

LOUIS ALTHUSSER ET LA THEORIE DU CINEMA EN FRANCE

Il est des auteurs qui persistent d'abord par la persistance des questions qu'ils ont posées. Les réponses ou les éléments de réponse qu'ils ont apportés à ces questions sont inévitablement lacunaires et transformables. Mais ils ont ouvert des voies où ils ne se sont pas engagés aussi loin qu'ils auraient pu le faire dans une autre configuration subjective. Telle est, me semble-t-il, la situation de Louis Althusser aujourd'hui, qui rend nécessaire une reprise critique de son travail.

L'influence de Louis Althusser sur la théorie du cinéma en France fut à la fois forte et resserrée dans le temps. On peut délimiter sa durée à une période comprise entre 1969 à 1974. A partir de 1974, elle fut relayée par la montée en puissance des philosophies idéalistes et en particulier par celle de Gilles Deleuze dans les années 1980 (*L'image mouvement* et *L'image temps*). Les dernières thèses althussériennes sur les conditions de possibilité d'un matérialisme aléatoire n'eurent aucun écho dans la théorie du cinéma. Il est vrai qu'elles ne furent connues que très tardivement et dans un contexte philosophique où les débats sur le matérialisme, c'est le moins que l'on puisse dire, n'occupaient pas le devant de la scène.

Le champ d'influence des positions althussériennes se situe principalement dans deux revues qui, à la fois, se réclamaient du marxisme léninisme et qui visaient à constituer ou à (re)constituer une théorie du cinéma : une revue ancienne, marquée par l'idéalisme bazinien (*Les Cahiers du Cinéma*) et une nouvelle revue apparue en janvier 1969 (*Cinéthique*) dans la contestation de l'ordre cinématographique existant.

L'influence althussérienne s'est exercée essentiellement à travers deux concepts, celui de structure à dominante (ou de causalité structurale) et celui d'appareil idéologique d'Etat. Le passage d'un concept à l'autre marque un tournant important, pour ne pas dire une rupture avec les positions développées dans *Pour Marx* (« Sur la dialectique matérialiste »), dans l'oeuvre et la pensée de Louis Althusser. On en connaît la détermination : la nécessité de (re)penser le matérialisme dialectique à la lumière du mouvement de mai-juin 68 en France et

de la grande révolution culturelle prolétarienne en Chine. Si ce changement d'horizon conceptuel n'a pas amené Louis Althusser à rompre avec le parti communiste français, dont il est resté un militant zélé, on remarquera qu'il a joué un rôle important dans la rupture des Cahiers du Cinéma avec le même parti, qualifié dès lors de révisionniste.

Si les écrits sur l'art de Louis Althusser ont exercé une moindre influence (« Notes sur un théâtre matérialiste », « Lettre sur l'art », « Crémonimi peintre de l'abstrait »), celle-ci ne fut pas nulle pour autant, à travers notamment sa reprise critique de la distanciation brechtienne et sa notion de structure décentrée. Critique non formaliste de la représentation, la structure décentrée désigne ce décalage où intervient l'effet esthétique dans son articulation à l'effet de connaissance.

Le concept de structure à dominante a servi d'étendard théorique aux partisans de « l'autonomie du processus esthétique » (c'est le titre d'un article d'Alain Badiou paru dans le n°12-13 des *Cahiers marxistes léninistes* d'octobre 1966 intitulé « Art, langue, lutte de classes »). Pour ce qui concerne le cinéma, la systématisation la plus avancée du concept se trouve dans un article publié dans le n°6 de *Cinéthique* sous la signature de Jean-Paul Fargier : « Le processus de production de film » (1970).

Le point de départ de cette autonomisation du processus esthétique (autonomisation par rapport à la pratique sociale, par rapport à la conjoncture historique, par rapport à la pratique politique) se situe dans la redéfinition althussérienne du matérialisme dialectique dans *Pour Marx* (« Sur la dialectique matérialiste »). Pour l'Althusser de cette période, le matérialisme historique et le matérialisme dialectique sont deux disciplines théoriques dotées d'objets à la fois distincts et articulés. Leur sol commun est celui de la scientificité. Le matérialisme dialectique est une théorie de la pratique en général, c'est-à-dire de toutes les pratiques existantes à commencer par la pratique scientifique. C'est la pratique théorique qui confère au matérialisme dialectique son statut de scientificité. Il est la théorie des conditions de production des connaissances : étude de l'histoire des formes du savoir et des mécanismes de leur production. Sa méthode est la dialectique. Le matérialisme dialectique élabore une métathéorie qui relève de sa propre juridiction.

