

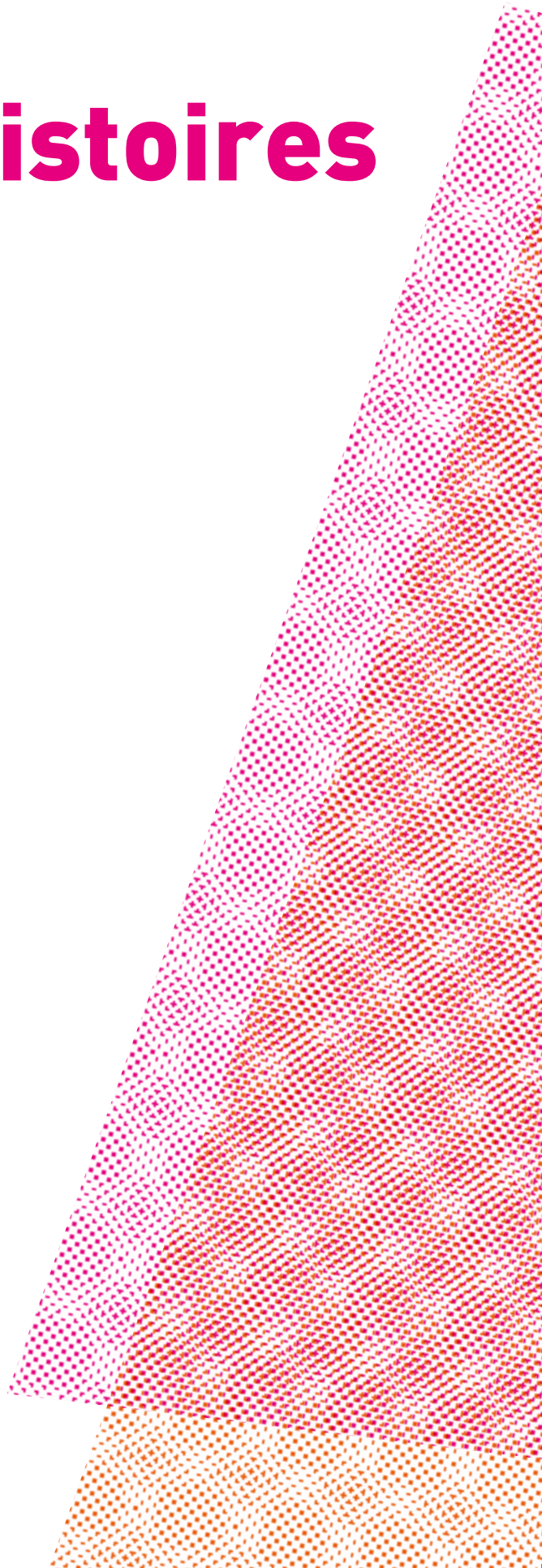
CAHIER
LOUIS-LUMIÈRE

no.
11

Le cinéma face aux histoires du regard

sous la direction
de Laurent Jullier
et Vincent Lowy

LAURENT JULLIER
VINCENT LOWY
DOMINIQUE CHATEAU
NATALYA PUCHENKINA
MÉLISANDE LEVENTOPOULOS
PAULINE MARI
ANNE DYMEK
GIAN MARIA TORE
PIERRE BEYLOT
THOMAS ELSAESSER
ANTONIO SOMAINI
GUILLAUME SOULEZ



Comité scientifique

Jean-Yves Bosseur, directeur de recherche au CNRS

Guy Chapouillié, Professeur émérite des Universités,
Fondateur et ancien directeur de l'ESAV (École Supérieure d'AudioVisuel)
de Toulouse-Le Mirail.

Dominique Chateau, Professeur émérite d'Esthétique
et d'Etudes Cinématographiques à l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne,
directeur de l'Ecole doctorale «Arts plastiques, esthétique et sciences de l'Art».

André Gunther, Maître de conférences à l'EHESS,
directeur du Laboratoire d'Histoire Visuelle Contemporaine (Lhivic).

Bertrand Lavédrine, Professeur au Muséum d'Histoire Naturelle,
directeur du Centre de Recherches sur la Conservation des Documents Graphiques.

Daniel Terrugi, compositeur et directeur de l'Ina-GRM

Directeur de publication

Vincent Lowy, Directeur de l'ENS Louis-Lumière

Rédacteurs en chef (no11 – 2018)

Laurent Jullier et Vincent Lowy, professeurs des Universités

Coordination de la recherche

Yuriko Hirohata

Relectures et corrections

Ornella Gueremy Marc

Ont participé à la rédaction de ce numéro

**Laurent Jullier, Vincent Lowy, Dominique Chateau, Natalya Puchenkina,
Mélisande Leventopoulos, Pauline Mari, Anne Dymek, Gian Maria Tore,
Pierre Beylot, Thomas Elsaesser, Antonio Somaini et Guillaume Soulez**

Pilotage de projet

Méhdî Aït-Kacimi

com@ens-louis-lumiere.fr / 33(0)1 84 67 00 10

Enseignants-chercheurs de l'ENS Louis-Lumière

David Faroult,

Maître de conférences

Véronique Figini,

Maître de conférences

Francine Lévy,

Maître de conférences

Pascal Martin,

Professeur des Universités

Laurent Millot,

Maître de conférences

Gérard Pelé,

Professeur des Universités

Giusy Pisano,

Professeur des Universités

et au titre de la Direction : **Vincent Lowy,**

Professeur des Universités

Graphisme et maquette

Studio Axiome

Diffusion

ENS Louis-Lumière

TABLE DES MATIÈRES



Avant-propos

À travers la lumière, le cadre, l'optique, la couleur, les histoires du regard ont depuis toujours et par définition été intégrées aux enseignements de l'École nationale supérieure Louis-Lumière. Si bien que tous, artistes et artisans, praticiens et expérimentateurs, scientifiques, théoriciens et critiques s'accordent à reconnaître qu'il n'y a pas d'image (au sens large) sans pensée de l'image.

C'est pour accompagner scientifiquement cette idée qu'a été fondé il y a une quinzaine d'années le Cahier Louis-Lumière. Moins vitrine de l'École qu'outil de travail de ses chercheurs, avec pour vocation de réfléchir aux modes de production et de réception des images et des sons, cette revue a reflété en temps réel les évolutions décisives qui ont marqué nos professions, nos technologies, nos cadres d'analyse et nos paradigmes théoriques.

Après une dizaine de numéros pilotés successivement par mes prédécesseurs Jacques Arlandis et Francine Lévy, à qui je veux rendre hommage pour leur constance et leur force de conviction, il me revient par ce numéro d'ouvrir la revue de l'École à de nouvelles perspectives : rester fidèle à son ancrage dans les disciplines enseignées, en s'appuyant sur l'inébranlable socle art-science-technique qui fait la singularité de notre établissement – mais aussi prendre en compte l'étonnante accélération du temps technologique qui par la grâce de la révolution numérique nous précipite dans un train-fantôme phénoménologique. Les chercheurs qui travaillent dans une école fondée il y a près de cent ans sont bien les mieux placés pour « articuler le nouveau monde technique à l'ancien », selon une belle formule de Jean-Louis Comolli que nous faisons nôtre...

C'est pourquoi il fallait faire peau-neuve. Sans rompre avec la première série de la revue (2003-2016), nous voulions en prolonger les ambitions, tout en refondant notre réflexion collective sur de nouvelles bases, tenant compte du fait qu'avec les nouveaux régimes d'expansion du réel, l'image devient une matière que l'on touche et que l'on domestique, le son une pure surface et la photographie une durée... Impossible d'ignorer que la famille des technologies liées à l'Intelligence artificielle prépare à une vitesse vertigineuse le remplacement de tout ce qui a précédé. Avec des conséquences incalculables pour les professionnels de l'image et du son...

Avec Laurent Jullier, nous voulions au départ faire le point sur les *Visual Cultural Studies*, disciplines peu connues des chercheurs français, issues des *Cultural Studies* et qui, passant par-dessus bord les approches esthétiques au profit d'une recherche d'interprétation socioculturelle, visent à une connaissance du cinéma comme objet culturel. Les contributions sont nombreuses et reflètent bien la richesse de la problématique, que nous avons choisi d'explorer de façon frontale mais aussi de profil et par contournement. Dominique Chateau a repris dans sa contribution la notion de déni de représentation, qu'il a exposée magistralement dans l'ouvrage *Après Charlie*, que j'ai eu l'honneur de publier il y a deux ans. De son côté, Nataliya Puchenkina propose une étude de la réception des films soviétiques dans la presse écrite française, qui décrit l'évolution du discours porté sur le cinéma soviétique ; Mélisande Leventopoulos fait un point sur ses recherches sur le cinéma face au champ religieux, dans une démarche transdisciplinaire fondée sur les études de réception. Pour Gian Maria Tore, les plans et les séquences sont pensés en termes de « détails », de « fragments » et de « parties ». Il utilise ces catégories du regard pour analyser des oeuvres comme *Tree of Life* de Terrence Malick et *Vertigo* d'Alfred Hitchcock. De son côté, Pauline Mari convoque le film *Paris n'existe pas* de Robert Benayoun pour démontrer que le cinéma des années 1960 s'est inspiré des tendances de l'art cinétique et expérimental pour produire une esthétique du « battement optique ». Quel bonheur de travailler avec Anne Dymek sur le film d'Henri Michaux *Images du monde visionnaire* ! La sémioticienne et l'historien des images ont tenté de saisir le

caractère paradoxal de la démarche de Michaux, qui se lance dans une entreprise cinématographique qu'il condamne catégoriquement à l'avance. Pierre Beylot s'intéresse quant à lui au kitsch dans lequel il identifie une tendance de l'imaginaire filmique contemporain. Il le démontre à travers une analyse de la réception des films *Ave, César!* des frères Coen et *Grand Budapest Hotel* de Wes Anderson. Quant à Thomas Elsaesser, il fournit une analyse à la fois synthétique et approfondie de sa théorie de l'archéologie du cinéma, qui nous mène vers des histoires alternatives du regard... Pour conclure, Guillaume Soulez et Antonio Somaini joignent leur voix à celle de Laurent Jullier pour évoquer la question des VCS, leur actualité, leur limites, leurs potentialités.

Certains de ces travaux ont été présentés dans le cadre d'un colloque consacré à la place du cinéma dans la culture visuelle, qui s'est déroulé à Nancy, à l'Institut Européen de Cinéma et d'Audiovisuel (Université de Lorraine) en janvier 2017. Aurore Renaut en a supervisé l'organisation, qu'elle soit ici remerciée pour le suivi qu'elle remarquablement assuré et qui s'est étalé sur pratiquement un an. Nous voulons également exprimer notre gratitude envers les collègues qui ont expertisé ces contenus selon la procédure du double aveugle : Philippe Met, Béatrice Fleury, Martin Lefebvre et Roger Odin, experts à qui cet ensemble doit également beaucoup.

Nous sommes fiers de vous présenter cette somme, qui fait le point aussi bien sur des notions que sur des tendances actuelles de la recherche, portant sur quelques jalons de l'histoire du cinéma tout en mettant en lumière un certain nombre d'objets rares ou patrimoniaux, parfois négligés ou oubliés. Les prochains numéros de la revue viendront certainement apporter des éclairages complémentaires et nous l'espérons contradictoires à ceux que nous présentons aujourd'hui. Les débats sont ouverts. À l'heure où les images s'évanouissent dès leur diffusion, ne s'inscrivant plus dans aucune structure mémorielle, à l'heure où Telegram et autres applications de contrebande leur retirent leur capacité à devenir archives, à l'heure où elles rejoignent l'instantanéité de l'oralité et où leurs usages se conçoivent en privé, en bandes et en tribus, comment et pourquoi ne pas miser sur les *Visual Cultural Studies* pour y retrouver notre chemin ?

Vincent Lowy
Directeur de l'ENS Louis-Lumière

Les visual culture studies ou l'« étrange cousin » des études cinématographiques

Laurent Jullier

Résumé

Cet article a pour but de présenter les visual culture studies (VCS) en privilégiant ce qui pourrait y constituer des promesses de collaboration aux yeux des chercheurs en cinéma. Après un bref tableau de la situation présente, il examine d'où viennent les VCS dans la perspective de l'histoire des théories, avec leurs filiations l'une du côté de l'histoire de l'art, l'autre du côté des cultural studies. À ces deux branches ancestrales, l'article en ajoute deux autres, l'une qui concerne la dimension socio-anthropologique des regards posés sur l'image et l'autre qui concerne leur dimension neurocognitive. On voit mieux, alors, en quoi les différentes branches des études cinématographiques et audiovisuelles ont une carte à jouer au sein (ou en compagnie) de ce nouveau champ disciplinaire qu'ambitionnent de constituer les VCS.

Abstract

The purpose of this study is to give an account of the Visual Culture Studies (VCS), having in mind the interdisciplinary links that could be forged between Film Studies and VCS. The paper begins by a brief glimpse on the VCS as they appear in the academic world. It will then go on to the two main methodological connections of the VCS, history of art and cultural studies. In addition to both of these traditional connections, it defends the existence of two other connections, one with the anthropological accounts of the historicized gaze and one with perceptive neuroscience. This theoretical overview suggests that different subfields of the Moving Image Studies (and especially those of Film Studies) could have an « in » within the (relatively) new academic framework of the VCS.

La « culture visuelle » et les visual studies qui se consacrent officiellement à elle ont le vent en poupe, du moins dans certains campus. Vues de loin, et pour les décrire à grands traits, ces études ont ceci de particulier qu'elles ne font pas de hiérarchie entre les images, au sens où un tableau du Quattrocento serait plus noble ou plus digne d'intérêt

scientifique qu'un prospectus publicitaire, et qu'elles se proposent de laisser de côté le regard esthétique, du moins là aussi dans un certain sens plutôt kantien du terme « esthétique », au profit d'un *regard culturel* moins préoccupé par l'idée du Beau que par les forces sociales en présence au moment où le contact se fait entre l'image et son spectateur. Il n'y a pas là de révolution paradigmatique, mais un réajustement, qui arrive au bout de plusieurs siècles de questionnements. « La culture visuelle est un

objet d'étude assez récent, quoiqu'elle découle d'une longue tradition philosophique qui consiste à considérer le spectateur comme sujet de l'épistémologie par excellence, depuis l'allégorie de la caverne de Platon à la Dioptrique de Descartes»¹. Il a donc fallu attendre le milieu des années 1990 pour que, chacun d'un côté de l'Atlantique, W. J. T. Mitchell parle d'un pictorial turn et Gottfried Böhm d'un *ikonische Wendung*, tous deux constatant (ou appelant de leurs vœux) un changement épistémique au sein des sciences humaines, en l'occurrence l'inadéquation du modèle du « texte » à la compréhension du monde qui nous entoure et que nous construisons. Peu après, d'ailleurs, paraissait l'article-canular d'Alain Sokal dans une revue au nom symbolique de cette approche désormais has been héritée du *linguistic turn* des années 1960, *Social Text*... Mitchell plaïda alors pour la création d'un champ spécifique nommé Image Studies et Böhm pour celle de la *Bildwissenschaft* (« science des images »). Voir du langage à l'œuvre un peu partout était devenu stérile ; raisonner en termes d'images semblait plus approprié, et plus particulièrement se pencher sur « les manières dont les hommes se rapportent à elles pour faire société »².

Jusqu'ici, les études de cinéma n'ont guère fait les yeux doux à cet « étrange cousin », comme dit Gil Bartholeïns, pas plus que les spécialistes des *visual culture studies* (VCS) n'ont souvent pris le cinéma comme objet d'étude ; on n'est pas loin des chiens de faïence. Peut-être parce que « la culture visuelle est partout, donc nulle part »³, et donc qu'il n'y a pas de raison, du point de vue des VCS, de privilégier un médium comme le cinéma, d'autant qu'il est devenu institutionnellement presque aussi légitime que la peinture ; et parce que du point de vue des chercheurs en cinéma, il y a trop peu de temps qu'« Études cinématographiques » comme discipline existe spécifiquement au sein des institutions académiques pour risquer de la dissoudre dans quelque chose de plus englobant. On le voit en France, où la dénomination officielle d'« Études Cinématographiques et Audiovisuelles », dans sa tentative de résistance à l'englobement, apparaît particulièrement ridicule ; elle est en fait un héritage direct de la critique cinéphilique orthodoxe, qui refuse de considérer que le cinéma appartient à l'audiovisuel entendu comme le monde des petits écrans domestiques⁴. Le terme de *Moving Image Studies* est bien plus courant, de l'autre côté de l'Atlantique, mais l'on doute que sa traduction française « Sciences des Images Animées »⁵, pourtant bien plus exacte scientifiquement, devienne la norme un jour. L'une des ambitions de ce livre est donc de commencer à faire fondre la glace. Aucune raison épistémologique n'empêche en effet le rapprochement de se produire – seulement des raisons idéologiques, comme les méfiances corporatives, ou administratives, sans parler de la résistance des institutions académiques françaises à l'interdisciplinarité.

La présente introduction a pour but de présenter les VCS en privilégiant – car c'est un champ foisonnant – ce qui pourrait y constituer des têtes de pont ou des promesses de collaboration aux yeux des chercheurs en cinéma. Après un bref tableau de la situation présente (1), on examinera d'où viennent les VCS dans la perspective de l'histoire des théories. Selon Nicolas Wanlin⁶, cette tentative de généalogie suppose d'examiner deux filiations différentes, l'une du côté de l'histoire de l'art (2), l'autre du côté des *cultural studies* (3). Ces héritages, ces emprunts et ces proximités avec des secteurs toujours présents sur le marché académique provoquent bien entendu des frictions : selon Mitchell, les VCS sont en concurrence directe avec l'iconologie⁷ et les *media studies*, notamment la branche émergente de cette dernière, l'esthétique des médias, petite-fille des études sur les médias de Marshall McLuhan. Mais on pourrait ajouter que les VCS sont aussi en concurrence avec l'histoire culturelle⁸, ainsi qu'avec la psychologie, notamment lorsqu'elle s'occupe d'*iconic* (ou : visual) *literacy*, c'est-à-dire de la capacité des individus à extraire des images de l'information utile⁹, sans parler de la sociologie ni de l'anthropologie. Aux deux branches ancestrales de l'histoire et des *cultural studies*, on en ajoutera donc deux autres, même s'il s'agit davantage de développements parallèles que de filiations proprement dites, l'une qui concerne la dimension socio-anthropologique des regards posés sur l'image (4) et l'autre qui concerne leur dimension neurocognitive (5). On sera alors mieux équipé pour voir en quoi le cinéma, ou plutôt les images animées en général, ont une carte à jouer (6) au sein de ce nouveau champ disciplinaire.

Un engouement à plusieurs vitesses

La figure la plus connue des VCS est américaine, il s'agit de William J. T. Mitchell, né en 1942, qui est professeur à l'Université de Chicago. Son livre sans doute le plus accessible, pas encore traduit en français, est consacré aux variations de la représentation des dinosaures dans l'édition au fil des siècles¹⁰. Il a percé tardivement en France, un pays où, en 2009, il a été « stupéfait par le sérieux avec lequel [son] travail était accueilli », et où, en une après-midi de dédicace au Jeu de Paume, il a « signé plus de livres en une journée qu'[il] n'en avait jamais signés auparavant », enthousiasme qui lui fait dire que « les chances sont assez bonnes de voir émerger les *visual studies* en France comme champ disciplinaire à part entière »¹¹. En 2014, la traduction française de son ouvrage *Que veulent les images*¹² a parachévé cette célébrité à l'aide d'idées-choc, comme l'interprétation du 11-Septembre en termes d'iconoclasme ou celle du clonage de Dolly la brebis en termes de création d'images vivantes.

D'innombrables universités américaines proposent des séminaires, des cursus et des diplômes de VCS, ce que l'on retrouve au Canada, en Grande-Bretagne, et dans d'autres universités qui dispensent

des cours en anglais sur tous les continents¹³. L'Europe non anglophone n'est pas en reste, cependant¹⁴. L'Allemagne est bien entendu à la pointe du mouvement avec la *Bildwissenschaft*, mais aussi la *Medienwissenschaft (media studies)*, où l'on peut citer l'exemple d'un chercheur qui circule sans cesse entre cinéma, télévision, web, arts plastiques et presse : Vinzenz Hediger, à la Goethe-Universität de Francfort¹⁵. Et il est indispensable aussi de mentionner l'Italie, puisqu'Antonio Somaini (cf. table ronde à la fin du présent numéro) vient d'y publier un *basic book* de VCS alors même qu'il est à l'origine un chercheur en cinéma¹⁶.

Quid du monde francophone ? Certes, « *la visual culture* recouvre pour les universitaires anglophones un champ de recherche institutionnalisé qui n'a pas son équivalent en France ni même, plus généralement, dans le paysage universitaire dit continental »¹⁷. On a donc plutôt affaire à des initiatives fragmentées : un cours ou un séminaire ont l'estampille, comme à l'ULB de Bruxelles¹⁸, à Louvain, Lausanne, Poitiers, Paris III ; plus rarement un Master (Lyon 3, Paris Diderot)¹⁹, mais jamais – ou pas encore – un institut ou un département entiers. Il existe par ailleurs des centres de recherche qui travaillent avec les mêmes paradigmes ou presque que les VCS mais qui ne se réclament pas d'elles, comme le Centre de Recherche sur l'Intermédialité de l'Université de Montréal. En France, essentiellement, deux pôles de recherche s'en réclament : l'Université de Lille, avec l'axe « Cultures visuelles » de l'Institut de Recherches Historiques du Septentrion et la première chaire française d'études visuelles, créée en 2010 et occupée par Gil Bartholeyens (au sein d'un département d'histoire tout court) ; et le Laboratoire d'Histoire Visuelle Contemporaine de l'EHESS dirigé par André Gunthert²⁰.

Entrons maintenant dans le vif du sujet, c'est-à-dire penchons-nous sur quelques-uns des objets favoris des VCS, et sur quelques-unes des méthodes et des interrogations épistémologiques qui les caractérisent en général.

La dimension artistique

Bien des choses sont, a priori, susceptibles de changer le regard – tout dépend de ce que l'on entend par « regard » : quelqu'un qui marche dans une ville où il a des souvenirs heureux ou cuisants ne la voit pas comme un voyageur de commerce qui n'a fait que la traverser. Les conversations, la science, les médias, tout ce qui nous donne des informations modifie la valeur symbolique d'objets que, par ailleurs, quand on restreint un peu le sens du mot « regard », nous percevons tous de la même façon, sauf pathologie – il ne faut pas confondre, comme on le verra plus bas dans la section consacrée aux neurosciences, perception et cognition. Les anglophones disposent d'ailleurs de la différence entre *look*

et *gaze*, pour marquer cette différence entre le convoyage de l'information visuelle (*look*) et le regard au sens de « point de vue sur la question » (*gaze*). Mais parmi toutes les catégories de choses qui sont susceptibles de modifier ce « *gaze* », l'une bénéficie depuis un siècle environ d'une aura et d'un crédit particuliers : c'est la catégorie des objets d'art. Il ne s'agit pas simplement des images, d'ailleurs, car il faut par exemple compter avec la littérature. Comme le remarquait Jose Luis Borges en entendant certains de ses contemporains faire la fine bouche devant les nouvelles policières d'Edgar Poe, il faut se souvenir que leurs lecteurs de l'époque « n'avaient pas l'esprit formé par Poe comme nous l'avons nous-même. Quand nous lisons, nous, un roman policier, nous sommes une invention d'Edgar Poe »²¹... Mais, dans le cadre de ce livre, limitons-nous aux images.

