « stase ».

Schrader précise lui-même dans son livre tout ce que sa notion de « style » doit à sa lecture d'Alois Riegl et de Wilhelm

2. De cette excellence Aristote n'hésite pas à écrire, dans son *Éthique à Nicomaque*, qu'elle constitue « un milieu, *c'est-à-dire* un sommet ». Ce n'est donc en rien un fade juste milieu (cf. *Eth. Nic.* II, 5 ; je souligne).

Worringer – sans oublier Jacques Maritain. Le lecteur quelque peu familier de la tradition esthétique européenne retrouve là des éléments critiques qui ne le désorienteront guère et qui lui permettront d'apprécier à sa juste valeur l'extension que notre auteur leur donne dans le champ du cinéma³. Mais il n'en va pas de même avec le concept du « transcendantal ». Dans la philosophie continentale en effet, et plus précisément dans celle de Kant, le « transcendantal » a un sens fort différent de celui que Schrader lui donne. Comme le premier sens est devenu pour nous quasiment « canonique », il est essentiel de bien cerner sa différence avec le second – et de préciser par là même l'intention de Schrader.

« Transcendantal » se dit, chez Kant, de ce qui se rapporte à la possibilité *a priori* qu'a le sujet de constituer et de donner sens aux phénomènes qui l'affectent par l'intermédiaire de ses facultés sensibles formelles (l'espace et le temps) et qu'il pense grâce à l'activité de son entendement (les catégories). Ainsi donc, comme Gilles Deleuze l'a bien relevé dans son essai consacré à la philosophie critique de Kant, « “Transcendantal” qualifie le principe d'une soumission nécessaire des données de l'expérience à nos représentations *a priori*, et corrélativement d'une application nécessaire des représentations *a priori* à l'expérience⁴ ». Le sujet « transcendantal » kantien applique donc à

3. Comme Walter Benjamin, Élie Faure ou Erwin Panofsky avaient eux aussi su le faire ; suivis ensuite par Gilles Deleuze et, aujourd'hui, par Georges Didi-Huberman.

4. G. Deleuze, *La Philosophie critique de Kant*, Paris, P.U.F., 1963, p. 22. Une vingtaine d'années plus tard, dans deux notes de bas de page faisant très brièvement allusion à Paul Schrader, Deleuze signale l'existence d'une différence impor-

l'expérience les formes de *sa* sensibilité et de *son* entendement et, ce faisant, il détermine les contenus de cette expérience comme purs et simples corrélats de *son* activité constituante. Bref, l'instance kantienne du « transcendantal » est celle du pouvoir constituant du sujet vis-à-vis de tous les phénomènes expérimentés, celle de « la soumission *nécessaire* de l'objet au sujet⁵ ». Cette souveraineté constituante du sujet relativement aux phénomènes expérimentés comporte évidemment un revers : elle est limitée à (et par) l'expérience elle-même. C'est pourquoi de l'Absolu inconditionné – dieu, l'âme, le monde – nous ne pouvons et ne devons rien savoir puisqu'ils se situent au-delà de toute expérience possible.

Ce sont ces deux aspects essentiels du transcendantalisme kantien que Schrader remet en cause avec sa conception de l'« expression » du Transcendant au cinéma par le « style transcendantal ». Il qualifie en effet de « transcendantal » un style cinématographique capable de porter l'humain, le relatif, l'émotion et la compréhension, plus loin que l'humain, jusqu'à toucher le principe transcendant, infigurable, de l'ensemble de ce qui est :

tante entre le sens kantien de « transcendantal » et son sens chez le cinéaste américain, en particulier dans la formule « style transcendantal », cf. *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Minit, 1985, n. 24 p. 24 et n. 22 p. 355. « Contrairement à Kant », écrit Deleuze, « les Américains ne distinguent guère le transcendantal et le transcendant : d'où la thèse de Schrader qui prête à Ozu un goût [*sic*] pour le “transcendant”, qu'il détecte aussi chez Bresson et même chez Dreyer » (n. 24 p. 24). Il avancera finalement, d'une manière assez expéditive, que Schrader parle de “style transcendantal” « pour désigner l'irruption du transcendant, telle qu'il pense la trouver chez Ozu, Dreyer ou Bresson » (n. 22 p. 355). On verra, en lisant Schrader lui-même, que ni « goût » ni « irruption » ne rendent justice à sa conception du style transcendantal et du rapport de ce style au Transcendant en tant qu'il est, et reste, infigurable.