Althusser opère un transfert analogique de l'analyse de la sphère de production des marchandises dans le matérialisme historique. Dans toute pratique, il s'agit

de rechercher des généralités identiques à celles qui structurent la pratique économique. On passe ainsi des généralités I (matières premières dans la pratique économique ou représentations, faits, concepts généraux dans les autres pratiques) aux généralités II (des hommes, des moyens de production, un mode d'utilisation de ces moyens) puis aux généralités III (un produit déterminé, chaque pratique produisant celui qui lui est spécifique).

S'affirmant comme procès (travail de production), le matérialisme dialectique refuse la mise en relation d'un sujet et d'un objet. L'objet de connaissance se différencie de l'objet réel. Il n'est pas l'expression d'un sujet mais le résultat d'un travail de transformation avec des moyens de production déterminés.

La pratique théorique aboutit à tracer une coupure épistémologique entre science et idéologie dans toutes les pratiques. L'idéologie est un voile, une illusion que la science résorbe. Système de représentations imaginaires des rapports vécus, l'idéologie n'existe que dans un décalage au réel qu'elle sert à mystifier et ne s'évanouit que dans la clarté d'une science reconstruisant ce réel.

Althusser substitue ensuite la notion d'instance (comme lieu de la contradiction) à la catégorie de contradiction. Les instances s'emboîtent dans une structure à dominante, dans une combinaison de déterminations et de surdéterminations renvoyant à une causalité non linéaire. La structure à dominante structure non des sujets mais des rapports qui assignent des places et des fonctions à des agents porteurs. On ne comprend plus alors l'articulation des contradictions et leurs effets réciproques. On pluralise les pratiques sans disposer du concept de leur articulation hiérarchisée. On comprend toutefois que l'articulation au politique n'est pas motrice. Le matérialisme dialectique représente le politique sur son territoire en instaurant dans chaque pratique, par la pratique théorique, une coupure épistémologique entre science et idéologie.

Qu'en devient-il alors du cinéma dans cette conception de la structure à dominante ? Il est d'abord déclaré que le matérialisme dialectique peut fournir les bases d'un nouveau système de production de connaissances de l'objet film et amorcer ainsi, par l'exercice de la pratique théorique, une coupure épistémologique entre science et idéologie (la pratique théorique n'est pas l'apanage des théoriciens, elle peut être également pratiquée par les cinéastes, s'ils s'en donnent les moyens). Il s'agit ensuite de soustraire l'objet film à la domination de l'instance idéologique. Est idéologique l'instance d'où part et où revient le film. Entre les deux, c'est-à-dire au cours de son processus de

production, le film bénéficie d'une autonomie dite « relative ». Il est la partie complexe d'une totalité complexe et conçu sur le modèle de cette totalité. Comme l'énonce Althusser « le tout complexe possède l'unité d'une structure articulée à dominante ». De la même façon, le processus de production de film comprend plusieurs pratiques articulées les unes par rapport aux autres et dont l'une domine les autres. De la même façon, les différents éléments de la structure à dominante ne peuvent être définis en soi mais toujours dans leurs rapports aux autres éléments, dans leur spécificité différentielle. La pratique principale détermine les autres pratiques articulées. Elle les domine et les définit comme secondaires. Elle-même est déterminée par la détermination en dernière instance de la formation sociale capitaliste : l'économie. Quant à la surdétermination, il s'agit de l'action déterminante des pratiques secondaires sur le tout.

Le film comme structure à dominante combine plusieurs pratiques articulées : une pratique économique, des pratiques techniques, une pratique esthétique. Comme les autres pratiques artistiques, la pratique cinématographique produit un effet esthétique qui n'est ni un effet de connaissance (de type scientifique) ni un effet idéologique. Néanmoins, l'effet esthétique est plus proche de la science que de l'idéologie car le processus esthétique décentre la relation spéculaire où l'idéologie perpétue son infinité fermée. Selon une phrase-slogan mainte fois reprise l'imaginaire n'est pas le reflet du réel mais le réel du reflet.