La Grande Odalisque d'Ingres, les baigneuses de Cézanne, Jessica Rabbitt ou les mannequins aux jambes et aux cils numériquement allongées sont toutes anatomiquement fausses mais leur contemplation répétée nous entraîne probablement à ne sélectionner ou à n'apprécier que certains traits pertinents dans les corps féminins et leur *hexis* corporelle. Symétriquement, une accoutumance à la contemplation des œuvres d'art nous amène à plaquer leurs figures sur un quotidien qui d'ordinaire n'en demande pas tant. Ainsi Marcel Proust, lors d'une promenade en voiture à la nuit tombée, songe-t-il, entr'apercevant la silhouette d'une passante : « il n'y a pas un torse féminin, mutilé comme un marbre antique par la vitesse qui nous entraîne et le crépuscule qui le noie, qui ne tire sur notre cœur, à chaque coin de route, du fond de chaque boutique, les flèches de la Beauté »²². C'est bien l'exposition de statues antiques incomplètes qui lui a appris à trouver beau ce que d'autres pourraient trouver simplement incomplet. Proust a même théorisé plusieurs fois ce changement de regard qui se produit après que des artistes, qu'il comparait à des oculistes, nous ont montré que l'on pouvait regarder différemment ce qui nous entoure : « Des femmes passent dans la rue, différentes de celles d'autrefois, puisque ce sont des Renoir, ces Renoir où nous refusions jadis à voir des femmes. Les voitures aussi sont des Renoir, et l'eau, et le ciel »²³. Ce que disait déjà, presque un demi-siècle plus tôt, Henry James visitant la Hollande : « Quand vous regardez les originaux vous avez l'impression de voir les copies ; et quand vous regardez les copies vous avez l'impression de voir les originaux... Les bonnes qui marchent dans la rue semblent droit sortir d'un tableau de Gérard Dou, et on les sent tout aussi prêtes à y retourner »²⁴.

Reste à savoir quelle sorte de changement exactement cela implique dans le regard : est-ce la *correction* que semble appeler le choix du terme « oculiste », ou simplement un jeu d'homologies visuelles en vis-à-vis ? Pour choisir une troisième voie au lieu de trancher, on peut avoir recours à Viktor Chklovski qui, en même temps que Proust parle des Renoir, met au point la notion d'*ostrannenie*, c'est-à-dire d'« étrangeté » ou de défamiliarisation. Cette fois, les images ne corrigent ni ne rappellent, elles nous montrent que l'on peut voir différemment ce que l'on finissait par ne plus voir vraiment tant c'était familier. Cependant, cette idée a un peu échappé à son créateur. Pour le dire simplement, Chklovski en parlait non pas comme d'une nouvelle paire de lunettes qui nous aurait permis de voir le monde différemment, mais comme d'une sorte de méta-perception qui nous permet d'accéder à l'artisticité des tableaux et des romans²⁵. Alors que la vulgate courante consiste à rapprocher, désormais, l'*ostrannenie* du côté de Proust, en s'appuyant, soit sur le fameux mot de Paul Klee, assurant en 1920 que « l'art ne reproduit pas le visible, il *rend visible* »²⁶, soit sur les textes de Maurice Merleau-Ponty à propos de Cézanne et du pouvoir qu'auraient ses toiles de nous faire découvrir le monde avant qu'il ne soit vu²⁷ – une idée que reprendra parfois la tradition révélationniste des théoriciens de cinéma dont il sera question plus bas.

Ces questionnements à propos du regard ne datent pas du XXe siècle, au moins en ce qui concerne l'inscription du contexte socio-historique dans une œuvre d'art, qui était déjà une des préoccupations des historiens d'art à la Renaissance, et qui forme l'essence même de l'iconologie. Selon Erwin Panofsky, sans doute son représentant le plus éminent, la tâche de l'iconologue, face à un tableau, consiste en effet à « établir les principes fondateurs d'une nation, d'un temps, d'une classe, d'une religion ou d'une conviction philosophique, inconsciemment inscrits dans une personnalité et condensés dans une œuvre »²⁸. Une tâche bien difficile, dont Pierre Bourdieu a souvent dit qu'on ne pouvait la mener à bien sans maîtriser certains des outils heuristiques de la sociologie²⁹. Baudelaire était plus prudent, à cet égard, quand il se contentait de comparer les dessins de Constantin Guys à des « archives précieuses de la vie civilisée » où le peintre apparaît comme l'un de « ces artistes exquis qui, pour n'avoir peint

que le familier et le joli, n'en sont pas moins, à leur manière, de sérieux historiens»³⁰. La formalisation de ces intuitions viendra d'Allemagne, où « les années 1880-90 marquent l'apparition d'un front de la Kulturgeschichte » [histoire culturelle], influencé par la pensée de Taine sur le rapport entre contexte et production des œuvres³¹. Presque toute l'École de Vienne de l'histoire de l'art, ensuite, dans cette logique de l'œuvre comme archive, fournit une liste de précurseurs aux VCS : Ernst Kris avec son travail sur les stéréotypes attachés aux artistes géniaux, ou Ernst Gombrich avec ses recherches sur les variations de goût au fil des époques³². Certes, tous travaillaient sur les images nobles des Beaux-Arts, mais « on était déjà loin, avec eux, loin de l'Art magique d'André Breton (1958), qui considérait superflue toute anthropologie de l'art, ou, à l'inverse, de ces ethnologues qui invoquent encore une distinction entre étude "scientifique" et étude "esthétique" des objets »³³. D'ailleurs, à Vienne, le précurseur le plus direct des VCS, Aby Warburg, sur le fameux « atlas d'images » appelé *Mnemosyne* auquel il travaillait à la fin de sa vie, « juxtaposait des reproductions d'œuvres d'art (tableaux, sculptures, gravures), des timbres-poste et des dessins ou des photographies tirés de la presse »³⁴. Il ambitionnait de construire une « psychologie de la figuration (...), les œuvres d'art constituant pour [lui] les traces mnésiques d'émotions collectives passées »³⁵. Le reproche que les chercheurs en VCS font néanmoins à cette approche viennoise est d'avoir négligé la puissance, les effets directs, physiques ou sidérants, de nombre de ces images³⁶.

C'est surtout avec la *new art history* que ces travaux sur le regard « localisé » dans l'espace-temps se sont spécialisés et systématisés. Michael Baxandall (1933-2008) en est sans doute la figure la plus connue, avec son concept, au titre parlant, de *period eye* : la façon de concevoir et de percevoir les images qui caractérise un certain lieu à une certaine époque, à cause de certaines habitudes et de certaines croyances et d'un attachement à certaines valeurs culturelles. Autre figure très connue, Svetlana Alpers (née en 1936) étudie les projets qui témoignent d'une volonté de changer le regard : ceux qui dépassent le seul champ artistique en s'appuyant sur la science et l'urbanisme, comme ceux des peintres hollandais du siècle d'or, qui ambitionnaient de remplacer le modèle pictural de la fenêtre cher à la Renaissance italienne par le modèle de la lentille se substituant à l'œil trop subjectif de l'observateur ; ou celui, individuel, de Rembrandt qui, par sa touche particulière et sa façon de brouiller les pistes quant au sujet de ses tableaux, entendait encourager le spectateur à s'arrêter à la peinture même plutôt qu'à passer directement au sujet et aux personnages dépeints³⁷. Il faut aussi mentionner, en Italie, Carlo Ginzburg, né en 1939 et historien tout court, lui, promoteur de la *microstoria* qui permet justement de reconstituer les habitudes de pensée et de vision d'une personne du passé en s'attachant à de petits détails de son quotidien – Ginzburg se penche désormais volontiers sur les tableaux et les affiches³⁸. Et en Allemagne, Hans Belting (né en 1935), qui, dans un de ses travaux les plus connus, se demande à partir de quand on a commencé, dans l'Europe d'il y a cinq ou six siècles, à entendre par « tableau » la même chose que nous aujourd'hui³⁹.

La France a aussi ses précurseurs en matière d'histoire du regard, comme Pierre Francastel (1900-1970) ou Louis Marin (1931-1992)⁴⁰. Et actuellement, quoiqu'il ne fasse pas partie du « club » VCS⁴¹, on peut dire que Georges Didi-Huberman, passant de l'analyse de tableaux de la Renaissance à celle de photographies provenant des camps de la mort sans changer de trousseau de paradigmes, pourrait tout à fait s'en réclamer. En revanche, l'étude de Nathalie Heinich sur la naissance de l'aura de l'artiste dans la France d'après la Révolution s'est attirée les foudres des VCS, car faute de documents émanant du « peuple » elle s'est rabattue sur professionnels de l'écriture⁴².

La dimension culturelle

Le regard n'est pas seulement influencé par les images « nobles » légitimées par les institutions, mais par toutes les images, incluant celles des médias, de la publicité, des pratiques domestiques d'autoprésentation, etc. N'oublions pas comment s'y prend le journaliste américain Walter Lippman pour définir la notion de *stéréotype*, qu'il lance en 1922 avec son livre *Public Opinion* : les images dans notre tête (*pictures in our head*). Dans la Culture du pauvre, coup d'envoi historique du mouvement qui va enfanter les *cultural studies*⁴³, Richard Hoggart analyse les photos de pin-up dans les magazines que lisent les

jeunes hommes de la classe ouvrière et, sans doute assez paradoxalement eu égard à ce que sera le credo des futures VCS et en tous cas à rebours des conclusions alarmistes et behavioristes des pourfendeurs de la culture de masse Th. W. Adorno et M. Horkheimer, le peu d'influence (déclarée) que les productions culturelles ont sur ceux qui les consomment⁴⁴.

La même année, en 1957, Roland Barthes publie ses *Mythologies*, avec un point de vue très différent de celui de Hoggart, mais toujours avec la même préoccupation en filigrane : comment voit-on le monde qui nous entoure quand il est médiatisé et filtré par la presse et la radio ? Ou plutôt : comment en tire-t-on de l'information, si tant est que l'on s'y fie ? - n'oublions que le sous-titre original du livre de Hoggart est *The Uses of Literacy* ; même si le terme de littératie n'avait pas encore le sens qu'il a de nos jours, l'idée était là.

Dans les années 1960, d'autres théoriciens qui feront plus tard figure de précurseurs vont apparaître, comme Guy Debord, dont les premières lignes de la *Société du spectacle* sont de facto un programme de recherche en VCS (l'impression que les images sont plus vraies que ce qu'elles représentent), ou en Allemagne Jürgen Habermas, avec *L'Espace public*, essai dont le sous-titre là aussi est on ne peut plus parlant : *Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*⁴⁵.

A la décennie suivante, Michel Foucault va lui aussi, avec le régime scopique de la surveillance, poser une partie de la fondation des VCS, en étudiant la façon dont la société passée, littéralement, « voit » délinquants, fous et criminels - un travail qu'a déjà mené, mais seulement sur le temps présent, la sociologie de Chicago, notamment Howard Becker avec son étude de la notion de déviance⁴⁶. On pourrait dire, au passage, qu'il y a le même écart entre la façon de faire de Foucault et celle de Becker qu'entre celles de Barthes et de Hoggart : une approche *top-down* d'un côté, avec décryptage du « texte social », *bottom-up* de l'autre, avec immersion sur le terrain. Mais on parle bien, chaque fois, de constitution du regard. W. J. T. Mitchell se basera d'ailleurs sur Foucault pour distinguer les deux manières qu'ont les images de nous influencer : l'illusionnisme, qui relève du *spectacle*, cette « forme idéologique du pouvoir des images », et qui s'appuie sur la capacité des images à stupéfier et parfois tromper l'œil ; et le réalisme, qui relève de la *surveillance*, cette « forme bureaucratique, managériale et disciplinaire du pouvoir des images », et qui s'appuie sur la capacité de l'image à fournir la vérité, c'est à dire une perspective de témoin crédible et socialement autorisée⁴⁷.

C'est ensuite, au début des années 1980, le boom des *gender studies*, quand l'ajout d'universitaires américains au mouvement d'origine britannique rend plus visible sur le marché académique le succès de l'utilisation de l'approche culturelle pour parler du genre, boom renforcé durant les deux décennies suivantes par toutes sortes d'autres branches des *cultural studies* comme les *postcolonial*, *race*, *queer*, *disabled studies*, etc. ; or chacune de ces approches comprend inmanquablement un questionnement sur le « pouvoir du regard » et la façon dont les dominants construisent des images qui assoient de manière performative l'évidence et l'inéluctabilité de leur domination aux yeux des spectateurs dominés. Le fait que ces dominés « braconnent » éventuellement ces images en désamorçant leur charge oppressive, elle, arrive à peu près au même moment (1980), mais en dehors du cercle des *cultural studies* (qui vont vite se l'approprier, du moins outre-Atlantique), sous la plume du philosophe français Michel de Certeau⁴⁸.

Certains chercheurs en *cultural studies* se spécialisent bientôt dans l'étude des images, autonomisant les VCS ; sous leur regard, « les œuvres sont “désesthétisées” pour être analysées comme documents historiques pertinents »⁴⁹. On peut citer, pour les plus connus des années 1990, Jonathan Crary avec son travail sur les « machines à voir » du XIXe siècle, et une chercheuse qui s'est beaucoup intéressée au cinéma, Anne Friedberg, avec son travail sur l'« hyperréalité » postmoderne (pour le résumer avec le terme par lequel Jean Baudrillard désignait l'impression que le monde représenté par les médias a plus de consistance ontologique que le vrai, et quoiqu'il serait plus exact de parler plutôt d'*hyperlittérature iconique*)⁵⁰. La plupart du temps, ces chercheurs affichent une double compétence : il suffit de lire, par exemple, l'intitulé de la chaire occupée par Griselda Pollock à l'Université de Leeds : « professeur d'histoire de l'art et d'études culturelles »... Tant que l'essor de ces *cultural studies* se fait en parallèle,

tout va bien. Mais dans les années 1990 commencent à apparaître frictions et concurrences sur les campus anglophones, les spécialistes traditionnels des images sentant leur influence quelque peu grignotée. Rosalind Krauss qui, elle, est professeur d'histoire de l'art à Columbia, accuse alors les VCS, et la polémique agitera quelques temps le landernau anglo-américain, de « former des hordes d'étudiants à la paranoïa en leur expliquant ce que leur font le patriarcat ou l'impérialisme, au lieu de leur apprendre à analyser les images »⁵¹. Depuis, chacun semble avoir repris ses marques.

La dimension socio-anthropologique

Pendant que les chercheurs ont les yeux tournés vers le visuel, le quotidien ne s'y limite pas : la plus grande part de l'humanité consomme des textes écrits, tout le monde entend des sons, et tout le monde acquiert des « techniques du corps » au sens de Marcel Mauss – se servir d'un couteau, d'un parapluie ou d'un escalator, nager, skier ou danser. De plus, tout le monde pense volontiers de manière amodale, c'est-à-dire en jouant avec d'irreprésentables « images mentales » non connectées aux cinq sens, dans un incessant tourbillon d'impressions et d'intuitions traversé d'opinions politiques, de croyances religieuses, de connaissances scientifiques, de « théories causales naïves », etc.

Et l'on ne voit pas pourquoi tout cela ne serait pas formateur du regard au sens large, à l'instar de la position même que l'on occupe au sein du monde social – le client ne voit pas le supermarché de la même manière que la caissière, ni que le technicien de surface, ni que le PDG qui n'y a jamais mis les pieds mais qui s'en est fait une petite idée sur la base d'autres routines. La notion sociologique d'habitus, chez Max Weber puis chez Pierre Bourdieu entre autres, sert à pointer ces habitudes qu'il est très difficile d'interroger soi-même car leur incorporation s'opère en profondeur, dès la naissance. Or tout cela est aussi, semble-t-il, l'affaire des VCS, qui selon W. J. T. Mitchell lui-même, ont pour tâche d'analyser « la construction sociale du visible et – tout aussi important – la construction visuelle de ce qui relève du social »⁵².

Bien entendu, là non plus, on n'a pas attendu les VCS pour s'en rendre compte. Le flâneur de Baudelaire, revisité par Walter Benjamin juste avant la Seconde guerre mondiale à la lumière des passages de Paris, est déjà la preuve que « la ville redéfinit le regard »⁵³. Il y a une culture visuelle non iconique, comprenant aussi bien les transports que les aménagements urbains. « Flâner, c'est une façon de lire les rues, dans laquelle le visage des passants, les vitrines et les devantures, les terrasses de cafés, les voitures, la chaussée et les arbres se retrouvent à faire les lettres, les mots et les pages d'un livre qui toujours est nouveau »⁵⁴. Ce que l'on retrouve de nos jours dans la sociologie du regard qu'ambitionne d'élaborer Anne Sauvageot, où « les formes - villes, habitats, objets... - ne sont pas innocentes en ce qu'elles constituent des images-normes [qui engendrent] un ordre visuel »⁵⁵. Benjamin, en 1936, se sert même, pour appuyer sa théorie, du psychologue Henri Wallon – qui collaborera par la suite à l'Institut de filmologie. Wallon vient en effet d'écrire, de manière quelque peu béhavioriste, dans son essai *La Querelle du réalisme*, que « l'usage de l'avion a inéluctablement modifié notre manière de voir (...) Il apparaît ainsi incontestable que les nouvelles inventions de la technique ont pour conséquence de nouvelles réactions de notre appareil sensoriel ». Benjamin précise qu'on n'a même pas besoin d'avoir déjà pris l'avion pour ressentir cet expansion du regard : il suffit d'aller au cinéma ou de lire des journaux illustrés, caméras et appareils photo se montrant « capables de s'adapter aux nouvelles conditions de la vue mieux que l'œil humain »⁵⁶.

A ce stade, emboîter le pas à Benjamin et opter pour la voie déterministe en assurant que les machines à voir travaillent à « rationaliser le regard »⁵⁷ semble une bonne idée ; cependant ces machines n'agissent pas seules. Pour prendre un exemple cinématographique, le gyroscope était au point depuis presque un demi-siècle quand le cinéma est né, mais il a fallu attendre la fin des années 1970 pour qu'on en fixe un ou plusieurs au pied d'une caméra de manière à empêcher celle-ci de produire des mouvements désordonnés une fois portée à la main par son opérateur.

Le progrès technique ne suffit pas, il faut un désir collectif pour un certain type de représentations... Trouver dans quoi s'enracine ce désir, dans quelles cosmologies et quelles mythologies il prend sa source, est bien un travail d'anthropologue⁵⁸, ou, bien entendu, de sociologue, personne qui par définition ou presque parle d'une « construction sociale de la réalité »⁵⁹. D'autant que les images, dans la vie quotidienne, participent de plein droit à cette construction, comme l'avait remarqué Marcel Mauss dès les années 1930⁶⁰. Entendons-nous bien : en tant qu'objets, à elles seules, les images ne peuvent rien ; on devrait plutôt les voir comme « des nœuds de relations sociales qu'elles contribuent à mobiliser ou sur lesquelles elles permettent d'influer. Ces relations sociales les dépassent, les traversent, mais se cristallisent en elles »⁶¹. Contemporain de Mauss et de Benjamin, Frederick Antal (1887–1954) voyait même, de façon plus directe et plus marxiste, les tableaux comme une vaste « autoreprésentation des classes ». La sociologie de l'art de Pierre Francastel, en 1948, était à cet égard plus prudente ; c'était plutôt une « anthropologie culturelle [visant à saisir] les œuvres ds leur dimension poétique ». Il vaudrait mieux citer Panofsky, là encore, comme influence majeure, car même s'il tirait son histoire de l'art « du côté de la philologie », il cherchait à retrouver comment se forment les « habitudes mentales » des spectateurs – elles se forment à l'école, entre autres lieux : on ne s'étonnera donc pas, dit M. Passini, de voir en Bourdieu le premier traducteur en français de Panofsky, en 1967⁶².

Parmi les précurseurs, en sociologie, il faut à nouveau compter avec l'école de Chicago, où Erving Goffmann (1922-1982) a développé sa théorie des cadres de l'expérience ; la dimension visuelle y apparaît non dans l'image au sens matériel mais dans l'image de soi. Et, en anthropologie, avec Jack Goody (1919-2015), qui après ses travaux sur la naissance de l'écriture a, vers la fin de sa vie, travaillé sur notre rapport aux images⁶³. L'attention aux images, en sociologie, s'est accrue dans des branches récemment développées comme la sociologie cognitive⁶⁴, ou un peu plus anciennes comme la sociologie de la traduction venue de l'École des Mines – les travaux de Bruno Latour sur la façon dans la science utilise les images et en forge d'autres dans l'espace public ont eu une grande audience⁶⁵. La sociologie de la traduction a aussi offert un outil heuristique bien utile aux VCS avec la notion d'acteur-réseau, puisque comprendre les images suppose selon elles aussi de les considérer comme des acteurs sociaux à part entière : le titre même du livre de W. J. T. Mitchell, *Que veulent les images ?*, le montre d'ailleurs bien⁶⁶.

La dimension neurocognitive

On a vu que Walter Benjamin faisait appel au psychologue Henri Wallon pour appuyer sa théorie du regard changé par le progrès technique. Mais Wallon, vingt ans après la mort de Benjamin, change peu à peu d'avis, jusqu'à retourner le lien de causalité. Loin de former le regard, la caméra et les autres machines à voir sont d'abord son produit : « les dons du cinéma ne sont pas arbitraires et gratuits.

Ils doivent se conformer à des lois de perception »⁶⁷. Peut-être a-t-il senti le vent tourner, car encore quelques années et le béhaviorisme et ses rassurants automatismes vont se trouver balayés par l'approche cognitive – une révolution qui passe quasiment inaperçue aux yeux des théoriciens français du regard, eux qui n'ont d'yeux que pour la psychanalyse⁶⁸. La psychologie cognitive, au début des années 1980 en ce qui concerne l'étude de la vision, avec notamment les travaux de David Marr, insiste sur la distinction entre perception et cognition, alors même que nombre de philosophes, d'anthropologues et de sociologues tendent à l'inverse à les confondre par le biais de l'idée vue plus haut de construction sociale de la réalité. Pierre Bourdieu, parlant du confort de l'habitus, explique ainsi : « quand les structures incorporées et les structures objectives sont en accord, quand la perception est construite selon les structures de ce qui est perçu, tout paraît évident, tout va de soi » ; cependant, que l'on change de place sociale et ce confort disparaît⁶⁹. Bourdieu s'appuie sans doute sur sa propre expérience – qu'il a en commun avec Richard Hoggart, puisque tous deux ont des origines populaires. Mais il passe un peu vite sur la différence entre l'information transmise par les sens et l'interprétation de cette information.