5. G. Deleuze, *La Philosophie critique de Kant*, p. 23.

le « Transcendant » comme tel⁶. En accord sur ce point du moins avec le kantisme, il conçoit ce style comme une « forme » – une forme nécessaire, et jamais comme un simple moyen pour signifier tel ou tel contenu. C'est qu'*exprimer n'est pas signifier*, n'est pas catégoriser ; c'est plutôt accueillir le « Tout Autre » dans sa différence irrécyclable. Exprimer, c'est faire l'épreuve de ce que Schrader théorise comme « disparité » au sein de l'expérience – ce qui veut dire, dans le champ du cinéma, premièrement, pour le cinéaste, préparer, puis créer au moment opportun un discord, une « disparité » dans l'image et, deuxièmement, pour le spectateur, soutenir l'épreuve de cette disparité :

« À l'instant où le spectateur [...] accepte la disparité, Bresson atteint le but que se fixe un artiste, mais il atteint tout aussi bien celui d'un évangéliste et d'un créateur d'icône. L'évangéliste est, par principe, quelqu'un qui ne produit pas la conversion par ses arguments, mais en mettant celui qui l'écoute au contact du divin. Le style transcendantal, qui n'est ni magique ni ineffable dans ses techniques, vise pareillement à amener le spectateur à toucher le fondement transcendant de ce qui est – à le conduire jusqu'à la stase » (p. 66).

Telle que Schrader l'entend, l'expression filmique possède par nécessité une logique propre, qui est ternaire sans pour autant être « dialectique » car elle ne dépasse pas ultimement, en la niant, sa contradiction interne. Cette logique peut être présentée comme suit :

6. C'est en ce sens (non kantien) que Schrader évoque, dans les pages qu'il consacre à Bresson, la « passion transcendantale » du jeune curé de *Journal d'un curé de campagne* et les « Voix transcendantales » qui s'adressent à Jeanne dans *Procès de Jeanne d'Arc*.

– Elle prend son premier appui sur une épure rigoureusement stylisée du quotidien. C'est la première étape du style transcendantal – qui n'est pas purement descriptive, comme on le devine, puisqu'elle stylise en épurant, en réduisant à une structure formelle.

– Elle rompt ensuite avec la forme, avec la logique de la quotidienneté en y introduisant de la disparité lors de « l'action décisive » – à l'occasion de laquelle la logique du « Tout Autre », du non humain, vient fissurer celle du sujet rationnel et émotionnel.

– Elle conduit enfin le discord initial, la confrontation première du sujet au Tout Autre, jusqu'à l'acceptation du *mystère* d'une présence de l'imprésentable, même si le prix à payer en est l'acquiescement à une forme de ruine de la représentation en vue d'une plus grande profondeur de l'expression :

« La disparité consiste proprement dans le paradoxe de l'existence du spirituel au sein du physique ; elle ne peut donc pas être “résorbée” par quelque logique terrestre ni non plus par quelque émotion humaine. Elle doit par nécessité être acceptée ou rejetée, comme l'action décisive le rend incontestablement clair. Si le spectateur accepte l'action décisive (et la disparité), il accepte, au moyen d'une construction mentale dont il est l'auteur, une vision de la vie *incluant* et le physique et le spirituel. Cette acceptation est représentée sur l'écran par la stase » (p. 65).

Selon Schrader, le « style transcendantal » fait donc l'épreuve de la disparité du Tout Autre, de ce qui est irréductible à la simple dimension de l'expérience humaine, sans en craindre l'*hubris*, la démesure, et sans non plus chercher à la résorber. Il

y faut assurément, de la part du cinéaste *et* du spectateur qui accepte l'inconfort de ce mode de narration inhabituel, une endurance certaine. En vérité, tout l'art du cinéaste de style transcendantal consiste à exacerber la tension entre l'expérience humaine habituelle (réduite à sa structure par la phase stylistique de la « quotidienneté ») et la dimension de transcendance qui toujours la hante (que le sujet émotionnel et rationnel en soit ou non conscient). « L'action décisive » sera précisément celle qui portera cette tension à son acmé en révélant soudain l'insuffisance de toutes les ressources émotionnelles et rationnelles que le spectateur peut mobiliser pour lui donner sens. Ainsi le spectateur se trouve-t-il placé devant un choix inéluctable : soit refuser ce à quoi il ne peut, par lui-même, donner aucune signification, soit accepter *l'expression* in-humaine de ce qui confère à son expérience une profondeur, une densité ontologique dont il ne saurait être l'origine : le Transcendant :