C'est la pratique esthétique qui domine le processus de production de film. Sa matière première (généralités I) est esthétique et non idéologique. C'est un ensemble de formes esthétiques historiquement produites et non les idées, représentations ou fantasmes d'un sujet. Le concret imaginaire esthétique que l'on peut trouver dans un film se différencie du concret imaginaire idéologique de la vie ordinaire. Le processus de production de film, par les moyens de production qui lui sont propres, reconduit ou transforme les formes esthétiques historiquement produites qui constituent sa matière première (généralités II). Le produit qui en résultera (généralités III) reconduira par exemple le raccord spatio-temporel ou mettra en oeuvre d'autres types de raccords. En tout état de cause, le film est le reflet de son processus de production et non le reflet d'un processus réel. Le concret cinématographique se différencie du concret réel. Le dehors du film n'est pas le monde mais une interprétation du monde.

Si la pratique esthétique est la pratique dominante, les autres pratiques sont des pratiques secondaires. Elles sont surdéterminantes, autrement dit déterminantes

sur une structure déjà déterminée de façon décisive. La pratique économique et les pratiques techniques se réfléchissent dans la pratique esthétique qui constitue la pratique principale de cette structure à dominante qu'est le processus de production de film.

Au terme du procès, on retrouve la détermination en dernière instance du tout complexe qui n'est autre que la détermination de la valeur d'usage de l'objet produit : économique dans une société capitaliste, elle est idéologique dans une société féodale et politique dans une société socialiste.

Quel est le rôle et la place du cinéaste dans le processus de production de film ? Il ne s'y manifeste pas par une quelconque subjectivité créatrice mais par un travail spécifique sur des moyens de production déterminés. Il s'agit bien d'un procès sans sujet. Le cinéaste n'est pas un sujet mais une force de travail spécifique. Ce travail relève d'une pratique théorique. Loin de tout effet de réel, le film est le reflet de son procès. L'effet du travail du cinéaste est un effet de retournement : il rend visible le procès dans lequel le cinéaste est compris et auquel il ne saurait échapper.

Ce non sujet occupe néanmoins une place assignée par le matérialisme historique, place qui lui est reconnue formellement : il a un être de classe, il s'aligne sur une position de classe, il développe une attitude de classe, il se livre à des études de classe. Mais la reprise formelle des catégories de Mao Tsé-Toung ne peut guère jouer un rôle opératoire dans cette conception du processus de production de film.

On mesure ici les effets sur la théorie du cinéma de la conception théoriciste développée par Louis Althusser au cours de cette période : les pratiques sont autonomisées et la pratique théorique trace, au nom d'un politique qui brille par son absence, une ligne de démarcation entre science et idéologie dans chaque pratique.

La notion de pratique théorique renvoie à un auto-développement de la connaissance et occulte le processus pratique sociale-théorie-pratique sociale. Il n'existe dans le tout complexe de la formation sociale qu'une seule idéologie (système de représentations d'une société de classe) et non des idéologies reflétant des intérêts de classe antagonistes. Mobilisées contre les illusions et les mirages de l'expression subjective, les mêmes structures agissent dans l'effet de connaissance et dans l'effet esthétique. L'effet esthétique est alors pensé dans la généralité d'une science. Art et science constituent deux formes spécifiques pour

rendre compte d'un même objet, d'un même réel. L'art se différencie de l'idéologie car il donne à sentir la réalité de l'idéologie, étant entendu que cette idéologie n'est pas divisée. Par la distanciation qu'il opère avec l'idéologie, l'effet esthétique peut amener à l'effet de connaissance. Althusser critique la représentation comme forme de reconnaissance c'est-à-dire de conscience de soi qui, en reflétant le réel, le réduit aux catégories mêmes dans lesquelles elle peut se retrouver. Cette critique est toujours aussi active aujourd'hui, même si l'on relève l'absence de référence à toute analyse concrète et l'évacuation de tout affrontement des idéologies.