Cette querelle théorique dépasse le clivage entre les sciences tendres et les sciences dures ; elle oppose bien plutôt les culturalistes-constructivistes, qui pensent que nos habitudes perceptives elles-mêmes

sont structurées par notre habitus social (sinon par notre langage, comme le pensent les nostalgiques du *linguistic turn*), et de l'autre côté les universalistes-écologistes, qui pensent que nos habitudes perceptives sont le produit d'une évolution où l'époque moderne, même si on l'étend jusqu'à l'apparition du langage verbal, n'a quantitativement que peu d'importance. Pour les premiers, « je ne vois que ce que je crois » (autrement dit, les êtres humains tendent à sélectionner dans leur environnement ce qu'ils savent déjà pouvoir y trouver); alors que pour les seconds, « je ne crois que ce que je vois » (les êtres humains tendent à se laisser spécifier via leurs sens les qualités des objets de leur environnement). On retrouve ce genre de clivage, en ce qui concerne le champ des images, dans l'opposition bien connue entre l'anti-interprétativisme du théoricien de l'art Arthur Danto et l'interprétativisme du philosophe analytique Nelson Goodman. Pour le premier, moyennant une certaine dose de réalisme, voir l'image d'un objet revient à voir l'objet lui-même (d'où le rappel ironique de Magritte, « ceci n'est pas une pipe »); alors que pour le second ce sont les éléments syntaxiques et sémantiques contenus dans l'image qui nous apparaissent d'abord... Le même type d'opposition peut aussi être remarqué en littérature, avec les tenants de la *mimésis* contre les tenants de la *sémiosis*, comme le montre Antoine Compagnon⁷⁰. En fait, si l'on en juge par l'opinion de nombre de chercheurs en sciences cognitives, chaque fois les deux camps ont raison; simplement, ils tendent à surestimer l'importance de leur propre choix. Car dans l'expérience quotidienne il y a à la fois de la reconnaissance automatique et de l'imposition de figures⁷¹. William James le pressentait déjà en 1908: « le monde et l'esprit ont évolué de compagnie, ce qui leur vaut comme un ajustement réciproque. Cette harmonie, telle qu'on la constate, semble résulter d'un long échange d'influences et d'interactions entre le dedans et le dehors ». C'est ce qu'il est convenu d'appeler, de nos jours, la théorie de la spécification mutuelle⁷². Notre système visuel, en effet, est double; il combine les deux modes de fonctionnement:

- d'une part il ménage en « circuit court » une lecture perceptive du monde, où les formes s'imposent automatiquement à nous, sauf pathologie bien sûr mais sans distinction de sexe, de religion, de croyances, etc. Ce côté quelque peu primitif contribue, au passage, à expliquer pourquoi le spectateur, depuis que le cinéma existe, s'accommode de l'utilisation d'objectifs dont la distance focale n'est pas celle du cristallin humain, et qui donc devraient normalement provoquer un effet de défamiliarisation en modifiant les rapports spatiaux que les objets entretiennent entre eux ou avec leur environnement. Or cela ne se produit que rarement, avec des distances extrêmes, très courtes (occasionnant des déformations trapézoïdales des objets au bord du cadre) ou très longues (plaquant tous les objets à l'horizon). De même, les zooms devraient nous paraître bizarres, mais nous nous en accommodons très bien; c'est que le circuit court n'a cure de tels détails, et ne s'embarrasse pas de transmettre la différence entre zoom et travelling⁷³;

- d'autre part, notre système visuel ménage en « circuit long » une lecture cognitive du monde, où nous imposons d'abord aux scènes visuelles des formes dont nous avons l'habitude, en double conformité avec la notion d'habitus et celle d'apprentissage. Lire et comprendre les images, en effet, s'apprend, comme le montrent ces expériences avec de jeunes enfants qui perçoivent un objet qui s'approche quand la caméra opère un zoom ou un travelling avant, l'adulte, lui, percevant au contraire l'objet immobile et le foyer du regard médiatisant mobile⁷⁴. On peut cependant se faire une idée des limites de cet apprentissage en considérant le goût universel pour les images qui ne bousculent pas trop les routines élémentaires de la perception visuelle. Par exemple, la routine selon laquelle les objets du monde sont en grande majorité opaques et masquent partiellement ceux qui sont situés derrière eux, a été bousculée durant l'entre-deux-guerres par la bande dessinée de George Herriman *Krazy Kat*, qui joue parfois à faire d'un objet d'arrière-plan (comme le soleil) un objet masquant. Ou encore par le film de Louis Malle *Zazie dans le métro*, en 1960. Mais *Krazy Kat* limitait cette étrangeté à quelques cases par-ci par-là et *Zazie* à trois ou quatre plans. L'art contemporain a bien entendu beaucoup œuvré en ce sens, « empêchant l'exécution des routines sensorimotrices auxquelles sont soumis les objets ayant un usage ordinaire »⁷⁵, mais comme le remarquait Viktor Chklovski, cité plus haut, cette défamiliarisation nous conduit vite à une sorte de métacognition où nous considérons surtout l'artisticalité du résultat.

Si la branche *cultural studies* des VCS tend à rejeter ce recours aux sciences dures, la branche histoire de l'art affiche parfois un goût pour ce qu'il est convenu d'appeler une approche bioculturelle. On le voit

notamment avec David Freedberg qui, partant de paradigmes anthropologiques, s'est mis à collaborer dans une perspective dite neuro-esthétique avec Vittorio Gallese, le promoteur de la théorie (controvertée) des neurones-miroirs⁷⁶. Le film comme extension des capacités perceptives, il faut se rendre à l'évidence, est encore aujourd'hui une idée qui fait rêver certains cognitivistes et les pousse à dire que « nous empruntons un corps différent » durant la projection, notamment parce que les mouvements de caméra « explorent la scène pour nous », ce qui modifie d'ailleurs la fréquence et l'empan habituels de nos saccades oculaires⁷⁷. Cependant, l'accoutumance aux médias et l'acculturation visuelle à leur contact ne signifie pas automatiquement une perception étendue : on peut aussi penser que les images animées produisent une sorte de métacognition où nous en apprenons moins sur le monde ou sur nous-mêmes que sur les machines médiatrices qui nous le (re)présentent. De plus, l'extension est présentée comme permanente alors qu'elle ne l'est pas : regarder des plans filmés à l'aide d'un drone, de la même manière que jeter un coup d'œil dans un télescope ou se promener la nuit avec des lunettes à infra-rouges augmente effectivement notre savoir sur le monde, mais de là à assurer que l'extension persiste dans notre sensorium après cet intermède, il y a loin de la coupe aux lèvres.

La place du cinéma

Pour les chercheurs en cinéma qui découvrent les VCS, on pourrait dire que le dessillage est dans le meilleur des cas comparable à celui que provoquent parfois les *gender studies* : oui, il est plus sage, d'un point de vue scientifique, de prendre en compte certaines dimensions des films que les analyses esthétique, technique et narratologique traditionnelles oublient – la dimension genrée et, donc, la construction socio-historique du regard. Ne reste plus dès lors, qu'à s'y mettre. A priori, rien de plus facile puisque les VCS sont, pour reprendre les formules qu'Éric Maigret applique aux *cultural studies*, une interdiscipline, une pluridiscipline, une métadiscipline ou une transdiscipline plutôt qu'une discipline per se, ceci découlant de la posture ouvertement anti-disciplinaire de nombre de ses représentants⁷⁸. « Toutes les sciences humaines ou ce qui peut s'y rattacher peuvent être mis à contribution si bien que cela semble être la grande fierté et le revendication obsessionnelle voire incantatoire des VCS : l'interdisciplinarité »⁷⁹. Encore faut-il que les échanges fonctionnent, c'est-à-dire qu'il n'y ait pas d'incommensurabilité des paradigmes ; ce qui est loin d'être gagné, ne serait-ce qu'à cause des différences qui séparent les deux parrains disciplinaires cités plus haut, l'histoire de l'art et les *cultural studies*. De plus, le manque de cumulativité des VCS, que reconnaît volontiers Gil Bartholeyns⁸⁰, rend les chercheurs en cinéma circonspects, car les tenants des VCS qui les encouragent à se dessiller en matière de construction du regard ne leur empruntent guère, en retour, d'outils ni de résultats quand ils prennent le cinéma pour objet (ce qui ne leur arrive d'ailleurs pas très souvent).

Un autre frein aux échanges est l'impression qu'ont nombre de chercheurs en cinéma de *faire déjà*, par tradition professionnelle ou peu s'en faut, des VCS non labellisées comme telles, ou à tout le moins d'avoir déjà le souci d'étudier ce qu'elles désignent comme objet. Il suffit de regarder en arrière dans l'histoire des théories du cinéma. Béla Balázs, Rudolf Arnheim ou Siegfried Kracauer ont très tôt montré des préoccupations plus « sociales » que celles que requiert l'étude esthétique ou textualiste des images. Dès 1924, Balázs comparait gros plans cinématographiques et expérience du microscope, et assurait qu'un nouvel comme le cinéma art signifiait « quelque chose comme un organe sensoriel nouveau »⁸¹. Très tôt, aussi, des chercheurs ont eu l'intuition d'une approche qu'on n'appelait pas encore bioculturelle du cinéma – dès la fin des années 1940 en ce qui concerne l'Institut de Filmologie, et à partir des années 1950 chez quelqu'un comme Jean Mitry (deux exemples particulièrement portés sur la pluridisciplinarité, remarquons-le⁸²). A la fin des années 1940, également, a fleuri la tradition de pensée du cinéma que Malcolm Turvey appelle la tradition révélationniste⁸³ : Siegfried Kracauer, Jean Cocteau, ou dans une perspective plus religieuse André Bazin ou Amédée Ayfre, s'attachent à tout ce que le cinéma, loin de jouer les simples miroirs, peut nous apprendre de plus que l'œil sur le monde qui nous entoure. Cela peut prendre des accents poétiques, comme chez Cocteau qui note dans son journal que « l'appareil du cinéma enregistre l'invisible : ce à quoi l'acteur pense » ; ou lorgner vers l'histoire de l'art, comme chez Bazin inscrivant le cinéma dans la lignée des arts de lutte contre la fuite du temps, à l'instar de l'embaumement ou du masque mortuaire⁸⁴.

A côté de cette famille *mimésis*, pour reprendre la dichotomie de Compagnon citée plus haut, existe aussi une famille *sémiosis* qui, elle aussi, bien qu'opposée à la lecture ontologique des images que fait la première, prend encore plus soin d'historiciser son propos. Dans une perspective constructiviste et interprétationniste, Albert Laffay écrit ainsi, dès la fin des années 1940 lui aussi, que « le cinéma ne nous fait pas percevoir des objets, il nous montre des images »⁸⁵. De même, par la suite, en pleine vogue de la filmolinguistique structuraliste des années 1970, *la théorie du dispositif*⁸⁶ est typiquement une construction théorique de « machine à voir » telle que les affectionnent les VCS – ainsi Marcelin Pleyne voit-il l'expression de la culture bourgeoise dans la lentille de l'objectif d'une caméra standard. Ces « théoriciens du soupçon » détectent une manipulation dans les conventions qui s'interposent entre le référent et l'image qui prétend le décrire, manipulation qui, par exemple chez Laura Mulvey dans sa description de la scénographie hollywoodienne, obéit à une logique de domination masculine. On peut bien entendu critiquer les analogies freudiennes, marxistes ou lacaniennes dont se servent ces théoriciens pour trouver (comme Th. W. Adorno le faisait déjà dans les années 1940 à propos de la musique) des homologues entre structure des œuvres, conception des machines et inégalités sociales, mais force est de constater que du point de vue des paradigmes cette attitude heuristique anticipait le futur *iconic turn*. De plus, la remise en contexte des films et l'étude des formes de réception n'a pas besoin de l'at-tirail lacano-marxiste pour fonctionner, et on voit fleurir depuis une trentaine d'années déjà, même en France, des approches culturelles qui s'en passent pour étudier le regard des spectateurs sur le film, que ce regard soit national ou genre⁸⁷.

Mais les travaux en théorie du cinéma un tant soit peu ouverts à l'élargissement de l'angle de vision ne se réduisent pas à l'opposition entre *mimésis* et *sémiosis*. Souvenons-nous que le sous-titre du livre de Compagnon sur cette question était *Littérature et sens commun*. Toute une tradition de pensée, au lieu de se focaliser sur le rapport des images au monde, s'intéresse plutôt, dans une logique pragmatique, à observer ce que font les spectateurs des images, forts qu'ils sont de ce « sens commun » qui est le leur. A prendre le terme au pied de la lettre, dans son sens perceptif, on songe aux travaux chomskyens de Michel Colin, à la fin des années 1970, visant à établir une grammaire générative du cinéma – ils préfiguraient l'approche neuro-esthétique citée plus haut, en un sens, même s'ils restaient marqués par l'approche linguistique⁸⁸.

Si l'on considère le sens commun, plutôt, comme le « bons sens », on y verra alors une préoccupation de certaines études de réception implicitement placées sous le signe de Karl-Otto Appel et de sa valorisation de la validité intersubjective des avis. Ou de certaines approches sociologiques, comme celle Jean-Marc Leveratto dans ses travaux sur le cinéma⁸⁹. L'orientation pragmatique s'observe aussi depuis la fin des années 1970 chez Roger Odin, notamment quand il observe que le spectateur choisit entre lecture *documentarisante* ou *fictionnalisante* de l'image selon que différentes batteries de consignes internes (venant de l'image) et externes (venant du monde social) pèsent sur lui – perspective qu'il appelle *sémio-pragmatique*⁹⁰. A l'inverse, certaines études de réception, dans la lignée de l'idée de br-connage mentionnée plus haut, s'attachent à montrer comment se déploie l'agentivité du spectateur de cinéma – c'est le cas avec Janet Staiger, par exemple. Mais quelle que soit l'optique choisie, sociologie de l'expertise, *sémio-pragmatique* ou études de réception, elle témoigne bel et bien de préoccupations qui sont le quotidien des VCS.

Poursuivons notre tour d'horizon. La « poétique historique » du cinéma hollywoodien élaborée par David Bordwell est elle aussi une tentative de comprendre pourquoi, à un moment et dans un lieu donnés, des façons de faire et de comprendre des images émergent⁹¹. Tout comme la nouvelle histoire du cinéma d'après le Congrès de Brighton (1978) se détache de l'histoire des styles et des grands hommes, pour intégrer des préoccupations venue en droite ligne de l'École des Annales et de l'histoire culturelle, comme la décision de cesser d'appeler « cinéma » l'exploitation cinématographique d'avant 1907 pour nous empêcher de plaquer des schémas modernes lorsqu'on songe à ce temps des pionniers (la démarche est la même, ici, pour le mot « cinéma » que celle de Hans Belting citée plus haut pour le mot « tableau »). Ainsi les méthodes appliquées, pour citer deux exemples français parmi bien d'autres possibles, par Martin Barnier ou Laurent Leforestier⁹², sont-elles comparables à celles de la *new art history*. Quant aux spécialistes de l'intermédialité ou de la transmédialité⁹³, eux aussi se montrent friands de telles méthodes,

et pour cause puisqu'ils courent souvent sous la bannière de ce concurrent direct des VCS que sont les media studies. Il n'est même jusqu'aux esthéticiens du cinéma qui ne pourraient, pour certains, assurer qu'ils intègrent les préoccupations des VCS, comme Jacques Aumont ou Emmanuelle André⁹⁴. Etc...

Il serait donc tentant de dire que tous les chercheurs cités là sont autant de M. Jourdain qui font des VCS sans le savoir⁹⁵. Mais, bien entendu, il est mieux d'en faire en le sachant – ou, à tout le moins, en sachant qu'elles existent et que leur paradigme, qu'on le trouve ou non original, est digne d'intérêt.

Biographie

Laurent Jullier est professeur d'études cinématographiques à l'Institut Européen de Cinéma et d'Audiovisuel (IECA) de l'Université de Lorraine et directeur de recherches à l'Institut de Recherches sur le Cinéma et l'Audiovisuel (IRCAV) de l'Université Paris III-Sorbonne Nouvelle. Il est aussi membre associé du groupe de recherche ARTHEMIS. Il a publié de nombreux ouvrages consacrés à l'analyse et à l'appréciation des films,

centrés sur l'expérience cognitive et émotionnelle des spectateurs.

Il est l'auteur notamment de *Star Wars, anatomie d'une saga 3e édition* (Armand Colin, 2015), *Analyser un film. De l'émotion à l'interprétation* (Flammarion, 2012) et *Qu'est-ce qu'un bon film ?* (La Dispute, 2012).

Biography

Laurent Jullier is Professor of film studies at the Institut Européen de Cinéma et d'Audiovisuel (IECA) at the University of Lorraine and a research supervisor at the Institut de Recherches sur le Cinéma et l'Audiovisuel (IRCAV) of the University of Paris III-Sorbonne Nouvelle. He is also an associated member of the research group ARTHEMIS. He has written several reference publications on

aesthetics and on film reception focusing on the cognitive experience of the audience.

He is the author of, among others, *Star Wars, anatomie d'une saga 3e édition* (Armand Colin, 2015), *Analyser un film. De l'émotion à l'interprétation* (Flammarion, 2012) and *Qu'est-ce qu'un bon film ?* (La Dispute, 2012).

Notes

- ¹ William J. Thomas Mitchell, « Iconologie, culture visuelle et esthétique des médias », *Perspective* n°3, 2009 [en ligne : <http://perspective.revues.org>].
[Retour au texte >](#)
- ² Gil Bartholeyns, « Un bien étrange cousin, les visual studies » in G. Bartholeyns (dir.), *Politiques visuelles*, Dijon, Les Presses du réel, 2016, p. 10 [en ligne : <http://www.lespressesdureel.com>].
[Retour au texte >](#)
- ³ Formule de Joanne Morra & Marquard Smith (dir.), *Visual Culture. Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. Vol. 1: *What is Visual Culture Studies?*, London and New York, Routledge, 2006, p. 10.
[Retour au texte >](#)
- ⁴ Dans le même ordre d'idées, nommer le CNC « Centre national du cinéma et de l'image animée » est tout aussi désolant d'un point de vue scientifique, puisque le cinéma fait partie des images animées.
[Retour au texte >](#)
- ⁵ Proposée lors du colloque « On the History and Epistemology of Moving Image Studies », Martin Lefebvre dir., Concordia University, juin 2010.
[Retour au texte >](#)
- ⁶ Nicolas Wanlin, « Y a-t-il une place pour la « culture visuelle » en France? », *L'Atelier du XIXe siècle*, cycle « La culture visuelle du XIXe siècle : high and low » [en ligne sur <https://fr.scribd.com>].
[Retour au texte >](#)
- ⁷ Dont il donne d'ailleurs une définition qui conviendrait plutôt aux études intermédiaires ou transmédiales : « Étude des images à travers les différents médiums ». W. J. T. Mitchell, « Iconologie, culture visuelle et esthétique des médias », *Perspective* n°3, 2009 [en ligne : <http://perspective.revues.org>].
[Retour au texte >](#)
- ⁸ Cf. par exemple Christian Delporte & Annie Duprat (dir.), *L'Événement. Images, représentations, mémoire*, Grâne, Créaphis, 2003.
[Retour au texte >](#)
- ⁹ En parallèle avec les sciences de l'éducation, qui abritent tout un courant de chercheurs s'étonnant que la « lecture des images » ne soit pas enseignée aux enfants – cf. par exemple Jean-Paul Meyer, « Pour une littéracie visuelle », *Spirale. Revue de Recherches en Education*, n°53, janv. 2014, p.133-144.
[Retour au texte >](#)
- ¹⁰ *The Last Dinosaur Book: The Life and Times of a Cultural Icon*, Chicago, U of Chicago Press, 1998.
[Retour au texte >](#)
- ¹¹ « Je m'attendais à un silence indifférent... », entretien de W. J. T. Mitchell av. François Cusset, *Revue française d'études américaines* n° 126, 2010, p. 33-40.
[Retour au texte >](#)
- ¹² *Que veulent les images. Une critique de la culture visuelle* (2005), trad. fr., Dijon, Les Presses du réel, 2014.
[Retour au texte >](#)
- ¹³ Au Canada, par exemple : le Department of Visual Studies de l'Université de Toronto. En Grande-Bretagne : le Centre for Visual Studies de l'Université d'Oxford, le Department of Art History, Curating and Visual Studies de l'Université de Birmingham, le Master Art History and *Visual Culture* de l'Université d'Exeter... Ailleurs : le Department of Visual Studies à la Lingnan University de Hong-Kong, par exemple.
[Retour au texte >](#)
- ¹⁴ Matthew Rampley et. al. (dir.), *Art History and Visual Studies in Europe. Transnational Discourses and National Frameworks*, Leiden, Brill, 2012.
[Retour au texte >](#)
- ¹⁵ Le Master d'Histoire visuelle à l'Humboldt-Universität et le Master of Arts in Visual and Media Anthropology à la Freie Universität sont réputés, tous deux à Berlin, de même que l'Institute of Art and *Visual Culture* à la Carl von Ossietzky Universität d'Oldenburg. De V. Hediger, voir le collectif avec M. Hagener & A. Strohmaier (dir.), *The State of Post-Cinema. Tracing the Moving Image in the Age of Digital Networks*, Londres, Palgrave Macmillan, 2016.
[Retour au texte >](#)
- ¹⁶ *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Turin, Einaudi, 2016.
[Retour au texte >](#)

¹⁷ Wanlin 2013, *op. cit.*

[Retour au texte >](#)

¹⁸ Cf. Alain Dierkens, Gil Bartholeyns & Thomas Golsenne (dir.), *La Performance des images*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 2010.

[Retour au texte >](#)

¹⁹ UE Initiation à la culture visuelle et à la pratique de l'art contemporain à l'Université de Poitiers ; séminaire Théorie des images et de la culture visuelle à la Sorbonne nouvelle ; Master Esthétique et cultures visuelles à Jean Moulin Lyon 3 ; Master Arts et culture visuelle des pays anglophones à Paris Diderot.

[Retour au texte >](#)

²⁰ De Gil Bartholeyns, voir l'ouvrage qu'il a dirigé, *Politiques visuelles*, Dijon, Les Presses du réel, 2016. *La revue Études photographiques* est connectée au LHIVIC, ainsi que les blogs suivants : *L'image sociale*, par André Gunthert (<http://imagesociale.fr>) ; *Le clin de l'œil*, par Audrey Leblanc (<http://clinoeil.hypotheses.org/1116>) ; *La parole des images*, par Olivier Beuvelet (<http://verai-cona.hypotheses.org>).

[Retour au texte >](#)

²¹ Jose Luis Borges, « Le Roman policier », *Œuvres complètes* t. II, Paris, Gallimard (Pléiade), 1999, p. 768.

[Retour au texte >](#)

²² Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, t. II, Paris, Gallimard (Pléiade), 1988, p. 73.

[Retour au texte >](#)

²³ *Ibid.*, p. 623.

[Retour au texte >](#)

²⁴ Henry James, « In Holland », *Transatlantic Sketches*, Boston, Houghton, Mifflin & Co., 1868, p. 282 [en ligne : <http://archive.org>].

[Retour au texte >](#)

²⁵ Viktor Shklovsky, « Art as technique », *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, Lincoln, U. of Nebraska Press, 1965.

[Retour au texte >](#)

²⁶ Paul Klee, « Credo du créateur » (1920), *Théorie de l'art moderne*, trad. fr., Paris, Denoël [1971], rééd. 1985, p. 34.

[Retour au texte >](#)

²⁷ « Il ne sert à rien d'opposer ici les distinctions de l'âme et du corps, de la pensée et de la vision, puisque Cézanne revient justement à l'expérience primordiale d'où ces notions sont tirées et qui nous les donne inséparables » : Maurice Merleau-Ponty, « Le doute de Cézanne », *Sens et Non-sens*, Paris, Nagel, 1948. p. 29.

[Retour au texte >](#)

²⁸ *Studies in Iconology*, New York, Icon Editions (1939), rééd. 1972, p. 7.