« Par le biais de la quotidienneté et de la disparité il [le style transcendantal] fait jouer les émotions et les exacerbe, soumettant par là le spectateur à un flux émotionnel qui atteint son point culminant lors de l'action décisive. [...] L'action décisive constitue en réalité, pour cette activité émotionnelle, un cul-de-sac soigneusement préparé, dans la mesure où elle en appelle aux émotions et rend simultanément le spectateur conscient de leur vanité. Cet état de chose rend indispensable l'élaboration d'une solution esthétique consciente au dilemme émotionnel insoluble. Lorsque cette perception esthétique a lieu, le style transcendantal ne relève plus de l'expérience mais de l'expression. Les émotions ont fait la preuve de leur inefficacité et, en un sens, l'esprit le reconnaît. Une telle purgation des émotions permet à la disposition esthétique de la psyché de se déployer ; cette dernière peut alors

reconnaître le style transcendantal pour ce qu'il est : *une forme destinée à exprimer le Transcendant*. Ensuite, après que l'expression a atteint son achèvement et l'œuvre d'art son but, le spectateur peut revenir à sa vie d'expériences en ressentant les émotions “nouvelles” qui résultent d'une participation esthétique » (p. 67).

À chaque page du *Style transcendantal au cinéma* on retrouve – à propos d'Ozu, de Bresson ou de Dreyer – la même insistance sur le style en tant que « forme », par-delà la personnalité des auteurs ou leur culture. C'est ce point de vue formel, hérité de Riegl et de Worringer, qui permet à Schrader de lire la *même* structure stylistique dans les œuvres de cinéastes de cultures et de traditions esthétiques et spirituelles si différentes. L'invariant de toutes les variations décelables entre, par exemple, *Le Goût du saké*, *Journal d'un curé de campagne* et *Ordet*, ne se trouve en aucun “thème” (pas même le thème religieux ou celui, trop général et imprécis, du spirituel) ni en aucune technique ; il relève d'une *forme d'expression filmique*. Schrader cite volontiers le dernier plan de *Procès de Jeanne d'Arc* de Bresson, qui abandonne sciemment le spectateur (au risque de susciter en lui une certaine déception) devant le pilori calciné du bûcher où Jeanne vient d'être suppliciée, sans indiquer quelque élévation vers dieu que ce soit, ni quelque solution politique ou morale au conflit que cette mort exacerbe (à la différence, note Schrader, de ce que nous propose la fin du film de Dreyer, *La Passion de Jeanne d'Arc*). La vertu, et donc la force expressive de la « stase » est ainsi portée à son sommet : l'imprésentable est bien là, pur mystère, au cœur de l'image de ce morceau de bois calciné, et rien n'est fait pour en atténuer le non-sens, le *scandale* rationnel et émotionnel. Il reste au spectateur à consentir à cette tension et à en

nourrir sa vision future d'autres images. À lui d'apprendre à voir l'invisible, ou plutôt d'apprendre à supporter l'invisible profondeur de l'image, sa densité expressive :

« Les derniers plans de la *Jeanne d'Arc* de Dreyer et de celle de Bresson s'opposent davantage qu'il n'y paraît. De fait, après l'émeute qui suit la mort de Jeanne, Dreyer coupe la scène en revenant sur le pilori calciné, puis il panoramique vers le haut pour forcer artificiellement les pensées du spectateur à s'élever vers le ciel alors qu'en fait elles restent fixées sur le chaos d'en bas. Nulle émeute, en revanche, chez Bresson, où la mort de Jeanne est traitée sans emphase, comme l'a également été sa vie. Il termine lui aussi son film par un plan sur le pilori calciné, mais il ne panoramique pas vers le haut. L'attention du spectateur reste ainsi rivée au monde terrestre et c'est son âme qui, conformément à ce que requiert le style transcendantal, prend son essor spirituel vers le haut » (p. 99).

Autant dire que, après la quotidienneté et la disparité, la dernière phase du style transcendantal, la stase, n'annule pas dialectiquement la tension émotive et rationnelle créée dans l'image par l'action décisive, mais qu'elle conduit bien plutôt le spectateur jusqu'au *seuil du consentement* au mystère de l'expression d'un infigurable par une figuration simple.