Elaboré comme prolongement théorique du mouvement de mai-juin 68 et de la grande révolution culturelle prolétarienne en Chine, le concept d'appareil idéologique d'Etat pose la question du rôle, du lieu spécifique et de l'action propre de l'idéologie dans le procès de reproduction des forces productives et des rapports de production. Son retentissement sur la théorie marxiste léniniste du cinéma a été profond. Un film en a fait son point de départ théorique : *Luttes en Italie* (groupe Dziga Vertov, 1970).

Si l'idéologie est déterminée par la transformation des rapports de production, elle intervient surtout dans le procès de reproduction de la force de travail, c'est-à-dire hors de l'entreprise. « C'est dans les formes et sous les formes de l'assujettissement idéologique qu'est assurée la reproduction de la force de travail ». Il faut distinguer à cet égard les appareils qui font l'objet de la prise de pouvoir d'Etat, appareils principalement répressifs comme la police ou l'armée, et les A.I.E. qui fonctionnent principalement à l'idéologie. Althusser relève la pluralité de ces appareils : religieux, familial, juridique, politique, syndical, culturel, scolaire... Les A.I.E. affichent une ouverture démocratique. Des débats peuvent s'y tenir et parfois y faire rage. Deux problèmes se posent alors au lieu d'un seul : la prise du pouvoir d'Etat et l'hégémonie de classe dans les A.I.E.

Le concept d'A.I.E. déplace la problématique althussérienne antérieure de l'idéologie. L'idéologie ne représente pas le lien des individus à leurs conditions réelles d'existence mais le rapport nécessairement imaginaire à ces conditions réelles, c'est-à-dire aux rapports de production et aux rapports de classe qui en dérivent. L'idéologie fonctionne doublement, et de façon contradictoire, à la fois à la méconnaissance et à la reconnaissance. Sa structure est celle d'un processus de déformation. L'idéologie n'est pas la forme imaginaire dans laquelle les hommes se représentent leurs rapports à leurs conditions d'existence, elle est la forme réelle, matérielle, dans laquelle les individus se

représentent un rapport imaginaire aux rapports de production et à l'ensemble des rapports sociaux. L'existence matérielle de l'idéologie est inséparable des appareils et des pratiques où elle se constitue et qui la constituent. Et existence matérielle signifie avant tout existence institutionnelle.

Il n'est d'idéologie que par les sujets et pour les sujets. Constituant des individus concrets en sujets par le moyen de l'interpellation, l'idéologie a pour fonction d'occulter le processus en l'inversant, c'est-à-dire en donnant le sujet comme originaire et fondateur. Alors que l'idéologie cherche à convaincre chaque individu interpellé en sujet qu'il est unique et libre de tous ses choix, l'individu n'est appelé à exister comme sujet que pour être assujéti.

Althusser ne s'y livre pas lui-même, pour des raisons politiques (son propre assujétissement au parti communiste français qui pourrait faire l'objet de recherches particulières) mais le concept d'A.I.E. ouvre des possibilités d'analyse concrète de ces idéologies régionales et de classe. C'est là remettre en mouvement le processus analyse concrète-théorie-analyse concrète en ré-intégrant la pratique politique dans chaque phase.

Néanmoins, pour des raisons politiques encore, Althusser se refuse à penser que les A.I.E. où s'exerce l'hégémonie de classe de la bourgeoisie sont le lieu et l'enjeu de contradictions qui, dans des conditions conjoncturelles particulières, peuvent devenir antagonistes. Il se refuse également à penser le développement des contradictions entre les A.I.E. de la classe dominante et les A.I.E. que les classes dominées se construisent dans leurs luttes. Les idéologies de résistance, de révolte, de lutte contre l'exploitation échappent au champ de ses investigations. De même s'interdit-t-il de penser que les rapports de production qui se nouent dans l'entreprise demeurent déterminants pour toutes les contradictions de la formation sociale.