[Retour au texte >](#)

²⁹ Bourdieu voyait des « présupposés extrêmement naïfs » dans la croyance selon laquelle « comprendre l'œuvre, c'est comprendre la vision du monde du groupe social qui se serait trouvée exprimée à travers l'artiste agissant comme une sorte de médium » (*Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Paris, Seuil « Points », 1994, p. 67). Il décelait cette erreur dans l'ouvrage le plus connu de l'historien de l'art Frederick Antal, *Florence et ses peintres. La peinture florentine et son environnement social, 1300-1450* (1947), trad. fr., Brionne, G. Monfort, 1991. En revanche, il validait le travail d'un autre historien de l'art comme Francis Haskell (1928-2000), notamment son étude *Mécènes et peintres. L'art et la société au temps du baroque italien* (1963), trad. fr., Paris, Gallimard, 1991.

[Retour au texte >](#)

³⁰ Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, Paris, Calmann Lévy, 1885 [en ligne : <https://fr.wikisource.org>].

[Retour au texte >](#)

³¹ Michela Passini, *L'Œil et l'archive. Une histoire de l'histoire de l'art*, Paris, La Découverte, 2017, p. 66.

[Retour au texte >](#)

³² Ernst Kris & Otto Kurz, *La Légende de l'artiste* (1934), trad. fr., Paris, Allia, 2010 ; Ernst H. Gombrich, *The Preference for the Primitive: Episodes in the History of Western Taste and Art*, Londres, Phaidon, 2002.

[Retour au texte >](#)

³³ Carlo Severi, « Pour une anthropologie des images », *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, n° 165, janv.-mars 2003 : « Image et anthropologie » [en ligne : <http://lhomme.revues.org>].

[Retour au texte >](#)

³⁴ Bernard Vouilloux, « La culture visuelle du XIXe siècle : high and low », *L'Atelier du XIXe siècle*, 2013, *op. cit.* [en ligne sur <https://fr.scribd.com>].

[Retour au texte >](#)

³⁵ Michela Passini, *L'Œil et l'archive*, *op. cit.*, p. 54 et 180.

[Retour au texte >](#)

³⁶ Gil Bartholeyns & Thomas Golsenne, « Une théorie des actes d'image », *La Performance des images*, p. 17.

[Retour au texte >](#)

- ³⁷ Michael Baxandall, *L'Œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance* (1972), trad. fr., Paris, Gallimard, 1985; Svetlana Alpers, *L'Art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVIIIe siècle* (1983), trad. fr., Paris, Gallimard, 1990; Svetlana Alpers, *L'Atelier de Rembrandt. La liberté, la peinture et l'argent* (1988), trad. fr., Paris, Gallimard, 1991.
[Retour au texte >](#)
- ³⁸ Voir ses analyses d'une affiche de recrutement pour l'armée et du tableau de Picasso Guernica, remis dans le contexte de l'Exposition internationale de 1937 à Paris dans : *Peur, révérence, terreur : quatre essais d'icongraphie politique*, Dijon, Les Presses du réel, 2013.
[Retour au texte >](#)
- ³⁹ Hans Belting, *Miroir du monde : l'invention du tableau dans les Pays-Bas* (1994), trad. fr., Paris, Hazan, 2014. Un détail d'époque tout simple en dit parfois long, comme le fait que les miroirs du quinzième siècle étaient en majorité convexes et les tableaux plats (p. 233).
[Retour au texte >](#)
- ⁴⁰ Pierre Francastel, *La Figure et le lieu : l'ordre visuel du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1967; Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image : gloses*, Paris, Seuil, 1992.
[Retour au texte >](#)
- ⁴¹ Cf. Bartholeyns 2016, op. cit., p. 15.
[Retour au texte >](#)
- ⁴² Nathalie Heinich, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005; critique par Nicolas Wanlin, « Littéraires, encore un effort pour être sociologues ! », *Acta fabula*, vol. 8, n° 1, janv.-fév. 2007 [en ligne : <http://www.fabula.org>].
[Retour au texte >](#)
- ⁴³ Cf. pour une vue d'ensemble de ces premières années Éric Maigret, « Ce que les *cultural studies* font aux savoirs disciplinaires », *Questions de communication*, n°24, 2013 [en ligne : <https://questionsdecommunication.revues.org>].
[Retour au texte >](#)
- ⁴⁴ Hoggart, *La Culture du pauvre. Étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre* (1957), trad. fr., Paris, Éd. de Minuit, 1970.
[Retour au texte >](#)
- ⁴⁵ Guy Debord, *La Société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967, rééd. Gallimard, 1992. Jürgen Habermas, *L'Espace public* (1962), trad. fr., Paris, Payot, 1993.
[Retour au texte >](#)
- ⁴⁶ Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975. Howard S. Becker, *Outsiders : études de sociologie de la déviance* (1963), trad. fr., Paris, Métailié, 1985.
[Retour au texte >](#)
- ⁴⁷ W. J. T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, U. of Chicago Press, 1994, p. 325-327.
[Retour au texte >](#)
- ⁴⁸ Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1980.
[Retour au texte >](#)
- ⁴⁹ Bartholeyns & Golsenne op. cit., p. 17.
[Retour au texte >](#)
- ⁵⁰ Jonathan Crary, *L'Art de l'observateur. Vision et modernité au XIXe siècle* (1990), trad. fr., Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994; rééd. *Dehors*, 2016. Anne Friedberg, *Window Shopping. Cinema and the Postmodern*, Berkeley, U. of California Press, 1994; *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*, Cambridge, MIT Press, 2006.
[Retour au texte >](#)
- ⁵¹ Rosalind Krauss, « What are they doing to art history? », *Artnews* vol. 96, n°1, janv. 1997, p. 102-105. Krauss maintient et développe ses arguments dans son entrevue avec Scott Rothkopf pour *The Harvard Crimson* : « Krauss and the Art of Cultural Controversy », 16-05-1997 [en ligne : www.thecrimson.com]. « Ce que je déteste dans les visual studies, c'est qu'elles veulent se passer des disciplines préexistantes », y déclare-t-elle.
[Retour au texte >](#)
- ⁵² William J. Thomas Mitchell, « Iconologie, culture visuelle et esthétique des médias », *Perspective* n°3, 2009 [en ligne : <http://perspective.revues.org>].
[Retour au texte >](#)
- ⁵³ Friedberg 1993, op. cit., p. 38.
[Retour au texte >](#)
- ⁵⁴ Franz Hessel sur Berlin en 1929 cité par Nancy Forgione, « Everyday Life in Motion: The Art of Walking in Late-Nineteenth-Century Paris », *The Art Bulletin*, vol. 87, n° 4, déc. 2005, p. 677.
[Retour au texte >](#)
- ⁵⁵ Anne Sauvageot, « La dynamique évolutive du regard », in Michel Grossetti (dir.), *Niveaux d'action et d'analyse. Essais de sociologie ouverte*, Dossier du CERS [en ligne sur <https://halshs.archives-ouvertes.fr>].
[Retour au texte >](#)
- ⁵⁶ Walter Benjamin, « Peinture et cinéma » (1936), *Le Portique* n°3, 1999 en ligne : <http://leportique.revues.org/index311.html>.
[Retour au texte >](#)
- ⁵⁷ William M. Ivins, « La Rationalisation du regard » (1973), *Culture technique* n°14, 1985, p. 30-37.
[Retour au texte >](#)

- ⁵⁸ Cf. Philippe Descola (dir.), *La Fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation*, Paris, Somogy, 2010.
[Retour au texte >](#)
- ⁵⁹ Peter Berger & Thomas Luckmann, *La Construction sociale de la réalité* (1966), trad. fr., Paris, Armand Colin, 2012.
[Retour au texte >](#)
- ⁶⁰ Jean-Marc Leveratto, « Les Techniques du corps et le cinéma. De Marcel Mauss à Norbert Elias », *Le Portique* n° 17, 2006 [en ligne : <https://leportique.revues.org>].
[Retour au texte >](#)
- ⁶¹ Gil Bartholeyns & Thomas Golsenne, « Images en acte et agir social », A. Dierkens, G. Bartholeyns & Th. Golsenne (dir.), *La Performance des images*, Bruxelles, Éditions de l'U. de Bruxelles, 2009, p. 14.
[Retour au texte >](#)
- ⁶² Michela Passini, *L'Œil et l'archive*, op. cit., p. 195, 253, 232, 237.
[Retour au texte >](#)
- ⁶³ Erving Goffmann, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, t. 1 *La Présentation de soi* (1959), trad. fr., Paris, Minuit. Jack Goody (1919-2015), *La Peur des représentations. L'Ambivalence à l'égard des images, du théâtre, de la fiction, des reliques et de la sexualité* (1997), trad. fr., Paris, *La Découverte*, 2003. Bartholeyns & Golsenne, dans *La Performance des images* (2009 op. cit. p 18) se réclament d'ailleurs de Goody.
[Retour au texte >](#)
- ⁶⁴ Fabrice Clément & Laurence Kaufmann (dir.), *La Sociologie cognitive*, Paris, Ed. de la MSH, 2013.
[Retour au texte >](#)
- ⁶⁵ Bruno Latour, « Les "vues" de l'esprit » (1985), M. Akrich, M. Callon & B. Latour (dir.), *Sociologie de la traduction. Textes fondateurs*, Paris, Ecole des Mines, 2006, p. 33-70.
[Retour au texte >](#)
- ⁶⁶ Sur cette appropriation heuristique, voir Markus Spöhrer & Beate Ochsner, *Applying the Actor-network Theory in Media Studies*, Hershey, IGI Global, 2016. W. J. T. Mitchell, *Que veulent les images ?* (2005), trad. fr., Dijon, *Les Presses du réel*, 2014. On trouve aussi cette idée dans Alfred Gell, *L'Art et ses agents. Une théorie anthropologique* (1998), trad. fr., Dijon, *Presses du réel*, 2009.
[Retour au texte >](#)
- ⁶⁷ Henri Wallon, « Message au 2^e Congrès International de Filmologie », *Revue Internationale de Filmologie* t. 6 n°20-24, 1955, p. 13-14.
[Retour au texte >](#)
- ⁶⁸ J. Carroy, A. Ohayon & R. Plas, *Histoire de la psychologie en France*, Paris, *La Découverte*, 2006, p. 221.
[Retour au texte >](#)
- ⁶⁹ Pierre Bourdieu, *Raisons pratiques : sur la théorie de l'action*, Paris, Seuil, 1994, p. 156.
[Retour au texte >](#)
- ⁷⁰ Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, *Seuil Points*, 1998, p. 111.
[Retour au texte >](#)
- ⁷¹ Cf. Joel Norman, « Two Visual Systems and Two Theories of Perception: An Attempt to Reconcile the Constructivist and Ecological Approaches », *Behavioral and Brain Sciences* vol. 24, n°6, 2001. Pour une application aux images, voir Robert Schwartz, « Vision and Cognition in Picture Perception », *Philosophy and Phenomenological Research*, vol. 62, n°3, mai 2001.
[Retour au texte >](#)
- ⁷² *Précis de psychologie* (1908), trad. fr., Paris, Marcel Rivière, 1909, p. 43 [en ligne : <http://classiques.uqac.ca>]. Sur la notion de spécification mutuelle, voir F. J. Varela, E. Thompson & E. Rosh, *L'Inscription corporelle de l'esprit : sciences cognitives et expérience humaine*, Paris, Seuil, 1993, p. 234.
[Retour au texte >](#)
- ⁷³ Pour une défense de l'approche universaliste-écologiste en ce qui concerne le cinéma, voir J. D Anderson, B. Fisher Anderson & D. Bordwell, *Moving Image Theory: Ecological Considerations*, Carbondale, *Southern Illinois U. Press*, 2007. Sur le traitement perceptif du zoom, voir Hecht, « Film as dynamic event perception: Technological development forces realism to retreat » *Image. Journal of Interdisciplinary Image Science* vol. 3, janv. 2006.
[Retour au texte >](#)
- ⁷⁴ Steve Acker & Robert Tiemens, « Children's perception of changes in size of televised images », *Human Communication Research* vol. 7, n°4, mars 2006, p. 340-346. On se souvient que Georges Méliès utilisait volontiers le travelling avant dans cette acception-là de son effet – pour donner l'impression qu'un objet enflait.
[Retour au texte >](#)
- ⁷⁵ Nicolas Bullot, « L'attention esthétique et les objets », *Art and Cognition virtual conference* [en ligne : <https://halshs.archives-ouvertes.fr>].
[Retour au texte >](#)

⁷⁶ David Freedberg, *Le Pouvoir des images* (1989), trad. fr., Paris, G. Monfort, 1998 ; David Freedberg & Vittorio Gallese, « Motion, Emotion and Empathy in Aesthetic Experience », *Trends in Cognitive Sciences*, v79 11, n° 5, mai 2007, p. 197-203. La théorie de Gallese est souvent critiquée, en plus de son manque de preuves de la spécialisation matérielle des neurones en question, à cause de son parfum béhavioriste. Il suffit de lire le sous-titre original du livre de Freedberg, *Studies in the History and Theory of Response*, pour mieux comprendre le rapprochement entre ces deux chercheurs (le terme de « réponse » à un stimulus est typique du béhaviorisme). Cette tendance à la « la naturalisation du rapport aux images » a été remarquée par Bartholeyns & Golsenne 2009 *op. cit.* p 18.

[Retour au texte >](#)

⁷⁷ Joerg Fingerhut & Katrin Heimann, « Movies and the Mind: On Our Filmic Body », Chr. Durt, Th. Fuchs & Chr. Tewes. (dir.), *Embodiment, Enaction, and Culture: Investigating the Constitution of the Shared World*, Cambridge, MIT Press, 2017, p. 353-377.

[Retour au texte >](#)

⁷⁸ Éric Maigret, « Ce que les cultural studies font aux savoirs disciplinaires », *Questions de communication*, n°24, 2013 [en ligne : <https://questionsdecommunication.revues.org>].

[Retour au texte >](#)

⁷⁹ Wanlin 2013, *op. cit.*

[Retour au texte >](#)

⁸⁰ Bartholeyns 2016, *op. cit.*, p. 14.

[Retour au texte >](#)

⁸¹ Béla Balázs, *L'Homme visible et l'esprit du cinéma* (1924), trad. fr., Belval, Circé, 2010, p11.

[Retour au texte >](#)

⁸² Voir François Albera & Martin Lefebvre (dir.), *CINÉMAS vol. 19*, n°2-3, printemps, 2009 : « La Filmologie, de nouveau ». Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Éd. universitaires, 1963 & 1965. Mitry pourrait très bien passer pour un précurseur des VCS lorsqu'il peste contre le manque d'interdisciplinarité dans les études de cinéma : « Chacun ramène aux limites de sa spécialité des concepts plus généraux, refusant parfois de considérer ce qui leur échappe. Il manque souvent aux logiciens d'être psychologues, aux psychologues d'être logiciens, aux linguistes d'être esthéticiens, aux esthéticiens d'être philosophes et aux critiques d'être rien de tout cela » (*Esthétique et psychologie du cinéma*, 1963, p. 52).

[Retour au texte >](#)

⁸³ Malcolm Turvey, *Doubting Vision: Film and the Revelationist Tradition*, Oxford-New York, Oxford U. Press, 2008. .

[Retour au texte >](#)

⁸⁴ Jean Cocteau, *Journal 1942-45*, Paris, Gallimard, 1989, p. 309. André Bazin, « Ontologie de l'image photographique » (1945), *Qu'est-ce que le cinéma ? vol. 1 : Ontologie et Langage*, Paris, Cerf, 1958 ; rééd. 1997, p. 9-17. La tradition révélationniste n'a pas encore disparu : Jean-Luc Nancy ou Stanley Cavell pourraient s'y voir inclus.

[Retour au texte >](#)

⁸⁵ Albert Laffay, *Logique du cinéma. Création et spectacle* [recueil d'articles 1946-1950], Paris, Masson, 1964, p. 94.

[Retour au texte >](#)

⁸⁶ Jean-Louis Comolli, « Technique et idéologie. Caméra, perspective, profondeur de champ », *Les Cahiers du cinéma*, n°229 à 241, 1971-1972. Jean-Louis Baudry, « Le Dispositif », *Communications*, vol. 23, n°1, 1975, p. 56-72.

[Retour au texte >](#)

⁸⁷ Cf. pour une approche culturelle Raphaëlle Moine, Remakes. *Les Films français à Hollywood*, Paris, CNRS éd., 2007. Pour une approche genrée, Noël Burch & Geneviève Sellier, *Le Cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris, Vrin, 2009.

[Retour au texte >](#)

⁸⁸ Michel Colin, *Langue, film, discours: prolégomènes à une sémiologie générative du film*, Paris, Klincksieck, 1985.

[Retour au texte >](#)

⁸⁹ Jean-Marc Leveratto, *Cinéma, spaghettis, classe ouvrière et immigration*, Paris, *La Dispute*, 2010. Ici « sens commun » est utilisé dans l'acception que lui donne Luc Boltanski dans son essai *L'Amour et la justice comme compétences* (Paris, Métailié, 1990).

[Retour au texte >](#)

⁹⁰ Roger Odin : « Pour une sémio-pragmatique au cinéma », *Iris*, vol. 1, n°1, 1983, p. 67-82 ; sur documentarisan/fictionnalisant, voir *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck, 2000, p. 127-135.

[Retour au texte >](#)

⁹¹ David Bordwell, *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*, Berkeley, U. of California Press, 2005.

[Retour au texte >](#)

⁹² M. Barnier, *Bruits, cris, musiques de films. Les projections avant 1914*, Rennes, PUR, 2011 ; L. Leforestier (dir.), *CINÉMAS*, vol. 21, n°2-3 : « Des procédures historiographiques en cinéma », Montréal, printemps 2011.

[Retour au texte >](#)

⁹³ Pour un point sur les distinctions terminologiques, voir Irina O. Rajewsky, « Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality », *Intermédiatités* n°6, Montréal, printemps 2006, p. 44.

[Retour au texte >](#)

⁹⁴ D'Aumont, voir évidemment *L'Image*, Paris, Armand Colin, 3e éd., 2011. E. André, *Le Choc du sujet. De l'hystérie au cinéma, XIXe-XXIe siècles*, Rennes, PUR, 2011.

[Retour au texte >](#)

⁹⁵ La formule est de Gil Bartholeyns 2016 *op. cit.*, p. 9.

[Retour au texte >](#)

Le déni de la représentation

Dominique Chateau

Résumé

En partant du travail de Maurice Mandelbaum, ce texte propose une histoire dite « relationnelle » du regard. Si la nature de l'image est de produire un effet iconique, qui peut être confondu à un effet de réel, cet article considère que la critique ne doit pas concerner l'effet lui-même, qui est « naturel », mais l'idéologie qui sépare le représenté de son support.

L'iconicité serait définitivement accrochée à l'image et cristalliserait toute relation pratique à celle-ci. L'auteur dresse ainsi l'histoire du regard en trois temps : premièrement en proposant une réflexion anhistorique sur l'effet iconique, puis en revenant sur l'histoire des idéologies qui conditionne l'effet iconique en croyance, annulant le fondement sémiotique de l'image. Enfin, l'auteur termine en appliquant ces théories au médium cinématographique et audiovisuel.

Abstract

Relying on Maurice Mandelbaum's work, this paper offers a « relational » history of the gaze. If the nature of images is to produce an iconic effect, not to be mixed up with an effect of reality, Chateau deems the criticism should not lay on the effect itself, which is « natural », but rather on the ideology that separates the represented from its holder.

The iconicity would be definitely hung to the image and would crystallize all practice links to it. Dominique Chateau enrolls the history of the gaze in three parts : first, offering an anhistorical mentation on the iconic effect, then coming back on the history of ideologies which made the iconic effect a belief, canceling the semiotic fundament of images. Finally, he applies these theories to the cinematographic medium.

Pour commencer par des banalités, on sait bien que le regard ne saurait être envisagé comme un rayon qui sort de l'œil et capte les données mondaines. Le regard, c'est l'activation du système œil-cerveau. Même au niveau premier de l'enregistrement des données mondaines, le signal que l'œil rencontre, qui traverse son dispositif optique et que transporte le nerf optique, n'est encore rien sans le cerveau qui l'interprète à l'aide de ses connexions neuronales. Quand on parle d'histoire du regard, il est vraisemblable qu'on ne dirige pas l'esprit vers l'hypothèse d'une différenciation morphologique des yeux à travers l'histoire ou quelque autre transformation des véhicules du signal visuel entre l'œil et le cerveau. Je ne sais pas si de telles études « scientifiques » existent, mais de toute façon je ne serais guère en mesure de les apprécier.

De plus, la transposition des résultats de telles études à la réflexion anthropologique ou philosophique est difficile. Cela vaut pour le cerveau autant que pour l'œil. On peut être tenté de s'emparer de la théorie de la latéralisation du cerveau, c'est-à-dire la spécialisation de ses côtés gauche et droit, pour expliquer comment l'intuition domina à certaines époques ou domine encore chez certaines ethnies, à la différence de l'époque moderne, évidemment perdue dans la rationalité ; et on peut être tenté d'extrapoler à la vision, d'un côté affective, de l'autre, analytique. Malheureusement, la théorie elle-même de la latéralisation est désormais très affaiblie par les études neurobiologiques qui tendent à montrer que les diverses facultés mentales sont réparties des deux côtés du cerveau. Bref, une interprétation strictement littérale, physique, de l'hypothèse d'une histoire du regard est peu pertinente. Cela nous laisse devant l'univers non moins incertain et instable des interprétations métaphoriques — du genre, « le tableau nous regarde »...

Cette expression toutefois prend du sens si on interprète « regarder » de manière plus abstraite : ce tableau nous concerne, nous intéresse, comporte des aspects qui retiennent l'attention, etc. Et, à cet égard, l'idée d'une histoire du regard prend davantage de substance. Il s'agit, en fait, tout en repoussant la tentation métaphorique, de considérer que l'objectivité n'est pas seulement physique. Je m'appuie sur Maurice Mandelbaum qui, dans un texte fondamental, à l'aune du critère littéral *versus* métaphorique, critique la théorie des « ressemblances familiales » de Wittgenstein en ces termes :

« Supposons qu'on vous montre dix ou douze photographies et qu'on vous demande de déterminer celles qui parmi elles montrent des ressemblances fortes. Vous pourriez n'avoir aucune difficulté à sélectionner, disons, trois de ces photographies dans lesquelles les sujets sont nettement ronds de crâne, ont un profil fortement prognate, des orbites plutôt creusés et des cheveux bouclés foncés. En un sens extensif, métaphorique, vous pourriez dire que les similitudes de leurs traits constituent une ressemblance de famille parmi eux. (...) le sens serait métaphorique, car, en l'absence d'un certain degré de proximité dans la parenté biologique, nous serions enclins à parler de ressemblances, mais non point de ressemblances de *famille*. Ce qui fait la différence entre un sens littéral et un sens métaphorique de la notion de "ressemblances de famille" c'est, par conséquent, l'existence d'un lien génétique dans le premier cas et non dans le second. Wittgenstein, cependant, échoue à rendre explicite le fait que la notion littérale, première, d'une ressemblance familiale inclut ce lien génétique non moins qu'elle inclut l'existence de ressemblances physiologiques notables. L'existence d'un tel critère *double* eut-elle été explicitée par lui, qu'il eusse noté qu'il y a, en fait, un attribut partagé par tous ceux qui portent une ressemblance familiale les uns avec les autres : ils sont mis en relation par l'entremise d'un ancêtre commun¹. »

Mandelbaum étend son raisonnement au jeu qui était l'exemple de Wittgenstein (pas de propriété commune entre tous les jeux, mais des séries de ressemblances partielles), puis à l'art, en référence à Morris Weitz qui transpose à sa définition le schéma wittgensteinien. L'intérêt de cette discussion est de mettre en cause l'idée que littéral et physique soient synonymes. En l'occurrence, si on suit Mandelbaum, les ressemblances apparentes sont métaphoriques, tandis que l'élément relationnel (génétique ou autre) est littéral. Je veux m'intéresser ici à cet élément relationnel en ce qui concerne le regard, conçu comme un système associant des données extérieures, le transport optique des informations qu'elles offrent et le traitement cérébral. Je n'ai pas plus les moyens qu'avant d'offrir une théorie « scientifique » de ce système (« scientifique » au sens des « sciences dures »). Je dois me contenter de raisonner... Et ici, le raisonnement est infléchi vers le cinéma...