Schrader retrouve ainsi – comme on l'a dit plus haut – le problème crucial de la limite de l'image, de son impouvoir et, paradoxalement, de sa puissance expressive. C'est en effet la mise en crise de la mesure humaine de la signification, telle qu'elle résulte de l'épreuve de l'infigurabilité du Transcendant *dans* l'image, qui porte le film au seuil de l'expression d'une présence à proprement parler in-humaine ; et c'est très précisément par là

que le cinéma retrouve à sa manière propre la question directrice des formes antérieures d'art qui se sont confrontées au Sacré. On lira sur ce point, dans *Le Style transcendantal au cinéma*, les belles pages concluant le troisième chapitre dans lesquelles Schrader rappelle les traits spécifiques du style transcendantal chez Ozu, chez Bresson et chez Dreyer, à l'aide de trois métaphores particulièrement suggestives (qui lui viennent d'Alan W. Watts, André Grabar, Wilhelm Worringer et Erwin Panofsky) : l'art zen, la peinture byzantine et l'architecture gothique.

Il en ressort finalement que le style transcendantal se caractérise par une vertu principale : sa détermination à infléchir le film vers l'usage de plus en plus net de « moyens pauvres » (selon une formule due à Jacques Maritain), autrement dit son endurance à *réduire* méthodiquement les possibilités « riches » de création de sens offertes par le cinéma – à les réduire pour épurer l'image en la convertissant graduellement en image expressive. C'est évidemment un impératif éthique que le néo-réalisme italien de Rossellini et De Sica a parfaitement saisi lorsqu'il a fait le choix – que Deleuze disait « athlétique » – d'ouvrir au cinéma un chemin vers le Sacré *au sein même* du profane et de ses images. Mais, comme Schrader le souligne, Ozu avait déjà expérimenté avec la plus extrême rigueur, dans un autre contexte culturel, cette voie cinématographique ; et c'est encore elle qu'explorent aujourd'hui les cinéastes, vidéastes et performeurs dont les expériences multiformes tissent la constellation de ce qui se nomme désormais le *slow cinema*.

Mais, pour parvenir à situer théoriquement le phénomène du *slow cinema* par rapport au « style transcendantal » – pour parvenir à les cerner l'un et l'autre et à les situer l'un par rapport à l'autre sans les amalgamer – il aura fallu à Paul Schrader pas moins de

quarante-cinq années. Quarante-cinq années de travail critique et de création cinématographique⁷ qui ont abouti, à l'occasion de la publication en 2018 de la deuxième édition de son livre, à la rédaction d'une nouvelle Introduction, « *Rethinking Transcendental Style* », dont nous donnons ici, en Postface à l'édition française, une traduction que nous avons choisi d'intituler « Repenser le style transcendantal – Transcendance et *Slow cinema* », pour souligner l'intimité du lien qui unit les analyses de l'ouvrage de 1972 à ces nouvelles pages consacrées à Andreï Tarkovski, Béla Tarr, Michael Snow, Theo Angelopoulos, Chantal Akerman, Bruno Dumont, Dietrich Brüggemann, Nuri Bilge Ceylan, Abbas Kiarostami et quelques autres.

Et l'on repense encore, pour conclure, au *Temps retrouvé* de Proust – dont on peut compléter maintenant la citation : « Ce sont nos passions qui esquissent nos livres, le repos d'intervalle qui les écrit ».

Pierre RODRIGO

7. Citons, outre son travail de scénariste auprès de Martin Scorsese pour *Taxi Driver*, ses propres films – en particulier *Blue Collar*, *Hardcore*, *American Gigolo*, *Affliction*, *Dog Eat dog* et son superbe *Mishima*. Le film le plus récent de P. Schrader, *First Reformed* (réalisé en 2017 et distribué en France sous le titre : *Sur le chemin de la rédemption*) constitue, selon son auteur lui-même, son premier grand essai de mise en pratique du « style transcendantal ». Nominé aux Oscars 2019 pour le prix du meilleur scénario original, il a valu en outre à son acteur principal, Ethan Hawke, l'« *Independent Spirit Award* » de meilleur acteur dans un premier rôle. Pour une bonne mise au point sur l'ensemble de sa carrière, cf. l'entretien de P. Schrader avec Mark Jacobson, « In Conversation », pour la revue en ligne *Vulture*, <https://www.vulture.com/2019/01/paul-schrader-in-conversation.html>.