Le sujet althussérien n'est pas divisé par la lutte idéologique (un film comme *Quand on aime la vie on va au cinéma*, Cinéthique, 1974, tente de se construire sur la base de cette division). Il n'est pensé qu'en termes d'assujétissement et les A.I.E. placés sous l'hégémonie de l'idéologie prolétarienne ne l'assujétissent pas moins, s'ils l'assujétissent autrement. Le sujet n'existe que par rapport aux appareils de classe qui l'appellent à la vie.

Penser l'idéologie comme la forme matérielle dans laquelle les individus se représentent un rapport imaginaire à leurs conditions réelles d'existence est une avancée théorique importante. Mais outre que l'idéologie est pensée de façon

monolithique, homogène et non divisée, cette conception sous-estime la capacité des individus à aménager leur vie à l'intérieur de ce rapport imaginaire, et cela contre leurs intérêts matériels et de classe.

La limite principale de cette théorie renouvelée de l'idéologie se trouve dans sa conception de sujet qui n'existerait que dans et par les appareils de classe qui l'appellent à la vie. L'assignation déterministe des rôles et des places méconnaît ce qu'il peut y avoir d'indéterminé dans la relation qui unit l'être subjectif à l'être social. Il ne s'agit pas de restaurer un sujet prétendument libre et autonome (le sujet de l'idéologie bourgeoise) mais de considérer que tout sujet oscille en permanence entre une acceptation de ses conditions d'existence, par un aménagement imaginaire de ces conditions (aménagement qui revêt de multiples formes matérielles) et une aspiration à les transformer. L'être subjectif est en décalage permanent avec l'être social et c'est sur ce décalage qu'il faut agir si l'on ne veut pas remiser tout projet révolutionnaire aux oubliettes de l'histoire ou s'en remettre à des hasards favorables.

Or, c'est la question de son désassujettissement qui se pose, aujourd'hui davantage encore qu'hier. Mais toute forme de désassujettissement suppose une conception renouvelée de la subjectivité. La subjectivité doit être considérée comme le travail du sujet sur l'ensemble des contradictions qui le déterminent sans jamais pouvoir abolir le décalage entre l'être subjectif et l'être social en tant qu'il est déterminé historiquement. La sous-estimation de la nécessité du travail de la subjectivité est mortelle pour tout processus révolutionnaire.

Nous avons tendance à penser que l'être subjectif agirait conformément à ses intérêts de classe par un processus de prise de conscience. Or, il n'en va ainsi que pour une toute petite minorité. La grande majorité se réfugie dans un imaginaire tellement déconnecté de ses conditions réelles d'existence qu'elle finit par avoir peur de perdre ce qu'elle n'a pas. Une prise de conscience alimentée par les analyses concrètes les plus pertinentes ne suffit pas à faire bouger le monde, surtout lorsqu'il s'agit d'en changer la base.

C'est l'être subjectif qui décide ou refuse d'agir conformément aux intérêts de son être social. Comme le remarquait La Boétie en son temps, tous les pouvoirs reposent sur la soumission de ceux qui y sont assujettis. Comment favoriser un processus de désassujettissement ? Peut-être en rapprochant l'horizon communiste de la vie que l'on mène ici et maintenant. Peut-être en impulsant des dynamiques d'affirmation de la vie en chacun, dynamiques rebelles aux

prescriptions des pouvoirs. L'être subjectif a besoin de modèles positifs pour cesser de se réfugier dans un imaginaire déconnecté de ses conditions réelles d'existence. Il a besoin de croire qu'il lui est possible d'être heureux, au travail, en amour, et dans l'ensemble des interactions qui le relie au monde et à la société. « Le premier devoir de l'homme, c'est d'être heureux », disait déjà le matérialiste Denis Diderot. Sans cette croyance en la possibilité du bonheur, l'être subjectif ne bougera pas vers l'horizon communiste que je viens d'évoquer.

Il n'est pas de désassujettissement possible sans penser le sujet dans l'ensemble de ses dimensions et déterminations. Il n'est pas de désassujettissement possible sans penser l'implication individuelle de chaque sujet dans tout processus révolutionnaire. Les dynamiques collectives doivent intégrer des dynamiques subjectives et ne pas réduire le sujet à son interpellation par des appareils de classe. Les dynamiques de classe ne sauraient se substituer aux dynamiques subjectives, même si elles en constituent la base.