J'ai, depuis longtemps, réfléchi sur une propriété qui me semble fondamentale de l'image : l'iconicité. Je l'avais abordée dans *Le Bouclier d'Achille*, republié sous le titre *Esthétique et Sémiotique de l'image, De l'iconicité*². Récemment, dans *Ontologie et Représentation*³, j'ai abordé successivement les dénis ontologique et iconique de la représentation : comment le discours sur l'être prétend s'effacer comme discours et comment la pratique de l'image (et de toutes catégories d'images) effacerait sa condition d'image. Au moment où j'y réfléchissais, j'ai trouvé dans l'actualité douloureuse certains échos troublants qui ont donné *Après Charlie* — aimablement accueilli par Vincent Lowry dans sa collection au Bord de l'eau...⁴ Aujourd'hui, je vais considérer surtout le versant cinématographique de l'iconicité et du déni de la représentation en vue de contribuer à une histoire « relationnelle » du regard.

Iconicité et idéologie

Pour présenter ce que j'appelle le déni de la représentation, je passe par les concepts d'iconicité et d'idéologie. Pour la symétrie, on aimerait pouvoir disposer du couple iconologie-idéologie, mais Panofsky s'est emparé d'iconologie, et cela dans un discours qui, singulièrement, occulte l'iconicité. Il y aurait trois strates nous dit l'historien de l'art : les formes, les figures et les idées, et l'iconologie trônerait au pinacle de cette remontée. Ma théorie est que, par-delà cette hypothèse d'élévation qui est typiquement celle du savant (il remplit les formes de références historiques, puis y accroche une « philosophie » comme il dit), l'iconicité demeure, définitivement accrochée à l'image. Elle caractérise toute relation pratique à l'image. Quand le savant a terminé son étude, il est lui-même encore en relation iconique avec l'image. Parce que c'est, d'abord, « juste une image » est-on tenté de dire avec Godard.

Cela dit, cette « justesse » qu'évoque le cinéaste n'a nullement la simplicité du tranchant idéologique qui opposerait le fait pur et nu de l'image à « l'image juste », l'image moralement juste. On peut même dire que la question du déni de représentation gît dans le fait que l'image est toujours interprétée comme image juste, mais en un sens qui n'est pas de prime abord moral, car il est fondamentalement idéologique. Le sens principal, toujours premier et jamais dépassé, de l'image est sa transparence, l'accès direct au réel qu'elle projette en avant d'elle vers un spectateur plus ou moins consentant.

Entre le fait pur de l'image et ses interprétations, s'interpose alors le jeu complexe de l'iconicité et de l'idéologie : l'iconicité, c'est le rapport au réel où l'image nous met d'emblée ; l'idéologie, c'est l'oubli que ce rapport repose sur la représentation et ses artifices. S'il n'y a rien de tel qu'une image pure, simple, juste, c'est que l'iconicité procède d'un ensemble d'artifices, impliquant des matières, des formes et des techniques, en sorte qu'on a pu décrire le commerce des images comme une sorte de palpitation entre un donné perceptif et son oubli au profit du réel qu'il envoie. D'où, en ce qui concerne notamment le cinéma, les discours princeps sur l'hallucination paradoxale ou la double conscience.

Selon ma conception, l'iconicité est une condition nécessaire de l'image, de son usage le plus banal, en sorte que les diatribes pédagogiques contre l'illusion qu'elle produit sont tout bonnement aporétiques. Tout comme Panofsky, le professeur qui apprend à ses élèves à « lire » les images ne cessera jamais, lui aussi, d'en subir l'hypnose. Inversement, je pense qu'un pas de trop est franchi quand, de la fascination iconique, on induit un accès absolu à la réalité : c'est le pas idéologique par excellence, celui qui fait prendre l'effet pour la cause, en l'occurrence l'effet iconique qu'on reçoit pour la cause de l'image (enregistrée ou fabriquée), ou encore la réalité hallucinée pour une « vraie réalité ».

Peirce — c'est maintenant fort bien connu — décrit l'iconicité comme l'expérience d'un moment : devant l'image, sur le moment, on fait l'expérience d'une confusion de la « copie » et de la réalité, pour employer ses termes. Loin que le raisonnement qui conclut de l'image à la réalité — ou dans le vocabulaire des phénoménologiques, à la manière de Munier : « l'image, c'est la chose même » —, puisse être validé. Ce raisonnement est typiquement idéologique. Il repose sur un paralogisme, l'inversion de l'effet et de la cause, sans cesse dénoncé aussi bien par Bourdieu, Destutt de Tracy qu'Aristote. Outre ce mécanisme logique, l'idéologie introduit de fausses prémisses pour penser la réalité. L'un d'entre elles consiste à prendre pour argent comptant l'illusion de réalité. L'idéologie dépouille l'image de ce qui la constitue au profit exclusif de l'effet qu'elle produit.

De ce côté, Panofsky nous ramène à la raison. Dommage qu'il oublie l'autre côté, c'est-à-dire, par-delà les conditions matérielles et formelles de l'image, et aussi par-delà le savoir du spectateur, l'efficace redoutable et l'expérience sans cesse reproduite de l'iconicité. Le moment analytique par lequel Panofsky met en lumière les conditions et les conventions de l'image est fort utile, mais l'ensemble de sa théorie repose sur la présupposition d'une élévation cognitive qui relègue à tort l'iconicité au rang inférieur d'un commerce naïf. Je le répète : le plus savant des savants continue de consommer iconiquement toute image qui se présente à lui. La question idéologique n'est pas là, dans l'expérience normale de l'image ;

elle est dans le déni de l'image qui transforme cette expérience en croyance, voire en « philosophie » de cette croyance avec Munier, Bazin et nombre d'autres — Panofsky sur le cinéma par exemple.

Pour bien cadrer la question, en résumé, on peut dire que c'est la nature de l'image de produire l'effet iconique, tendant la perche à la croyance en l'effet de réel et aux hypothèses sur la transparence. Ce qu'il s'agit donc de considérer d'un point de vue critique — si du moins on fait partie des philosophes qui n'ont pas renoncé à ce moment crucial de la pensée — ce n'est pas l'effet lui-même, parfaitement « naturel », mais l'idéologie qui le détache des conditions de sa production, en sorte que le représenté est censé flotter en suspension, dépouillé des matières et des formes initiaux, transsubstantié de signe en réel pur.

Histoire, culture et ontologie

L'usage ici d'un vocabulaire théologique n'est pas fortuit. Du même coup, on semble avoir affaire à des propriétés universelles plutôt qu'historiques. Je pense de fait que l'iconicité n'est pas historique ou, ce qui revient au même, qu'elle concerne davantage l'œil-cerveau de l'homo erectus (au moins) que telle ou telle particularité culturelle. D'une certaine façon, c'est avec l'idéologie que s'effectue le passage à la culture et à l'historicité du regard. Je dis bien : *passage*, étant donné que le processus qui, en quelque sorte, « idéologise » le rapport « naturel » à l'image ne cesse de prendre appui sur lui lors même qu'il l'intellectualise, et cela, à l'aune de normes culturelles historiquement variables.

Le déni de la représentation est universellement ancré sur des disparités culturelles plus ou moins fortes ; puisque j'évoquais la théologie, il accompagne indifféremment les conceptions de Dieu que diverses cultures ont produites : sa conception comme entité absolument abstraite, qui implique l'interdit de la représentation, aussi que sa conception comme susceptible d'incarnation qui ouvre, au contraire, la possibilité de le représenter (une fois résolue la crise de l'iconoclasme). Aujourd'hui, musulmans, juifs et chrétiens, entre autres, les yeux rivés à leur écran de télévision, s'associent pour célébrer le déni de la représentation. La théorie du cinéma et de l'audiovisuel qui domine en pays musulman (notamment, comme j'ai pu le constater, en Tunisie) est l'ontologie du très catholique Bazin...

Surtout lorsqu'à la manière bazinienne, elle est ravalée au sens du réalisme vulgaire, il s'agit de critiquer l'ontologie, non point de l'exclure. Pour progresser, à mon avis, il faut mettre sur le tapis le défi réciproque de la sémiotique et de l'ontologie, de la science des signes et de la science de l'être⁵. Une sémiotique sans ontologie serait exemplifiée par un langage pur, artificiel, sans référence, inutilisé et inutilisable. Une ontologie sans sémiotique est déjà exemplifiée par l'illusion de l'existence de l'être en soi, pur, par le déni de toute représentation, notamment, le spectaculaire déni de soi-même à quoi prétend le discours qui parle de l'être. On peut dire que la sémiotique est la science des signes ; on peut mieux dire encore : elle est la base scientifique, méthodologique, conceptuelle, d'une science de la représentation. L'illusion ontologique d'être une pensée détachée de tout fait écho à l'illusion de l'existence de l'être en soi. La théorie de la représentation en fournit la critique radicale. La double illusion en question n'existe que comme discours, comme représentation. Elle le dénie, mais l'expression même de ce déni le dénonce comme tel. En d'autres termes, on n'échappe pas à la sémiotique. C'est une application de la formule qu'on n'a rien sans rien : on n'a rien sans signes en milieu humain.

D'où, à cet égard, la priorité accordée à la version peircienne. Pour elle, il n'y a pas que des signes préétablis (ceux des langues, du code de la route, etc.), mais toutes sortes de choses du monde disponibles pour faire signe à tout moment, plus ou moins temporairement, de multiples façons. La sémiotique n'est pas une chape de plomb posée sur le monde, mais un système dynamique, constamment mobile, en mutation incessante et actif en permanence. C'est le lot de l'humanité que de n'être accessible qu'au travers de ce système. Seul le rêve archaïque d'une levée du voile fait croire qu'on y échappe. Mais, bien évidemment, c'est une caractéristique très importante que cette croyance, tout aussi permanente, qui nous colle à l'esprit : au vrai, l'une des opérations les plus spectaculaires de l'idéologie. La philosophie

et la sémiotique partagent la critique de l'idéologie (j'appelle idéologie toute pensée qui prétend à la vérité en refoulant en même temps tout critère de son évaluation soit, quant à la forme, s'il offre un schème logique, soit, quant au contenu, s'il comporte un démenti flagrant). Plus précisément dans l'optique épistémologique, la sémiotique vient en renfort de la philosophie pour écarter l'illusion ontologique.

Le déni de la représentation a partie liée à l'effet iconique, c'est-à-dire le fait que, comme dit Peirce, nous prenons l'image pour le réel, sur le moment, comme dans un rêve éveillé. L'idéologie convertit cette réalité en dogme réaliste : l'image est la réalité, « la chose même » (comme disent certains phénoménologues). La sémiotique nous détrompe de ce déni de représentation à la fois en considérant que l'image est destinée à l'effet iconique et en considérant que cet effet repose sur un artifice sémiotique (une configuration, un médium, un dispositif, etc.). Dans le parcours où la philosophie et la sémiotique collaborent, des méthodes de pensée sont évidemment convoquées. En particulier, en ce qui concerne ma vision des choses, la dialectique, essentiellement conçue comme méthode reposant sur l'*aufhebung*, le supprimé-conservé (je préconise l'*aufhebung* sans l'esprit absolu, parce que l'esprit absolu est une idéologie — j'abandonne aux hégéliens orthodoxes d'ergoter sur cette amputation provocatrice du « système », de sa fin ultime : est-ce que tout disparaît avec elle ou est-ce que la dialectique tient toute seule ?). Dans mon livre *Dialectique et Antinomie, Comment Penser ?*, je consacre un chapitre au rapport entre Hegel et Peirce, au terme duquel je crois justifier l'association de la dialectique du premier à la sémiotique du second, par-delà des disparités évidentes, mais compte tenu de leur commune adhésion au principe du triadisme (d'où le mélange fascinant de critiques et d'éloges que le philosophe américain adresse à son confrère allemand)⁶.

En termes d'*Aufhebung* (comme supprimé-conservé)

En tout état de cause, la question de l'image fournit un excellent exemple de ce qu'on peut élaborer avec l'instrument de l'*Aufhebung* : pour que l'effet iconique opère, il faut que l'image comme support soit supprimée, mais tout aussi bien il faut que l'image soit conservée comme support pour que l'effet iconique ait une chance d'opérer. S'ajoute, en fait, à l'image matérielle, la construction mentale dont elle fournit l'occasion. L'effet iconique n'est pas l'image telle qu'elle ; il n'est même pas en elle, telle qu'elle est ; il est dans notre tête. L'effet iconique existe même en l'absence d'image, comme dans le cas de ce qu'on appelle l'image mentale. Mais, dans le cas de l'image matérielle, l'interaction dialectique entre le support et l'effet mental est exigée. En d'autres termes, le supprimé de l'effet iconique reste mental — d'autant plus prégnant.

Cela explique sans doute pourquoi l'idéologie s'en empare si facilement. Pourquoi on trouve d'aussi nombreux adeptes du réalisme optico-ontologique chez les théoriciens de l'image. Il y a une sorte de continuité entre l'effet mental de l'image et la théorie mentale de sa transparence. Si la philosophie critique a quelque terrain d'exercice, celui-là vient bien en tête. La philosophie critique vise au démêlage de ce que l'idéologie amalgame, telles l'iconicité et la transparence. La sémiotique participe d'autant mieux de cette prise de distance que, non seulement elle sépare l'iconicité de l'argumentation de la transparence, mais elle montre que, par l'image, l'iconicité ne cesse d'opérer et, de plus, s'accompagne toujours peu ou prou d'indicialité et de « symbolicité ». L'idéologie de la transparence confond d'ailleurs iconicité et indicialité, l'effet de présence et le renvoi au réel, tandis que la sémiotique les discerne. Voilà, notamment, un apport extérieur à la philosophie qui hausse son niveau de pertinence, là où, livrée à elle-même, elle risque de s'enliser dans l'hymne abstrait à la présence réelle — hymne lyrique, mais dérisoire.

L'idéologie religieuse réussit mieux dans ce registre parce qu'elle ouvre au contact par des représentations d'emblée postulées comme simple véhicule. En même temps, l'hypothèse de la priorité de la relation phatique sur ses véhicules représentationnels n'a pas résisté à l'aporie qui la guettait dès l'origine. La crise de la représentation, grand ouverte entre les iconoclastes et les iconodules, en fut le témoignage. L'hypothèse chrétienne de l'incarnation (du mi Dieu mi homme), autorisant le commerce avec l'image,

permet dans la foulée, notamment dans le remarquable exposé de Jean Damascène, l'instauration d'une sémiotique de l'image, par le double mouvement de la dissociation du support d'avec ce qu'elle représente et de leur collaboration iconique et symbolique.

Et voilà encore une exemplification du supprimé-conservé ! L'image (ou l'icône au sens religieux) ne disparaît pas, lors même qu'elle s'efface derrière son effet iconique et le lien symbolique qu'il favorise. D'où, d'ailleurs, l'attachement qu'on peut avoir envers l'image sainte elle-même, celle qu'on transporte avec soi, qu'on regarde souvent, qu'on est chagriné de perdre, etc., à l'instar d'autres menus objets de la sphère intime. Cet ajout d'un usage chosal à l'usage phatique montre bien l'existence d'une pluralité de fonctions sémiotiques qu'on peut très clairement associer, en l'occurrence, à des fonctions sociales et psychologiques.

Que la religion fonctionne, par ailleurs, comme idéologie n'a rien qui nous surprenne, à condition de se détacher de son emprise, au moins sur le moment (sinon, croyez ce que vous voulez !). Car son adhésion à la transparence garantit l'efficacité du signe : il faut que la fonction phatique domine pour que le lien théophanique s'établisse : le discours, déjà porté à l'apophatisme — la négation : Dieu n'est pas ceci, ni cela, etc. —, relègue l'image, elle-même déjà dévaluée dans la hiérarchie de l'humain et du divin.

Que la philosophie se range à cette conception est, en revanche, surprenant, voire scandaleux. Certes, Platon en donne une version sublime. On peut s'y reconnaître, du moins en partie, à considérer la puissance argumentative que les dialogues déploient si majestueusement. Mais la hiérarchie du sensible et de l'intelligible, la topique inflexible qui s'ensuit, outre la faiblesse de leurs conséquences politiques, s'assimilent à l'idéologie religieuse, à la primauté du phatique, à la stratégie apophatique et au déni de la représentation. De là que la posture de la critique que je préconise ne s'établit nullement de l'extérieur, d'un surplomb philosophique contemplant et maîtrisant un paysage prétendument désert ou dévasté. Non, la critique doit opérer à l'intérieur même de la philosophie. Il ne suffit pas qu'elle sympathise avec les apports scientifiques extérieurs, elle doit se remettre en cause, en crise, aussi bien par la critique du discours propre qu'elle a accumulé historiquement que par la confrontation avec les « théorèmes » extrinsèques.

La présence : idéologie et sémiotique

La fascination pour la philosophie pure ressemble curieusement à la fascination pour l'image transparente. Nul doute qu'elles aient en commun, selon une communauté qui n'a rien d'imaginaire, mais s'exhibe dans certains discours philosophiques, particulièrement phénoménologiques, le culte de la présence. On le trouve aussi bien chez Nietzsche pour qui la présence est l'objet même du culte dionysiaque, ce culte primitif qui exclut toute représentation au profit du seul sentiment de la présence du dieu et du chaos primaire dont il est l'indice. Et après, c'est la chute : l'apollinisme plastique qui dégrade la tragédie en représentation, et puis le socratisme qui la dissout dans le rationalisme. Voilà l'ennemi intime de l'idéologie : le rationalisme, au sens de la volonté de remplacer la doxa par l'examen du savoir et, parallèlement, l'imposition de la présence (imposition n'est pas très loin d'imposture !) par le recul de la réflexion. Nul besoin d'insister sur le constat que la méfiance envers la réflexion, la critique, fait partie des stratégies politiques que nous observons continûment.

Ayant enfourché le thème de la présence, je dois insister sur le fait qu'à son sujet ma posture envers l'iconologie est encore de mise. Il ne s'agit nullement de nier l'effet de présence, tout hallucinatoire qu'il soit. Ce dont il s'agit, c'est, en s'aidant par exemple des théories de Louis Marin⁷, de considérer que l'effet de présence repose sur la représentation en tant qu'elle dépend d'une présentation ; les conditions de présentation de la représentation, la composition, les dispositifs, le cadre, etc., produisent l'effet de présence en même temps que divers effets de sens. Il appert ici que les théories apophatiques de la présence échouent dans la mesure où elles doivent scier la branche où est censée fleurir la présence. Il appert que la présence expurgée, idéologiquement correcte, s'évanouit dans le vide. Loin que son effet tel qu'il est vécu ne s'abolisse aussi.

Au cinéma, la présence est le fait d'un médium qui, indépendamment de toute mise en situation narrative, donne au présent ce qu'il représente (n'en déplaise à Deleuze). Si on met à part l'usage du futur journalistique dont la malheureuse épidémie semble désormais l'emporter irrésistiblement, le récit linguistique au passé est normalement estampillé par l'emploi du temps ad hoc qui, à la façon d'une basse continue, sous-tend incessamment l'interprétation. Le récit filmique, donné comme flash back, annoncé par une voix off, de la musique, des artifices optiques et tout ce qu'on voudra — tel, celui, fameux, de *Casablanca* —, verse immédiatement dans le présent de la représentation animée. L'âme du film est dans la machine comme le disait Epstein...

À l'hypnose iconique que produisent les images inanimées, à l'indicialité photographique qu'induit le ressenti de la prise de vue mécanique, le cinéma ajoute la sensation de l'animation in presentia. À noter que cette tripartition ne fournit pas une différenciation absolue de la peinture, de la photographie et du cinéma. Il y a des genres picturaux fortement « indicialisés », tel le portrait, de même que des photographies puissamment plastiques ou symboliques par-delà leur degré d'indicialité. De même le ressenti de la présence au cinéma n'empêche nullement de contrebattre l'idéologie réaliste : lorsqu'un film représente un rêve, il ne le fait pas en lui substituant un récit, comme dans un roman ou une séance d'analyse, mais, en quelque sorte, en rêvant lui-même ; cette capacité de donner à voir le rêve plutôt que le récit du rêve (à condition de le faire avec finesse et non pas grossièrement comme Hitchcock dans toutes ses tentatives) a encore avoir avec cette machine animée qu'est le cinéma.

Et on voit bien que c'est l'idéologie qui a imposé l'opinion contraire. On le constate dès les papiers de journalistes lors de la première représentation Lumière : ils y perçoivent la vie re-présentée à leurs yeux et, l'idéologie pratiquant l'hyperbole autant que la métonymie, ils y voient aussi des êtres grandeurs nature et en couleur... Encore une fois, je répète que cette impression n'est nullement critiquable en tant qu'expérience faite sur le moment, en l'occurrence, le moment de la projection. C'est un théorème qu'on connaît bien depuis Hume, lorsque, au début de son essai sur *La Norme du goût*, il affirme que la vérité du sentiment réside dans le fait qu'on le ressent, non pas dans son adéquation à la réalité. Ce qui pose problème, c'est l'extrapolation idéologique.

On la rencontre aujourd'hui dans divers phénomènes observables qui concernent le comportement des spectateurs et des téléspectateurs. Il y a une légende qui veut que, comparés à la lecture ou au discours oral, le cinéma et les médias audiovisuels soient plus légers, plus futiles, destinés au divertissement et à une relation spectatorielle relâchée et inattentive. Peirce nous aide à en douter lorsqu'il insiste sur le fait que l'icône est la catégorie de signe qui nous mène le plus directement à l'idée. Cette immédiateté de l'accès à l'idée s'associe à l'idéologie d'une essence réaliste de l'image pour lui conférer une puissance inégalable. On dit aussi que la multiplication exponentielle des images et des supports d'image, dans l'environnement intime comme urbain, produirait une sorte de brouillage — encore la légèreté ! Je pense que le regard, conçu comme système œil-cerveau, continue d'opérer sa focalisation par-delà le foisonnement de l'image.

Fausse parenthèse japonaise⁸...