De même faut-il cesser de penser le cinéaste en termes exclusifs de force de travail spécifique. Il faut réintroduire le sujet et le réintroduire dans toutes ses composantes. Il ne s'agit plus seulement du sujet cinéaste mais de la place que le cinéma occupe dans sa vie. Le film se situe à la croisée d'enjeux de vie et d'enjeux de représentation pour le cinéaste comme pour le spectateur. Et il en va de même, dans les films à visée documentaire, pour les personnes filmées. L'enjeu du film n'est pas une lecture ou une interprétation du monde mais sa transformation, ici et maintenant. Le film doit travailler des situations où les personnes filmées sont en mesure d'interpeller et de contester l'idéologie dominante au nom d'une autre idéologie et sur la base d'une autre pratique.

Le sujet désassujetti interpelle l'ordre social existant et le met pratiquement en crise. Nous l'avons expérimenté nous-mêmes pour un film dédié à l'analyse des relations entre agriculture biologique et recherche à travers la construction de la figure du paysan chercheur (*Un autre horizon*, 2010). N'est-ce pas là rompre avec une des prescriptions majeures de l'idéologie dominante qui consiste à séparer l'expérimentation scientifique, confinée dans des laboratoires spécialisés, de ceux qui sont chargés de la traduire sur le terrain ? Et si l'expérimentation scientifique partait du terrain ? N'est-ce pas là avancer d'un pas dans la transformation des rapports de production ? Il s'agirait de greffer le cinéma sur toutes les situations où de telles avancées s'avèrent possibles.

Je voudrais pour finir mettre brièvement en perspective le travail vidéographique que nous réalisons, Catherine Gueneau et moi, dans le cadre de l'association que nous avons créée en 2004 : *Médias Création Recherche*. Il s'agit de s'intéresser aux pôles de résistance qui traversent toutes les pratiques sociales, dans tous les lieux où la lutte idéologique est susceptible de contribuer à la transformation des forces productives et des rapports de production. Il s'agit de s'intéresser à ceux qui résistent sur le terrain en créant dès maintenant des situations nouvelles, ouvertes sur l'avenir. En s'intéressant, par exemple, à la productivité de la relation amoureuse ($1+1=3$), qui est une des principales formes de résistance à l'ordre marchand (*En amour*, 2001). En s'intéressant - autre exemple -, à l'état de bébé désirant à travers les interactions que les adultes construisent avec lui (*Premiers mois*, 2005). En s'intéressant encore à des gestes de travail où celui qui les accomplit est maître de l'ensemble du processus, produit des objets beaux et utiles à la fois, crée parfois de nouvelles formes en inventant de nouveaux usages (*Gestes d'art*, 2006-2007).

Ma conclusion sera en forme d'hypothèse : le matérialisme dialectique se développe, dans des conditions historiques données, sur la base d'une expérimentation scientifique partagée (entre les chercheurs spécialisés et les praticiens-chercheurs de terrain) en conjonction avec des pôles de résistance où se regroupent des individus en voie de désassujettissement. C'est à partir de là, et à partir de là seulement, que pourront être réunies les conditions politiques d'un processus révolutionnaire.

Gérard Leblanc, 2012.

Bibliographie

Althusser, Louis : *Pour Marx*, Maspero, coll. « Théorie », Paris, 1969.

Althusser, L. (1970/151) : « Idéologie et appareils idéologiques d'Etat », in : *La Pensée* n°151.

Collection *Cinéthique* : n°1 à n°37 (1969-1985), Paris (*Médias Création Recherche* : mediascreation@club-internet.fr)

Filmographie

Gruppo Dziga Vertov (1970) : *Lotte in Italia*, Ripley's home video, Italia.

Groupe Cinématique (1974) : *Quand on aime la vie on va au cinéma*, Cinématique.

Guéneau, Catherine et Leblanc, Gérard (2001) : *En amour et Premiers mois*, Médias Création Recherche.

Guéneau, Catherine et Leblanc, Gérard (2005-2007) : *Gestes d'art*, Médias Création Recherche.

Guéneau, Catherine et Leblanc, Gérard (2010) : *Un autre horizon*, Médias Création Recherche.