Je suis dans le métro à Tokyo (ou le train). Plus du trois quart des gens ont le nez sur leur smartphone. On pourrait me dire que ce nouveau média, muni d'un écran, conférant à la relation iconique la priorité, y compris dans le rapport au texte, a complètement changé le comportement des usagers du métro tokyoïte : au lieu de regarder ici ou là, de regarder les autres passagers, ils regardent leur écran. En fait, ce n'est vraiment le cas. On a là plutôt un bon exemple de la manière dont le regard se définit comme relation proxémique déterminée par un habitus social. Avant le smartphone, on pouvait déjà observer que les usagers japonais du métro baissent la tête pour regarder vers le bas, ferment les yeux et somnolent (ou dorment parfois). Je cite un petit manuel d'introduction aux mœurs japonaise qui dit, sous le titre « être un passager modèle » : « Ne regardez pas les autres passagers fixement. Fermez les yeux et reposez-vous, ou lisez les panneaux publicitaires⁹. » C'était avant l'invasion du smartphone !

Un occidental regarde autour de lui, pas un japonais, du moins majoritairement. Quand on se promène dans les rues, si on regarde quelqu'un il vous salue : « Konnichiwa ! » Dans l'ordre proxémique (la relation du regard à l'espace et aux autres), le smartphone a été intégré comme point de fixation permettant de réaliser, il faut bien le dire, très efficacement, l'habitus du regard réservé. Chacun s'isole humblement pour être tranquille et en même temps ne pas gêner les autres. Quand quelqu'un téléphone à voix haute dans le train ou dans l'espace public, des regards en biais, discrets mais d'autant plus parlants, lui expriment la réprobation du groupe.

Mon regard continue à errer. Je vois que, par ailleurs, le point de fixation du smartphone autorise toutes sortes d'occupations : les e-mails (j'admire la rapidité d'écriture avec l'immense réservoir de caractères, mélangeant plusieurs systèmes, qu'offre le Japonais), les divers réseaux sociaux (Line préféré à WhatsApp), un film ou une série, un combat de sumos (peut-être en direct sur NHK), etc. J'en viens à l'idée que, si quelque chose a changé dans le regard, c'est sans doute à l'égard de ce phénomène que Francesco Casetti, l'analysant du point du cinéma, nomme la « relocation »¹⁰, mais que, d'un point de vue plus englobant où le cinéma rétrograde au rang de canal parmi d'autres, on peut considérer comme une dissémination de la communication. Non seulement on peut choisir alternativement tel ou tel canal, mais on peut en changer en cours de route : tandis qu'on regarde un film, une alerte signale l'arrivée d'un e-mail qu'on va aussitôt consulter ; on réponds, puis on revient au film...

Conclusion : trois plans pour évaluer l'histoire du regard

J'ai donc essayé dans cet article de discerner trois plans où la question de l'histoire du regard peut se décider. Le plan anhistorique de l'effet iconique en soi — qui existe bel et bien, même s'il n'existe jamais par lui seul. Le plan historique des idéologies qui déterminent l'effet iconique à fonctionner comme croyance annulant le fondement. Le plan historique des pratiques cinématographique et audiovisuelle qui, à la fois peuvent intégrer les nouvelles conditions du regard spectatorial, le plier à un habitus antérieur, mais aussi subir une modification comme par exemple la dissémination. Le déni de la représentation ne disparaît pas au dernier niveau. Le dispositif nouveau, aussi complexe soit-il, repose toujours sur la fascination de l'écran et l'effet iconique, quel que soit le but de la consommation de l'image, qu'elle soit franchement iconique, textuelle ou hypertextuelle, demeure. Raison pour laquelle il faut être incessamment attentif à l'idéologie iconiste (si on peut dire) qui transforme un effet « naturel », nullement critiquable en soi, du rang des choses *les mieux partagées* (comme disait Descartes du sens commun), en leurre pernicieux et en mensonge théorique.

Biographie

Dominique Chateau est professeur émérite en études cinématographiques et philosophie de l'art à l'Université Paris I-Panthéon Sorbonne et membre de l'UMR institut ACTE (Arts, créations, théories et esthétique). Il y coordonnait le programme de recherche *European Film Studies*, The Key Debates piloté par l'Université de Groningen, en

relation avec les Presses de l'Université d'Amsterdam et en collaboration avec le Birckback College de l'Université de Londres. Il a publié plusieurs ouvrages de référence, dont *Ontologie et Représentation* (L'Harmattan, 2016), *Philosophies du cinéma* (Armand Collin, 2010), ou encore *L'Autonomie de l'esthétique* (L'Harmattan, 2008)

Biography

Dominique Chateau is Professor Emeritus in film studies and art philosophy at the University Paris I-Panthéon Sorbonne and a member of the UMR institut ACTE (arts, creations, theories and aesthetic). He used to coordonate the research program *European Film Studies, The Key Debates*, led by the University of Groningen, in relation to the Press

of the University of Amsterdam and in collaboration with the Birckback College of the University of London. He has published several reference works, including *Ontologie et Représentation* (L'Harmattan, 2016), *Philosophies du cinéma* (Armand Collin, 2010), or *L'Autonomie de l'esthétique* (L'Harmattan, 2008).

[ARTICLE SUIVANT >](#)

Notes

¹ « Family Resemblances and Generalization concerning the Arts », *The American Philosophical Quarterly*, vol. II, n° 3, juillet 1965, p. 220-226.

[Retour au texte >](#)

² Paris, l'Harmattan, Coll. « L'ouverture philosophique », 2007.

[Retour au texte >](#)

³ Paris, l'Harmattan, Coll. « L'ouverture philosophique », 2016.

[Retour au texte >](#)

⁴ *Après Charlie : le déni de la représentation*, Lormont, Le bord de l'eau, Coll. « Ciné-politique », 2016.

[Retour au texte >](#)

⁵ Je développe cela dans deux livres récents : *Ontologie et Représentation*, Paris, L'Harmattan, Coll. « Ouverture philosophique », 2016 ; *Après Charlie : le déni de la représentation*, Lormont, Le bord de l'eau, Coll. « Ciné-politique », 2016.

[Retour au texte >](#)

⁶ L'Harmattan, Coll. « Ouverture philosophique », 2012.

[Retour au texte >](#)

⁷ Cf. Opacité de la peinture. *Essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris, USHER, Coll. « Histoire et théorie de l'art », 1989.

[Retour au texte >](#)

⁸ Profitant d'un aller-retour Paris-Tokyo, à l'époque du colloque où ce texte fut prononcé, je ne résiste pas au désir de glisser un petit témoignage de mon expérience au pays du soleil levant...

[Retour au texte >](#)

⁹ *Vie au Japon*, illustré, Tokyo, JTB Publishing Inc., 1997, p. 24.

[Retour au texte >](#)

¹⁰ Cf., notamment, « Back to the Motherland : The Film Theater in the Post-Media Age », in Dominique Chateau, dir. *Subjectivity, Filmic Representation and the Spectator's Experience*, Amsterdam, Amsterdam University Press, Coll. « Key Debates in European Film Theory », 2011.

[Retour au texte >](#)

L'invention du regard : la réception du cinéma soviétique en France dans l'entre-deux-guerres (1924-1932)

Natalya Puchenkina

Résumé

À la fois premières images de la société soviétique et véritable « nouveau souffle » de l'art cinématographique, les films en provenance de l'URSS arrivent en France au début des années 1920. Toutefois, leur diffusion est réservée à un cadre privé, restreint par les censeurs qui redoutent l'influence des productions soviétiques sur la population française. Par conséquent, certains films soviétiques ne vont être connus du public qu'à travers leurs critiques. Cet article propose une étude de la réception de ces films dans la presse écrite française afin d'observer l'évolution du discours porté sur le cinéma soviétique. Ainsi, si les œuvres de Poudovkine et d'Eisenstein sont très bien reçues – un enthousiasme dû notamment à la difficulté de pouvoir assister à leur projection –, la production cinématographique soviétique courante souffre en revanche d'une maigre couverture médiatique, même de la part des revues spécialisées. La dimension idéologique portée par ces films déconcerte les journalistes qui soupçonnent le gouvernement soviétique de se servir du cinéma comme arme de propagande. Les critiques sont divisés : certains donnent la priorité à l'esthétique alors que d'autres refusent d'accepter l'instrumentalisation du cinéma. Tous se rejoignent cependant pour reconnaître la valeur ontologique du cinéma soviétique et condamner la censure à l'égard de ses films.

Abstract

Both first images of the sovietic society and real « fresh start » of cinematic art, films coming from the USSR arrive in France in the early 1920s. Nevertheless, their broadcasts only take place in private projections due to censors who fear sovietic productions will influence the french population. Therefore, some sovietic films will only be known by the general public through their reviews. This article offers a study of the reception of these films in the french print media in order to observe the evolution of the discourses held on sovietic cinema. Thereby, while Poudovkine and Eisenstein's pieces are well received –notably due to the trickiness of being able to assist a screening-, the main sovietic productions was granted far less media coverage, even from specialized publications. The idiological attributes contained in these movies discomfits the journalists who suspect the sovietic gouvernement of using cinema as propaganda. The reviews are then divided : some seem to prioritize the aesthetic while others refuse to accept for cinema to be manipulated. However, all agree to acknowledge the ontological value of sovietic cinema and to condemn censorship of its films.

L'arrivée des premiers films en provenance de l'URSS en France au début des années 1920 offre non seulement une première mise en images de la société soviétique naissante, mais permet également d'espérer un nouveau souffle dans l'art cinématographique. Quelles réactions ces films vont-ils inspirer auprès des spectateurs français qui sont loin des problématiques révolutionnaires qui bouleversent la Russie bolchévique ? Le regard sur le discours critique porté sur les films soviétiques représente un double intérêt : il permet d'une part d'enquêter sur les modalités d'accueil réservé aux films dont les conditions de production rompent avec les conventions, et d'autre part d'interroger le pouvoir et la valeur des images perçues dans un cadre sensiblement différent de celui de leur pays d'origine. Notre étude prolonge ainsi réflexion sur le contexte historique comme un facteur déterminant pour la réception dont nous rappelons ici brièvement la genèse.

À la croisée de l'histoire, de la sociologie et des Cultural Studies, les études de la réception, d'abord consacrées à des œuvres littéraires, émergent à la fin des années 1970 à la suite de la publication du texte de Hans Robert Jauss qui demeure de nos jours fondamental dans ce champ théorique¹. Dans les études cinématographiques, la démarche de Jauss a été poursuivie par Janet Staiger qui, dans *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema* propose d'envisager l'analyse des réactions différentes provoquées par les œuvres filmiques non seulement à partir de leur esthétique, mais en prenant en compte le contexte historique et social de la réception².

Or, si le regard d'un spectateur peut effectivement être influencé par la situation de réception ainsi que par ses propres origines culturelles et sociales, sa perception est aussi difficilement imperméable au discours critique porté sur les œuvres filmiques. L'avis des critiques est d'autant plus important si l'on prend en considération le fait que durant la période qui nous intéresse, la presse écrite – à côté des images publicitaires – représente l'une des seules ressources dont le spectateur ordinaire dispose pour s'orienter dans la masse de la production cinématographique disponible sur les écrans.

Les textes qui paraissent dans la presse spécialisée contribuent ainsi à la formation d'un « horizon d'attente », pour reprendre l'expression de Hans Robert Jauss³. En effet, ce sont souvent les éditorialistes des revues de cinéma qui ont le privilège d'une certaine primauté de regard sur les nouveautés cinématographiques à paraître en France, et notamment sur les films soviétiques dont les projections, on le verra plus loin, sont limitées à un cadre restreint. Par ailleurs, dans le cas de certains films interdits par la censure française, ce n'est qu'à travers les critiques que les spectateurs peuvent découvrir les inventions du nouveau langage cinématographique que proposent ces films quasi invisibles sur les écrans. La situation particulière de l'accueil des films soviétiques par la presse écrite française se traduit également par une nette opposition entre les films dits « commerciaux » et les œuvres présentées comme « idéologiques ». Il nous a donc particulièrement intéressé d'observer l'évolution du discours porté sur les films soviétiques par les critiques français tout en interrogeant le cadre politique et artistique dans lequel ils sont présentés.

Les bornes chronologiques de cette étude (1924-1932) sont délimitées autour de deux événements marquants dans l'histoire de la réception du cinéma soviétique en France : l'arrivée, en 1924, d'un premier film de fiction⁴ en provenance de l'Union soviétique et la sortie, en 1932 du premier film soviétique parlant (*Le Chemin de la vie*, Ekk, 1931). Sans prétendre vouloir dresser un tableau complet de tous les échos produits par les films soviétiques dans la presse française, notre étude propose en revanche d'interroger les modalités de construction du discours critique autour du cinéma soviétique en France ainsi que de relever des lignes de force qui guident les auteurs dans leur appréciation de ces films. Notre corpus⁵ rassemble principalement des textes provenant de revues hebdomadaires ou mensuelles spécialisées en cinéma et publiées en France entre 1922 et 1939 : *Cinéa*, puis *Cinéa-Ciné Pour Tous*, *Cinémagazine*, *Pour Vous*, *Cinéma*, *Mon Ciné*, *Cinématographie française*.

Présence des films soviétiques

Après la Révolution d'Octobre, les relations franco-russes se dégradent progressivement entraînant une longue rupture diplomatique. Ce n'est qu'en 1924 que la France accepte de reconnaître officiellement la légitimité de l'Union Soviétique en permettant aux échanges officiels de reprendre son cours, toujours est-il que l'anticommunisme demeure un mot d'ordre dans l'administration française, hostile au nouveau régime installé en Russie par les bolchéviques⁶. Symboliquement, c'est la même année 1924 que les critiques français assistent à la première projection d'un long-métrage de fiction venu de l'URSS – il s'agit de *Polikouchka* (Sanine, 1922)⁷. Le film bénéficie d'un accueil favorable – les critiques mettent en avant « une volonté de réalisme », « une foi historique », mais aussi « une technique remarquable »⁸. En parallèle avec les qualités visuelles du film, c'est la performance d'Ivan Moskvine qui est saluée : son jeu est qualifié « d'une sincérité remarquable »⁹. Cette même année, la revue *Cinémagazine* propose à ses lecteurs une première introduction à l'histoire du cinéma russe à travers un article qui recense la production cinématographique d'avant la Révolution. Si son auteur, Juan Arroy, regrette l'exil en Europe des cinéastes russes les plus éminents de cette époque¹⁰, il conclut sur une note optimiste en espérant que de « maints jeunes talents russes [...] ne tarderont pas à se manifester brillamment ».

Mais si l'arrivée des films soviétiques suscite parmi les journalistes une attente d'un nouveau souffle dans l'art cinématographique¹¹, cette bienveillance est loin d'être partagée par les censeurs français. Redoutant les troubles potentiels que la production soviétique pourrait provoquer auprès de la population française, les censeurs se montrent davantage prudents, voire hostiles à l'apparition sur l'écran du moindre élément visuel ou narratif susceptible d'évoquer la Révolution. Tandis que des visas d'exploitation, indispensables à toute projection publique, sont systématiquement refusés aux films à thématique révolutionnaire à l'instar des œuvres de Poudovkine (*La Mère*) et d'Eisenstein (*Le Cuirassé Potemkine*, *La Grève*, *Octobre*), d'autres productions moins provocatrices subissent des coupes importantes¹². La projection des films non visés par la censure est cependant autorisée en séances privées accessibles sur invitation¹³. Ces séances sont régulièrement organisées par des associations pro-soviétiques (*Le Cercle de La Russie Neuve* et *Les Amis de l'Union soviétique*, actives dès 1927), des ciné-clubs à l'instar des *Amis de Spartacus*, *Le Ciné-club de France* ou encore par des salles dites spécialisées, en occurrence *Le Vieux-Colombier*, *Studio 28* ou *Ursulines*.

Chef-d'œuvres invisibles

Contraintes par la censure au cadre très restreint des projections privées, les œuvres les plus marquantes du cinéma soviétique, à l'instar de *la Mère* de Poudovkine et du *Cuirassé Potemkine* d'Eisenstein, sont donc découvertes dans un contexte qui mélange l'élitisme et le goût de l'interdit. Ce cadre particulier de réception incite une mise en comparaison aux films disponibles sur les grands écrans. Dans l'un des premiers articles consacrés à la présentation du « nouveau cinéma russe », Michel Goreloff¹⁴ donne ainsi son avis sur la démarche artistique des réalisateurs soviétiques :

« Les jeunes cinéastes russes ont adopté avec succès les détails psychologiques chers à Chaplin et à Lubitsch et aussi les visions courtes, mais ils n'oublient jamais le scénario et ne s'égareront pas dans l'»alentour». Ils ont horreur du conventionnel et de la déclamation, ils n'abusent pas des visions symboliques, qui encombreront tant de films suédois et allemands¹⁵ ».

En 1928, son collègue André Delons va encore plus loin, jusqu'à présenter la production soviétique – avec la cinématographie française - comme l'une des seules réponses à la stagnation du cinéma mondial :

« depuis que le réalisme sommaire des films commerciaux est classé, depuis que l'école allemande a ralenti ses inventions techniques pour permettre à Fritz Lang de composer sur des éléments stables

et acquis, depuis que les Américains s'essayent à la comédie de caractères (...) et qu'on ne voit plus rien venir du côté suédois, l'intérêt et l'attention se portent tout entiers soit vers l'évolution de Gance, de Cavalcanti, de René Clair, de Grémillon, soit vers les essais de cinéma pur, de Germaine Dulac et de Man-Ray, soit enfin vers le cinéma russe¹⁶ ».

En effet, les recherches formelles dont attestent les œuvres de Poudovkine et d'Eisenstein, leur individualisme et leur originalité bousculent les conventions cinématographiques et suscitent alors une réception critique presque unanimement élogieuse¹⁷. Après la projection privée au Ciné-Club de France, Jean Bertin s'exclame à propos du Cuirassé Potemkine :

« Œuvre puissante s'il en fut, qui écrase le spectateur par son action violente, brutale même, et qui ne s'interrompt pas un seul instant. Faisant fi des principes et des préjugés de technique, l'auteur s'attache avant tout à être en contact avec le public et le drame¹⁸ ».

Dans le même ordre d'idées, le journaliste de la Cinématographie française qui consacre à Potemkine une colonne dans la rubrique habituellement réservée aux films susceptibles de sortir commercialement, souligne « le plus grand réalisme », « l'émotion pathétique », « l'originalité des prises de vue », mais aussi « la formidable interprétation par des artistes anonymes »¹⁹.

Ces premières réactions laissent apparaître un certain nombre d'éléments d'appréciation qui vont, par la suite, accompagner tout le discours critique porté sur les films soviétiques en France dans l'entre-deux-guerres, à savoir : le réalisme, le caractère très expressif des images ainsi que la photogénie, pour emprunter le terme à Louis Delluc, des visages d'acteurs non professionnels.

Bien que le nombre de spectateurs pouvant assister à des séances privées des ces films révolutionnaires soit très réduit²⁰, la vague d'enthousiasme soulevée par ces projections dans le milieu critique et cinéphile accorde ainsi à la cinématographie soviétique naissante un important « crédit de confiance »²¹. L'engouement autour de ces oeuvres devient tel que certains critiques, à l'instar de Michel Goreloff ou de Max Falk²² s'interrogent sur cette appréciation trop loyale et homogène dont bénéficie d'après eux le cinéma soviétique auprès de certains de leurs confrères :

« De plus en plus nombreuses se font les voix qui affirment que les Russes seuls peuvent tourner des films dignes de ce nom et qu'infailliblement le cinéma russe culbutera la production des pays capitalistes. La production russe, elle aussi a des défauts et des lacunes qu'il est loyal de signaler à tous ses admirateurs.²³ »

Mais si l'impact des œuvres de Poudovkine et d'Eisenstein est en effet considérable, qu'en est-il pour la production soviétique plus courante qui parvient à passer à travers les mailles de la censure ?

La critique française et la production cinématographique soviétique courante

Il est tout d'abord frappant de constater qu'une large majorité des films soviétiques qui passent sur les écrans français subit un silence presque total de la part des revues spécialisées. En effet, parmi quarante et un long-métrages sortis commercialement en France entre 1924 et 1932²⁴, nous avons recensé seulement seize productions qui ont su retenir l'attention des critiques qui dépasse une simple description du sujet à l'occasion de la projection²⁵. Quelles réactions ces productions suscitent-elles auprès des critiques ? Quelles sont les lignes de force du discours critique véhiculé auprès de ces films ?

Avant toute chose, il convient de souligner que l'appréciation des films soviétiques à cette époque se passe dans le cadre où l'affirmation du statut du cinéma en tant que « septième art » est encore en cours de légitimation²⁶. Les critiques se préoccupent alors de repérer les éléments d'expression qui distinguent le cinéma des autres arts, et notamment du théâtre, son principal rival. C'est ainsi que l'absence du maquillage, le recours aux figurants non professionnels, l'utilisation des décors naturels pratiqués par les réalisateurs soviétiques sont constamment mis en avant par les critiques français et assurent un accueil bienveillant de leur part même s'agissant des productions médiocres²⁷.

Par ailleurs, l'arrivée des premiers films soviétiques en France se produit dans un climat où les conditions de vie et les mœurs de la société soviétique naissante demeurent largement une *terra incognita* pour les Français. En effet, depuis la Révolution d'Octobre, les rares informations en provenance de la Russie bolchevique sont essentiellement composées de récits des expatriés ou des premiers émigrés politiques russes exilés en France²⁸. Ces témoignages sont incomplets, souvent très personnels, et ne permettent qu'imparfaitement comprendre ce qui se passe derrière les frontières de l'URSS.

Le cinéma soviétique séduit alors par la qualité ontologique des images lointaines, mystérieuses et inaccessibles à la majorité du public français. Peu à peu, à côté de leurs qualités visuelles, les films soviétiques acquièrent un statut d'artefacts culturels censés renseigner des spectateurs sur les mœurs et les modes de vie de la société soviétique qui les a produits. C'est ainsi que le film d'Olga Preobrajenskaia *Les Commères du Ryazan*²⁹ – qui raconte un drame familial des habitants d'un village russe – figure parmi les œuvres les plus abondamment commentées dans la presse cinématographique. À côté des qualités visuelles et narratives de l'œuvre, le critique de *Pour Vous* met en avant « des traits de mœurs fort bien notés et qui étaient (...) quasi inconnus, avant les films russes³⁰ ».

De même, les terres lointaines de Mongolie, mises en images par Poudvkin dans *Tempête sur l'Asie* (1929) suscitent une réaction vive dans la presse. L'article paru le 15 octobre 1929 dans le *Cinéa-Ciné pour tous* à l'occasion de la sortie du film décrit ainsi les premières réactions à l'œuvre de Poudovkine : « Le « déjà vu » habite nos prunelles quand l'ombre mobile de la projection nous invite aux voyages. Or, voici que *Tempête sur l'Asie* nous emporte en une civilisation inconnue, en marge de la nôtre et en des horizons renouvelés³¹ ». Dans le même ordre d'idées, Alexandre Arnoux, qui décrit le film dans *Pour Vous* souligne « une simplicité admirable » et « une manière de serrer la réalité » avec laquelle le réalisateur transpose à l'écran des scènes du marchandage des fourrures au marché mongol ou encore des cérémonies de lamas et leurs danses « nobles et terrifiantes³² » - autant d'éléments qui laissent supposer un intérêt presque ethnographique représentés par ce film pour les critiques occidentaux.

En effet, comme le souligne François Albera, le premier à avoir interrogé la réception des films russes en France³³, l'appréciation du cinéma soviétique passe également par la recherche d'un certain nombre de « spécificités » nationales, susceptibles de distinguer les œuvres soviétiques de la production des autres pays. C'est ainsi que, dès 1927, Michel Goreloff s'interroge : « Quel est le signe caractéristique, le trait marquant de la production cinématographique russe ?³⁴ » Selon lui, celui-ci réside en une certaine simplicité ainsi qu'en « l'horreur du conventionnel et de la déclamation ». Les films soviétiques sont alors perçus comme représentant un réalisme profond, une véracité et une sincérité quant au jeu des acteurs et à la force poignante des images. Le réalisme et l'authenticité des films soviétiques deviennent alors un critère fondamental dans leur appréciation au point où l'absence des traits nationaux peut nuire à la réception du film, comme c'est le cas des *Décembristes* (*Ivanovski*, 1927) :

« Mais alors que les deux premières œuvres (*Tempête sur l'Asie*, *Le Village du Pêché*) n'auraient pu être réalisées ailleurs qu'en Russie, les deux autres (*Volga en feu*, *Neiges Sanglantes*³⁵) ne possèdent aucun caractère national (...) une bande qui pourrait aussi bien sortir des studios d'Hollywood, d'Estree ou de Paris que de l'usine à l'image de Sovkino³⁶ »

Mais si les qualités esthétiques des films soviétiques sont rarement remises en causes par les critiques français³⁷, c'est leur forte dimension idéologique qui devient progressivement une source de divergences parmi les critiques. Tandis que pour les uns, le caractère tendancieux des œuvres soviétiques

ne témoigne que de leur force³⁸, les autres voient le caractère propagandiste comme une menace à la liberté créatrice et à l'expression artistique des cinéastes russes. Dans l'article que nous avons déjà cité, Michel Goreloff, pourtant assez enthousiaste à l'encontre des oeuvres de Poudovkine et d'Eisenstein, exprime ses réserves quant aux tentatives du gouvernement soviétique de transformer le cinéma en une arme de propagande : « Espérons aussi que les dirigeants du cinéma russe renonceront, dans la mesure du possible, à la propagande cinématographique et s'engageront dans la voie de l'art libre, impartial et sincère³⁹ ». Michel Goreloff poursuit cette idée dans un article de *Cinémonde* en 1929, où il affirme que la détermination gouvernementale à aligner toutes les œuvres à l'idéologie marxiste et léniniste est à l'origine d'une certaine « mécanisation » dans l'esthétique des films produits⁴⁰.

En effet, à la fin des années 1920, le discours empreint d'enthousiasme à l'endroit des premiers films soviétiques cède la place un accueil nettement plus mitigé. Les textes présentant les nouvelles productions laissent apparaître les premiers signes de la déception, dûe à la simplification des caractères et des moyens déployés par le cinéma soviétique. À titre d'exemple, c'est précisément le caractère manichéen est reproché aux *Tartares* de Piotr Chardynine dans le numéro 49 de la revue *Pour vous* : « Aucune nuance n'est signalée, les personnages et les clans et les camps sont « tout bon » ou « tout mauvais. ⁴¹ »

Parallèlement, le discours qui met en avant les qualités visuelles des films soviétiques, cède la place aux débats autour des sujets et des thématiques sociales soulevées par ces films. En effet, il est étonnant de constater que le premier film sonore soviétique, *Chemin de la Vie* dont la première est pourtant très attendue en France⁴², ne suscite que très peu de commentaires à propos de sa technique et de l'expressivité des images, alors que la problématique de la rééducation des enfants abandonnés, qui constitue le sujet du film, est très abondamment commentée.

La réception du cinéma soviétique divise progressivement les critiques en deux camps. Les uns, à l'instar de Léon Moussinac⁴³, construisent leur argumentaire en faveur du cinéma soviétique en s'emparant non seulement de l'esthétique visuelle des films commentés, mais en insistant également sur leur valeur sociale et éducative. Les autres, comme Michel Goreloff ou encore Max Falk⁴⁴ refusent catégoriquement d'accepter la transformation du cinéma en un instrument de propagande.

Mais si la dimension idéologique peut en effet être perçue comme un obstacle à l'appréciation des œuvres soviétiques, les critiques s'unissent pour reconnaître que ce même caractère propagandiste ne constitue en aucun cas un argumentaire pour justifier l'absence de certains films soviétiques sur les écrans français. En effet, les journalistes français s'opposent d'un bloc aux interventions de la censure à l'égard des œuvres filmiques.

C'est ainsi qu' Henri Poulaille qui déplore l'absence des films soviétiques des écrans français, s'exclame en 1927⁴⁵ :

« Il y a quelques années, c'était le cinéma allemand qui était proscrit. Qu'y gagne-t-on ? Une multitude de navets américains et un grand nombre de navets français... Quand le public revit les productions allemandes sur les écrans, se fâcha-t-il ? Bien au contraire : à l'heure qu'il est, c'est peut-être celle envers laquelle il a le plus de reconnaissance pour les joies qu'elle lui donne. Il en sera de même des films russes. Ce n'est pas de voir des films soviétiques qu'il deviendra bolchévique ; mais à leur contact, il prendra mieux conscience de la valeur de l'expression cinématographique ; peu à peu, il saura exiger mieux de ses fournisseurs et ces derniers, en fin de compte, seront bien obligés de laisser travailler à leur guise les artistes qu'ils condamnent à n'être que des machines à produire. »

En guise de conclusion, il nous appartient de remarquer que l'analyse présentée s'inscrit dans une réflexion plus large sur les conditions de la diffusion et de la réception des films soviétiques en France qui constitue pour l'instant un *work in progress*. Cette première analyse nous permet d'avancer l'hypothèse que les films soviétiques sont appréhendés par les critiques français non seulement en tant qu'œuvres artistiques, mais aussi comme des objets culturels susceptibles de transmettre aux spectateurs des valeurs et des particularités des modes de vie dans la société soviétique naissante. Par ailleurs, au-delà

de leur valeur ontologique, les films soviétiques représentent une source de réflexion critique autour des interactions de l'art cinématographique avec le pouvoir, que ce soit dans la perspective de remettre en cause l'intervention étatique qui exerce son droit de censure sur les films, ou encore dans le cadre du débat autour de l'utilisation du cinéma comme un instrument de propagande. Si la ligne de partage dans la réception du cinéma soviétique se situe justement autour de leur dimension idéologique, il n'est pas moins aisé de reconnaître que la force et le caractère novateur du langage cinématographique des films soviétiques participent pleinement à l'affirmation du cinéma en tant que septième art.

Biographie

Nataliya Puchenkina est doctorante en études cinématographiques à l'Université François-Rabelais de Tours et membre du laboratoire InTRu (Interactions, transferts et ruptures artistiques et culturels). Après un mémoire de recherche portant sur la représentation de la « Grande Guerre patriotique » dans le cinéma soviétique du « dégel »,

elle prépare actuellement une thèse intitulée *La diffusion du cinéma soviétique et sa réception critique en France dans l'entre-deux-guerres*, sous la direction de Valérie Vignaux. Elle enseigne l'esthétique du cinéma en tant que chargée de cours à l'Université François-Rabelais de Tours.

Biography

Nataliya Puchenkina is a doctoral student in film studies at the University of François-Rabelais de Tours and member of the lab InTRu (Interactions, transferts and artistic and cultural ruptures). After a master degree thesis focusing on the representation of the « Great Patriotic War » in sovietic films

of the « thaw years », she is now preparing a PhD titled *La diffusion du cinéma soviétique et sa réception critique en France dans l'entre-deux-guerres*, under the supervision of Valérie Vignaux. She is teaching film aesthetics at the University François-Rabelais de Tours.

[ARTICLE SUIVANT >](#)

Notes

¹ H.R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, 336 p.

[Retour au texte >](#)

² Dès la préface, Janet Staiger insiste sur l'idée que les stratégies d'interprétation dépendent des contextes de formation sociale et identitaire : « Décrire des stratégies d'interprétations historiques et expliquer leurs causes peut être considérablement bénéfique à l'histoire, à la critique et à la philosophie de ces produits culturels. Nous considérons que les artefacts culturels ne sont pas des réceptacles de significations évidentes, que les variantes parmi les interprétations ont des bases historiques qui expliquent leurs différences et que ces différences et changements ne sont pas idiosyncratiques mais dus

à des conditions sociales, politiques et économiques, autant qu'à des identités construites telles que le genre, les orientations sexuelles, la race, l'ethnicité, la classe et la nationalité » J. Staiger, *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton, Princeton University Press, 1992, p. 12.

[Retour au texte >](#)

³ H.R. Jauss le définit comme : « le système de références objectivement formulable pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît ». H.R. Jauss, *op.cit.*, p.49.

[Retour au texte >](#)

⁴ Les premiers films documentaires soviétiques arrivent encore avant, dès 1922 : en témoignent des articles courts dans *Cinéa* qui annoncent la projection au *Trocadéro*, puis au Colisée de la Famine russe (attribué à F.Nansen). L'objectif de ces projections est avant tout humanitaire et s'inscrit dans la campagne de collecte des fonds à destination des enfants russes victimes de la guerre civile. *Cinéa*, n°42, 24 février 1922, p.8, *Cinéa*, n°44, 10 mars 1922, p.1.

[Retour au texte >](#)

⁵ Les problématiques abordées dans cet article sont plus largement étudiées dans le cadre d'un doctorat en arts et lettres portant sur la présence du cinéma soviétique en France. N.Puchenkina, *La diffusion et la réception critique du cinéma soviétique en France dans l'entre-deux-guerres*, thèse en cours sous la direction de V. Vignaux, Université François-Rabelais de Tours.

[Retour au texte >](#)

⁶ A.Hogenhuis-Seliverstoff, *Les relations franco-soviétiques, 1917-1924*, Paris, publications de la Sorbonne, 1981, pp. 263- 269.

[Retour au texte >](#)

⁷ Cette projection a lieu au Gaumont Palace ce qui atteste de son importance pour l'amorçage des échanges cinématographiques franco-soviétiques.

[Retour au texte >](#)

⁸ R.Trevisse, « Les présentations de la quinzaine », *Cinéa-ciné pour tous*, n°4, 01 janvier 1924, p.6.

[Retour au texte >](#)

⁹ J.Arroy, « Le cinéma russe avant la guerre », *Cinémagazine* n°42, 17 octobre 1924, pp.104-105.

[Retour au texte >](#)

¹⁰ « A V. Polonsky est mort à Moscou et Vera Kolodnaï'a à Odessa, des suites de privations et de mauvais traitements ; Proto- zannof, Chmara, Ermoliew tournent en Allemagne. Mosjoukine, Lissenko, Koline, Kovanko, Tourjansky, Wolkow, Stare- wirth, Rimsky, Strigensky, Kirilow, Yanova, Orlova, Kharitonoff, Boldirew se sont réfugiés en France et, satisfaits de nos moyens matériels, y resteront sans doute définitivement ». J.Arroy, art. cit. *Cinémagazine* n°42, 17 octobre 1924, p. 105.

[Retour au texte >](#)

¹¹ Nous nous référons notamment à la série d'articles de Jean Tedesco, parus sous le titre « La jeune école russe » dans *Cinéa-Ciné pour tous*, numéros 88 et 89, 1927.

[Retour au texte >](#)

¹² Les critiques chanceux d'avoir connu les versions « avant » et « après » la censure, signalent sans arrêt les coupures et les changements imposés par la censure française. À titre d'exemple, *Les Décembristes* (Ivanovski, 1927), est présenté par la *Cinématographie française* comme « morcelé épouvantablement », *La Ligne Générale* (Eisenstein, 1929) comme « mutilée et affreusement tronquée par les censeurs ». Certains films subissent également les changements qui altèrent complètement leur compréhension – on pense notamment à *La Tempête sur l'Asie* (Poudovkine, 1929) où, dans la version française, les colonisateurs anglais deviennent des officiers blancs russes.

[Retour au texte >](#)

¹³ Les visas d'exploitation ne concernent que les projections commerciales et publiques des films. Les projections en séances privées, par définition non commerciales, et a priori accessibles qu'à un nombre réduit des spectateurs, ne nécessitent pas de visa.

[Retour au texte >](#)

¹⁴ Au fil du temps, Michel Goreloff va devenir le critique « attitré » du cinéma soviétique. Ses articles consacrés aux nouvelles tendances du cinéma soviétiques, sont régulièrement publiés dans la *Cinéa-Ciné pour tous*, puis dans le *Cinémonde*.

[Retour au texte >](#)

¹⁵ M.Goreloff, « Le nouveau cinéma russe », *Cinéa-Ciné pour tous* n°76, 01 janvier 1928, pp.10-11.

[Retour au texte >](#)

¹⁶ A.Delons, « Cinéma pur et cinéma russe », *Cinéa-Ciné pour tous* n°105, 15 mars 1928, pp.10-11.

[Retour au texte >](#)

¹⁷ À l'exception notable de Georges Ravon, critique du *Figaro*, qui décrit des films soviétiques comme « des bandes séditeuses ». Son appréciation de *Potemkine* est également remarquable : « Il y a des mains qu'on écrase sous de gros souliers, des enfants qu'on tue dans les bras de leur mère, des femmes qu'on éventre avec une précision qui touche au sadisme. C'est la fois odieux et écoeurant ». G.Ravon, « Divertissement rouge », *Figaro* n°121, 30 avril 1928, p.3.

[Retour au texte >](#)

¹⁸ J.Bertin, « La révolte du Cuirassé Potemkine », *Cinémagazine* n°48, 26 novembre 1926, p.450.

[Retour au texte >](#)

¹⁹ *La cinématographie française*, n°420, 20 novembre 1926.

[Retour au texte >](#)

²⁰ « Quelques cent heureux virent « Potemkine », qui eut deux représentations privées : une cinquantaine de privilégiés connaissent « La Mère ». H. Poulaille, « Nous voulons des films russes », *Photociné* n°8, septembre-octobre 1927, pp.169- 170.

[Retour au texte >](#)

²¹ *Ibid.* Selon H. Poulaille : Ces deux seuls films suffiraient consacrer la cinématographie d'un pays. Or à l'heure actuelle, il est peut-être celui où dans cette branche, l'on travaille avec le plus de méthode.

[Retour au texte >](#)

²² Auteur d'une série d'articles très critiques à l'encontre du cinéma soviétique.

[Retour au texte >](#)

²³ M. Goreloff « Cinéma russe », *Cinéa-Ciné pour tous* n°100, 01 janvier 1928, p.15.

[Retour au texte >](#)

²⁴ *La cinématographie française*, n°895, 28 décembre 1935.

[Retour au texte >](#)

²⁵ Il s'agit de *Polikouchka* (Sanine, 1922), *Maître de Poste* (Jeliabujski, 1925), *Dura Lex* (Koulechov, 1925), *Les Tartares* (Chardynine, 1926), *Ivan le Terrible* (Tarich, 1926), *Trois dans un sous-sol* (Room, 1927), *Nuits de Saint-Petersbourg* (Protazanov, 1927), *Les Décembristes* (Ivanovski, 1927), *Démon des steppes* (Scheffer, 1927), *Village du péché* (Preobrojenskaïa, 1927), *L'express bleu* (Trauberg, 1929), *Tempête sur l'Asie* (Poudvkine, 1929), *Nouvelle Babylone* (Kozintsev, 1929), *Cadavre Vivant* (Ozep, 1929), *Géant Rouge* (Petrov-Bytov, 1929), *Chemin de la vie* (Ekk, 1931).

[Retour au texte >](#)

²⁶ Cf. C. Gautier, *La Passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris, éd. AFRHC et École des Chartes, 1999, p.4.

[Retour au texte >](#)

²⁷ À titre d'exemple, voici la réaction du *Cinémagazine* à propos du *Maître de Poste* (Moskvine, 1925) Et, l'œuvre de Sanine(sic) n'a pas encore la puissance des *Potemkine* et *La Mère*... Mais la sincérité des acteurs, l'atmosphère étonnamment pénétrante des intérieurs, l'absolue vérité des détails, et certains plans admirablement composés, permettent de penser que *Le Maître de Poste* fut bien le précurseur, avec *Polikoouchka*, d'un art cinématographique dont nous saluons aujourd'hui l'expressive et réaliste beauté ». Critique parue dans *Cinémagazine* n°22, 01 juin 1928, p.346.

[Retour au texte >](#)

²⁸ Sur les sources d'informations disponibles en France sur la situation en Russie bolchevique après la Révolution, cf. S. Cœuré, *La grande lueur à l'Est : les Français et l'Union Soviétique, 1917-1939*, Paris, Le Seuil, 1999, pp. 30-52.

[Retour au texte >](#)

²⁹ Réalisé en 1927, ce film ne sort en France qu'en 1929 sous le titre *Village du Péché*.

[Retour au texte >](#)

³⁰ Critique parue dans *Pour vous*, n°27, 23 mai 1929, p.5.

[Retour au texte >](#)

³¹ *Cinéa-Ciné pour tous* n°142, 15 octobre 1929, p. 23.

[Retour au texte >](#)

³² A. Arnoux, « *Tempête sur l'Asie*, dernier film de Poudovkine », *Pour Vous*, n°22, 23 mai 1929, p.7.

[Retour au texte >](#)

³³ F. Albera, « La réception du cinéma soviétique en France dans les années 1920-1930 », in. Kherroubi (dir). *Le studio Mejrabpom ou l'aventure du cinéma privé au pays des bolcheviks*, Paris, La Documentation Française, 1996, pp.

[Retour au texte >](#)

³⁴ M. Goreloff, art.cit., *Cinéa-Ciné pour tous* n°76, 01 janvier 1928, pp.10-11.

[Retour au texte >](#)

³⁵ Un autre titre de *Décembristes* (Ivanovski, 1927).

[Retour au texte >](#)

³⁶ L. Delaprée, « Une série historique continue... », *Pour vous*, n°24, 2 mai 1929, p.11.

[Retour au texte >](#)

³⁷ Cependant, parmi les reproches les plus récurrents faites au cinéma soviétique, on relève une certaine « lenteur » que ce soit dans le déroulement du sujet, ou bien dans l'enchaînement des images.

[Retour au texte >](#)

³⁸ A l'instar du critique de *Pour Vous* qui affirme que « les robustes ouvriers du film slave ont trop de personnalité, trop de puissance, pour qu'il n'en soit pas ainsi ». J. De Layr, « Le Cinéma soviétique », *Pour Vous* n°19, juin 1929, p.1.

[Retour au texte >](#)

³⁹ M. Goreloff, art.cit., *Cinéa-Ciné pour tous* n°76, 01 janvier 1928, pp.10-11.

[Retour au texte >](#)

⁴⁰ M.Goreloff, « Les nouveaux films russes », *Cinémonde*, n°20, 7 mars 1929, p.364.

[Retour au texte >](#)

⁴¹ *Pour vous*, n°49, 24 octobre 1929.

[Retour au texte >](#)

⁴² D'une part, après la publication du manifeste du cinéma sonore par des réalisateurs soviétiques dans le numéro 149 du *Cinéa-Ciné pour tous*, et d'autre part, suite à son succès important en Allemagne.

[Retour au texte >](#)

⁴³ Nous ne relatons pas ici l'engagement à la fois cinéophile et idéologique de Léon Moussinac dans la lutte pour la promotion et la mise en valeur du cinéma soviétique en France. Nous renvoyons aux différents travaux regroupés dans le volume V.Vignaux (dir.), *Léon Moussinac, un intellectuel communiste*, préface de Pascal Ory, Paris, *Association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, 2014, 468 p.

[Retour au texte >](#)

⁴⁴ Selon Max Falk, « En Russie, le stalinisme transforme le cinéma en instrument utilitaire, scientifique, politique. Tous les scénarios sont examinés scrupuleusement par l'organisation communiste. Tous les metteurs en scène essaient de trouver avant tout leur orthodoxie politique : 90 % des films sont ennuyeux ».M.Falk, « Ligne générale du cinéma soviétique », *Cinémonde*, n°64, 9 janvier 1930, p.24.

[Retour au texte >](#)

⁴⁵ H.Poulaille, art.cit., *Photociné n°8*, septembre-octobre 1927, pp.169-170.

[Retour au texte >](#)

Appréhender la construction collective d'un regard critique. Enjeux épistémologiques autour d'une histoire du voir catholique sur le cinéma

Mélisande Leventopoulos

Résumé

Cet article a été conçu comme un retour d'expérience autocritique. Il se propose de revenir sur les enjeux épistémologiques qui ont porté ma thèse d'histoire contemporaine sur les catholiques et le cinéma en France, soutenue en 2013, à l'université Paris 8, avec pour titre « La construction collective d'un regard critique. Les catholiques et le cinéma dans la France du XXe siècle (1895-1995) »¹. Ces recherches sur le champ religieux ont été menées dans une démarche transdisciplinaire nourrie par les études de réception, entendues dans leur sens le plus large de compréhension des appropriations sociales et culturelles du cinéma dans ses techniques, ses produits et ses diverses manifestations. Il s'agissait d'écrire l'histoire d'un regard communautaire sur le cinéma, attentive aux modalités de projection, à la construction de cadres axiologiques d'acceptation des films et à la mise en débat des valeurs esthétiques au sein d'un groupe confessionnel. L'univers notionnel mobilisé lors de cette thèse ainsi que les hypothèses théoriques alors forgées feront l'objet d'une présentation détaillée avant d'être confrontées aux *visual studies*, un champ épistémologique qui n'avait pas été mobilisé dans l'élaboration de ce travail.

Abstract

This paper provides an insight into the epistemological stakes discussed in the author's thesis on catholic and cinema in France, titled « The collective construction of a critical gaze ». This research on religious matters have been conducted in a transdisciplinary approach nurtured by reception studies, understood as a way to comprehend social and cultural appropriations of cinema in its technics, its outputs and its various demonstrations. It was about writing the history of a communal gaze on cinema, involving the conditions of projection, the construction of axiological structures in which films are accepted and the debates around aesthetic values within a religious group. The notions gathered during this thesis along with the developed theoretical hypotheses will be subject to a detailed presentation before being likened to *visual studies*, an epistemological field the author had not yet explored in her prior research.

L'hypothèse d'un regard collectif sur le cinéma

La nécessité d'ouvrir l'histoire du politique et des mouvements sociaux aux pratiques cinématographiques des acteurs collectifs a constitué le point de départ de ce travail doctoral sur les catholiques. Prenant au pied de la lettre l'expression de « culture politique » en cherchant à la faire éclater au-delà du sens convenu, ce travail a dès lors visé à expliquer l'acceptation non coercitive du pouvoir des images dans la société française. Je souhaitais ainsi comprendre comment s'ordonne – et se déconstruit – le consensus iconique et cherchais à englober les rejets, violences, déchirures de la réception sociale du cinéma dans l'horizon lissé par l'accord univoque ou le débat polyphonique des valeurs. Par ailleurs, l'historiographie du cinéma militant, conçue à partir du modèle d'investissement cinématographique des gauches laïques (PCF, SFIO...), avait jusqu'alors exclu d'importants retours sur la post-distribution, causant, à mon sens, l'effet d'un trompe-l'œil sur les principaux mouvements d'appropriation sociale du média en France. Ceci paraissait notamment flagrant pour la période des années 1930 et du Front populaire. L'invisibilité de l'action cinématographique militante des forces conservatrices et contre-révolutionnaires avait conduit, pour cette période, l'historiographie à omettre l'existence d'un autre militantisme cinématographique, que tout oppose au communiste, durant les dernières années d'existence de la IIIe République : le système d'investissement catholique. Or, mon hypothèse était que celui-ci reposait majoritairement sur un collectif, non de production mais de vision, sa puissance et sa dimension avant-gardiste se mesurant à ses capacités de projection et d'orchestration du public.

D'ailleurs, dès la fin des années 1920, des acteurs catholiques – dans leur volonté de conquérir et moraliser les masses par le cinéma dont ils prennent très tôt conscience du potentiel – avaient conscience que « la production cinématographique ne peut apporter au problème du cinéma qu'une solution partielle et donc insuffisante ». À l'inverse : « envisager le problème du cinéma du point de vue de l'exploitation – de la salle – est non seulement la question principale, à ce qu'il semble, mais elle résout à elle seule presque tout le problème, parce que, par contrecoup, l'exploitation réagira nécessairement sur la production elle-même. Si l'on n'a pas peur de la rigueur un peu tranchante des formules, il semble que celle-ci enferme le maximum de vérité : la bonne salle produira le bon film. »² C'est ainsi que la fin des années 1920 est marquée par un vaste mouvement de création de salles de projection catholiques, ces dernières oscillant entre 1500 et 3000 en format standard et réduit entre 1928 et la guerre.

La mission du cinéma prend ancrage dans l'espace de projection. Elle a été ponctuellement fantasmée comme une christianisation instantanée du public, surgissant du regard ému des spectateurs sur l'écran illuminé. Pour le dominicain Pichard célébrant Noël 1950 dans la nouvelle revue Radio, cinéma :

Dieu a inventé un nouveau moyen de communication avec les hommes. Depuis toujours ceux-ci portaient au cœur le désir de « voir » Dieu, ce Dieu caché, que personne n'avait jamais vu [...]. La parole jouée comme au théâtre est en effet bien plus riche que la parole froidement consignée dans un livre, ce livre fût-il la Bible. « Le Verbe, la parole de Dieu s'est fait chair » et à travers l'enfant de la crèche tout simplement et sans abstraction les hommes enfin ont pu « voir » leur Dieu.

[...] Après Marie et Joseph, qui a compris cette nouvelle invention de Dieu ? Les bergers et les mages (les peuples et les savants). C'est ce même peuple poussé par le même instinct qui entre par millions dans la nuit de nos salles obscures et qui cherche inconsciemment à VOIR à travers les visages de l'écran un reflet de la face de Dieu. Les véritables savants (non pas les possédants ou les exploitants de la science mais les chercheurs de vérité) sont de connivence avec le peuple aujourd'hui comme au pied de la crèche pour apprécier la supériorité de nouveaux modes d'expression de la parole jouée : cinéma et télévision sur le mot imprimé. Et ceux qui ne sont pas là, ceux qui arrivent après, ce sont toujours les mêmes : les scribes et les pharisiens (les académiciens et les intellectuels), les princes des peuples et les princes des prêtres (le gouvernement). Comme toujours aussi le désintéressement des scientifiques éveille l'appétit des oiseaux de proie de la politique et de la guerre. Derrière les chameaux et les trésors des mages pacifiques arrivent les soldats d'Hérode pour massacrer les enfants de Bethléem.

Marie et Joseph, ces artisans casaniers n'hésiteront pas à s'imposer l'aventure d'une fuite en Égypte pour sauver le faible et divin prototype de la nouvelle invention.³

La mission du cinéma a par ailleurs toujours été conçue spatialement, associée à la vision commune et convergente des spectateurs au sein de l'enceinte de la salle de spectacle (page 4, la façade et la salle de l'Auteuil Bon Cinéma de l'œuvre des orphelins-apprentis d'Auteuil, photographiées au début des années 1930, sans doute 1932, date de sortie des Croix de Bois de Raymond Bernard pour la première). La salle devient un potentiel lieu de rencontre entre l'Église et les masses. Parfois, comme c'est le cas pour le cinéma Stella du diocèse Besançon au début des années 1950 (p. 4), l'architecture d'une nouvelle salle de cinéma est envisagée à la façon d'un temple des temps modernes. Au demeurant, les films projetés dans les paroisses sont fréquemment dénués de toute dimension religieuse. Certes, la révélation de la foi par la projection cinématographique est conçue, comme chez le journaliste et cinéaste Pierre l'Ermite dans les années 1920, en lien étroit avec le contenu spirituel des images animées cependant, au quotidien, les séances reposent dès les années 1910 sur l'offre cinématographique courante.

En entreprenant de mobiliser le cinéma à des fins christiannisatrices et moralisatrices, les catholiques l'ont progressivement intégré au sein de leur communauté religieuse. Si bien que la problématique du regard collectif visait à cerner l'interaction cinématographique, dans ses mises en jeu du visionnement individuel et de l'émission du jugement commun, comme susceptible de conditionner le groupe social ; elle était donc comprise comme interne au collectif catholique, postulé comme un public, au sens de corps constitué – quoique non figé, en perpétuel mouvement – faisant face au média. Autrement dit, il s'agissait d'évaluer les effets de la réception du cinéma sur le groupe social. D'emblée, proposer une histoire du regard permettait de donner corps à la réception communautaire, de cristalliser cette entreprise séculaire d'appropriation militante du cinéma, tout en faisant interagir plusieurs approches épistémologiques qu'il s'agissait de ne pas scinder : l'histoire des mobilisations collectives et du mouvement catholique, l'histoire intellectuelle du champ religieux, l'étude de la politique institutionnelle de l'Église en matière de cinéma, celle des salles et de la programmation inscrite dans la *new cinema history*, l'exploration des formes d'enseignement et de formation cinématographique, l'analyse des théories du cinéma apparues dans ce contexte, l'appréhension de la cinéphilie, de la critique, de la presse (spécialisée ou non) et des registres de l'expertise jusqu'à l'approche des goûts spectatoriels les plus intimes. Aussi s'agissait-il d'appréhender d'un seul tenant, au prisme du voir, un éventail multiple d'expériences matérielles et de considérations intellectuelles sur le spectacle cinématographique et ses produits, depuis les contestations cinéphobes à l'encontre de films jugés immoraux jusqu'à l'acclamation de films se prêtant au scandale en passant par l'émission des célèbres cotes morales proposant un barème d'évaluation des films sortis en salle fluctuant selon des critères axiologiques nationaux et les périodes. En voici la version de 1934, qui a servi de référence et a été remaniée jusqu'à la fin des années 1960 :

1. Convient même aux enfants non accompagnés de leurs parents.
 - 1a. Convient spécialement aux enfants.
 - 1bis. Films pouvant être passés dans les établissements d'instruction (internats).
2. Pour les salles paroissiales.
3. Pour les salles publiques catholiques (milieux non avertis).
 - 3bis. Pour les adultes (milieux avertis).
4. Les éléments bons sont plus accentués que les mauvais mais le film laisse une impression mêlée. À peu près inoffensif pour les personnes formées ou habituées au cinéma.

4bis. Films où les éléments mauvais l'emportent, même si la tendance et le dénouement sont bons. Très strictement réservés.

5. Films qui présentent une thèse ou une tendance mauvaise.

6. Films à proscrire absolument.⁴

« Voir ensemble »

Ces constats m'ont rapprochée, dès les premiers balbutiements de la recherche, de l'univers notionnel de Marie-José Mondzain dont les travaux philosophiques sur le christianisme et l'image, avec pour socle la querelle iconoclaste⁵, interrogent « les conditions d'une construction du jugement critique » à l'échelle communautaire. Je n'ai pas voulu pour autant proposer une application de sa conception de « l'économie incarnationnelle »⁶ comme « prodigieuse innovation du christianisme », permettant le déploiement de toutes les potentialités mobilisatrices de l'émotion et du jugement par la promotion de la libre circulation et de la régulation des images tout à la fois⁷, même si celle-ci permet de mieux approcher l'extraordinaire dualité catholique entre cinéphilie et cinéphobie qui m'a de prime abord frappée. D'ailleurs, à la différence de Mondzain, il ne s'agissait pas de banaliser la médiation iconique émergeant dans l'Église avec la culture de masse au cours de la fin du XIXe siècle, mais au contraire d'en concevoir les spécificités avec une attention particulière pour les mutations techniques qui lui permettent d'être générée.

Cependant, je me suis ralliée à son appréhension du christianisme et de l'image comme objets de crise qui amène à souligner doublement l'enjeu de la construction du jugement critique (« critique » étant compris ici dans ses deux acceptions) au sein du catholicisme, en tant que gestion politique des passions par une communauté et, parallèlement, de communauté du jugement esthétique. D'autant plus que décider de ce qu'on voit, de ce qu'on aime voir et de ce qu'on ne veut pas voir, enfin de ce qu'on donne à voir, est affaire de parole partagée dans l'espace commun d'un sens à construire d'après Mondzain. Les instances du pouvoir décident certes pour la communauté de ce que l'on peut voir ; néanmoins, « tout l'intérêt de la pensée incarnationnelle vient du fait qu'elle ne résout pas la question de la définition des objets visuels par des critères objectifs ou objectaux, mais de ce qu'elle déplace totalement la question du visible en la renvoyant à la responsabilité des sujets de la vision ». Voilà pourquoi j'ai emprunté d'une part à la philosophe son usage du terme « regards » au pluriel, qui combine au visionnement l'opération discursive du jugement et, d'autre part, celui de « voir ensemble », une expression qu'elle emploie à la suite de Jean-Toussaint Desanti pour désigner la construction d'un temps commun pour voir et pour choisir les régimes de visibilité que l'on va aimer ou haïr ensemble⁸. C'est ainsi que le voir ensemble, transformé quelque peu arbitrairement en nom masculin singulier, a visé à éclairer, à travers le postulat d'une médiation à tous égards originale entre média cinématographique et groupe confessionnel, les mouvements iconiques structuraux du catholicisme français.

Dès lors, l'enjeu était pour moi de questionner les temporalités d'un sens collectif, la vision, à travers ses mises en crise cinématographique, en vue de déterminer l'existence éventuelle d'un horizon d'attente visionnaire des acteurs. Le choix d'une étude sur le temps long m'a conduite à interroger le « régime de visibilité » ou « d'iconicité » du catholicisme français contemporain tout en hésitant longtemps dans le choix de la formule et sur la nécessité ou non de mettre « régime » au pluriel. *In fine*, il s'agissait surtout de situer le cinéma dans l'appareil médiatique mobilisé par le groupe confessionnel, d'affirmer une relation particulière entre catholicisme et cinéma au regard de la mobilisation religieuse d'autres médias à l'instar de la lanterne magique, de la télévision et de la vidéo. J'espère avoir prouvé l'existence d'un pallier cinématographique dans le régime d'iconicité confessionnel qui correspond à une tumultueuse et polymorphe crise du regard collectif. Il repose sur la nouvelle médiation du « faire voir, faire croire » – formule également empruntée à Mondzain sans pour autant lui attribuer le caractère généraliste du postulat initial – qui se substitue définitivement au « voir, savoir, croire » caractérisant, selon le travail fondateur d'Isabelle Saint-Martin, le rapport catholique à l'image du second XIXe siècle⁹.

Les temporalités d'une construction

La thèse a ainsi voulu décrire la construction, contrainte par les contingences de la récession religieuse, d'un regard confessionnel cinéophile dans ses tiraillements axiologiques et militants. Elle a d'abord entrepris, dans une première partie, de situer le cinéma dans le régime d'iconicité catholique en cherchant à décrire la reconfiguration de la médiation iconique opérée par le cinéma vis-à-vis de la projection fixe. Cette première période, entre 1895 et 1928, voit l'attribution catholique d'un sens social au cinéma dont le point culminant est la formulation du projet missionnaire : « faire voir, faire croire ». Du fait du caractère systématique, innovant et précurseur de sa démarche, l'Église devient dès lors un pionnier de l'action cinématographique. Au cours de la deuxième période, s'échelonnant de 1928 à la fin de la Seconde guerre mondiale, la nature avant-gardiste de l'activité médiatique catholique se précise dans le recours institutionnalisé au dispositif réceptif. Un collectif de vision militant est désormais observable dans le groupe catholique. Le mot d'ordre de la Jeunesse ouvrière chrétienne « Voir, juger, agir » fait question pour qualifier l'engagement cinématographique confessionnel du début des années 1930. À l'heure du Front populaire, la mobilisation cinématographique atteint en cela un premier paroxysme ; elle est indirectement couronnée par l'émission par le pape Pie XI de l'encyclique *Vigilanti cura* et l'enserrement des regards qui s'en suit à l'échelle nationale. La troisième période, entre 1945 et 1958, est marquée par comme une formidable ouverture des possibles chamboulant les pratiques et valeurs antérieures : le regard collectif est désormais perfectible et le cinéma tend à constituer une alternative culturelle en vue de transformer le catholicisme en orientant les regards de ses fidèles vers une « foi esthétique » (Amédée Ayfre). Autrement dit, le cinéma constitue un terrain de bataille favorisant le pluralisme et la subversion au sein de la communauté religieuse. Durant l'après-guerre, l'action culturelle se recompose ainsi au gré des réseaux cinéphiliques comme au fil des coups d'éclats critiques dans *Témoignage Chrétien*, *Radio, cinéma, télévision*, *Télé-ciné*. C'est le temps de développement des ciné-clubs et réseaux d'enseignement populaire du cinéma. Enfin, une période de normalisation du rapport religieux au cinéma s'ouvre à partir de 1958, avant d'être confirmée par le concile de Vatican II. Tandis que les liens cinématographiques se distendent puis s'effacent, le catholicisme français voit ses pratiques s'enliser dans la réaction cinéphobe. Regards en éclats. Alors que nombre de catholiques s'engagent dans mai 1968 et se séparent du collectif de vision, la réaction est particulièrement virulente durant les années 1980 avec les contestations de *Je vous salue, Marie* et *la Dernière tentation du Christ*.

Un dispositif social de vision cinématographique. Conciliation et transgression

La thèse proposait en conclusion de voir dans ce rapport religieux au cinéma un dispositif social de vision cinématographique. Le recours à la notion de dispositif – fort usitée dans le champ des études en cinéma depuis son emploi par Jean-Louis Baudry¹⁰, au point que François Albera et Maria Tortajada ont dénoncé son usage extensif et flou¹¹ – se justifiait d'abord ici du fait de son réexamen récent et historicisé à l'aune de la réception, entrepris par la recherche sur le cinéma des premiers temps¹². Le dispositif semblait ainsi permettre d'articuler fonctionnement technologique, positionnement du spectateur et forme filmique¹³, ce qu'à l'échelle du monde confessionnel français j'avais tenté d'accomplir, à ceci près qu'un quatrième élément a été ajouté, le cadre interprétatif institutionnel, en employant la formule de « collectif de vision ». Il ne s'agissait pas ici de supplanter cette dernière par une autre, réputée plus en vogue, mais, en déplaçant le point de vue, de rendre palpable le socle d'une transaction fuyante comme à la fois fluide et centrale du groupe social avec le siècle. En effet, le caractère hybride du dispositif tel que généralement employé au sein du champ théorique¹⁴ semblait convenir afin de saisir les fondements structurels du formidable oxymore cinématographique catholique dans ses tiraillements, sa porosité mais aussi dans sa longévité. De plus, la dimension coercitive et la propension émancipatrice données au concept par Michel Foucault peuvent être retenues¹⁵, afin de saisir le caractère innovant de l'encadrement.

Car cette appropriation à bras le corps d'un des principaux maillons de la modernité culturelle par une force combattante en repli défensif ne rallie pas les formes convenues de la propagande, de même qu'elle ne se range pas non plus dans le cadre représentatif en vigueur pour les projections lumineuses. À l'inverse, le cinéma, élevé au rang de mission et digne d'engagement pour une élite, provoque une brèche apostolique, dont le caractère avant-gardiste est bientôt inséparable de son potentiel de fragmentation sectoriel et de discontinuités utopiques. Cette faille, sécularisant le rapport au sacré, est en soi transgressive – parfois même subversive – ce que cristallise de prime abord l'alternative culturelle de la Libération. Reproduite ci-après, la couverture du *Cinéma et le sacré*, livre d'Henri Agel avec une postface d'Amédée Ayfre, paru en 1953 dans la toute jeune collection 7e Art des éditions du Cerf, témoigne d'ailleurs de l'un de ses coups d'éclats critiques en faveur de la *Passion de Jeanne d'Arc*. De la sorte, la tension entre la nécessaire validation catholique que seule l'institution ecclésiastique peut accorder (ici la cote) et la reconnaissance esthétique indépendante de l'institution (qui traverse le groupe catholique) est certainement au cœur du dispositif. On se situe donc dans un processus à la charnière des mécanismes d'imposition et d'affranchissement des valeurs communes si bien que la fabrication conscientisée du compromis axiologique converge avec la construction émancipée du regard esthétique. La dimension utopique brouille ainsi les espaces d'affirmation individuelle au profit d'une négociation cinéphilique transversale au groupe où esthétique et morale s'entremêlent dans des critères d'évaluation, condamnés à laisser le collectif inassouvi mais constamment réévalués sous arbitrage de l'Église entre la fin des années 1920 et le début des années 1970. Ce jeu de valeurs implique le sacrifice au profit du regard commun, jamais remis en cause, y compris par les exégètes spiritualistes en révolte formelle. Ainsi, dans un envoûtement quasi magique, l'idéal d'une nouvelle unité visuelle du corps conservateur l'emporte-t-il sur les velléités analytiques de chacun. D'ailleurs, ce primat du collectif est plus qu'une discipline religieuse : c'est la condition d'une élévation, voire d'une transformation cinématographique du catholicisme qui, sans être pour autant prise au sérieux par l'ensemble du corps ecclésiastique et du mouvement catholique, suscite ce domaine de partage central qu'est la cinéphilie, en vue de la redéfinition et du positionnement du groupe dans le siècle.



Illustration 1
Le Cinéma et le sacré, Cerf, 1953, réédition de 1961, couverture.

Franchir le cap de la diachronie : quelques croisements théoriques a posteriori

Pour décrire ce chassé-croisé entre un processus d'assujettissement des regards et l'érection d'un espace de débat axiologique dans le cinéma, l'approche du regard de Carl Havelange comme « un objet qui se dérobe » aurait parfaitement pu convenir. De même que ces constatations tirées du chapitre premier « Le regard de Persée » de son magistral *De l'œil et du monde*¹⁶ : « Nul ne peut dire de quels fils est vraiment tissée l'expérience du regard, sauf à y reconnaître dans nos cultures, l'expérience même, l'expérience la plus générale de la relation. Voir, être vu ; regarder, être regardé : jeux d'échanges, de réciprocity, de miroirs ; Le regard d'abord est relation : il est dominé par le désir et toujours partiellement insatisfait. » Mais prise dans le défrichage de champs bibliographiques distincts (histoire du cinéma/histoire du catholicisme) et par la nécessité de clore ce travail doctoral en quatre ans, je n'avais pas lu ses travaux ni d'ailleurs ceux de Martin Jay sur les « regimes of seeing » ou encore ceux de Hans Belting comme de la Bildwissenschaft allemande. La question de l'apport théorique additionnel permis par une inscription explicite dans ces études visuelles se pose donc pour moi d'autant plus que, ces dernières années, les visual studies ont été tardivement appropriées en France, par des chercheurs venus de l'histoire, (citons parmi d'autres les travaux de Gil Bartholeyns, Isabelle Decobecq, Daniel Dubuisson, André Gunthert, Sophie Raux)¹⁷, avec comme pivots institutionnels l'EHESS et l'université Lille 3. Au demeurant, sans chercher coûte que coûte de justification dans ces lacunes bibliographiques d'importance – qui n'ont d'ailleurs pas été relevées lors de ma soutenance – il me faut d'abord tenter de comprendre les raisons de ce rendez-vous manqué.

Certes, concernant les *visual studies* anglo-saxonnes, il serait possible d'invoquer l'immense retard de la réception française : l'espace académique français ayant été fort longtemps hermétique au courant anglo-saxon impulsé par la publication d'*Iconology* de John Thomas Mitchell en 1986. Mais, surtout, la volonté totalisante de décrire les grandes tendances d'un rapport religieux aux images allait de pair, lors de l'écriture de cette thèse, avec le refus – sans doute trop catégorique – de la diachronie ; ceci au nom de la spécificité de la période contemporaine, post-révolutionnaire, pour l'étude du religieux dans des sociétés en voie de sécularisation mais surtout d'une particularité de la relation des catholiques au cinéma, une relation postulée comme différente à celle entretenue avec les médias apparus antérieurement ou par la suite, à l'instar de la télévision. L'argument de l'éternelle ouverture de l'Église aux innovations technologiques n'était en effet pas satisfaisant, revenant à contourner le problème d'une différenciation sociale des médias, du moins à mes yeux. Cependant, avec le recul, je crois qu'il s'agissait aussi d'une peur d'affronter le religieux sur un mode transpériodique, de me confronter à une histoire du sacré pluriséculaire alors que le champ catholique s'était seulement imposé à moi par croisement d'hypothèses et suscitait d'ailleurs l'étonnement quelque peu amusé de mon entourage scientifique. Il m'était donc difficilement concevable de me diriger vers des travaux sur la construction sociale du regard portés par des historiens/historiens de l'art modernistes/médiévistes ou par des anthropologues en vue d'opérer une lecture diachronique de l'objet et envisager par là même une perte de substance de l'expérience cinématographique, rabaissée au rang de n'importe quel artefact visuel. Pourtant ces rapprochements bibliographiques se seraient justifiés d'autant plus que certains de ces auteurs, notamment Belting (qui partage en outre un certain nombre de problématiques communes avec Mondzain), pensent l'image et le regard à partir du champ religieux.

A posteriori, le sentiment qui s'est imposé à moi, à la lecture de ces travaux est celui d'une étrange et étrangère familiarité, comme si, selon la prescription de Nicolas Mirzoeff qui appelait à oublier les visual studies, de ne pas en faire, de travailler sans y penser, je m'étais inscrite dans ce champ sans en prendre conscience à l'instar de ces chercheurs décrits par Gil Bartholeyns dans le tout récent *Politiques visuelles*¹⁸. À n'en pas douter, les problématiques soulevées par l'étude des catholiques et du cinéma s'inscrivaient aisément, sans forcer la main, dans le terrain décrit par Barry Sandywell et Ian Heywood dans leur *Handbook of Visual Culture* (2012). Mais c'est sans doute la rencontre avec les travaux de Hans Belting qui m'a depuis lors semblé la plus fructueuse. Ce n'est pourtant pas son étude de l'art

d'inspiration chrétienne et des rapports entre christianisme et image qui me paraît la plus convaincante à cet égard même si *La Vraie image* fait directement référence à un épisode étayé dans ma thèse, le débat sur *l'Évangile selon saint Matthieu* à Notre-Dame (février 1965) en présence d'une part de l'intelligentsia catholique française¹⁹. Par contre, *Pour une anthropologie des images* paraît permettre de penser la problématique des corps tout en précisant la réflexion sur les institutions de vision. Si l'anthropologie a été l'une des disciplines pionnières dans l'apprivoisement de la problématique du corps, celle-ci se pose indirectement dans l'ouvrage de Belting à travers une étude de l'image – comprise comme résultat d'une symbolisation personnelle ou collective – en tant que phénomène anthropologique et, à travers elle, par un questionnement sur les dispositifs.

Cependant, quand bien même le cinéma est inclus dans sa réflexion, Belting exècre l'emploi français du mot « média », lui préfère « médium » et dénonce la réduction des dispositifs iconiques aux seuls procédés induits par la reproduction technique. C'est dans le cadre de cette approche englobante et diachronique que Belting propose « d'analyser l'image dans une configuration pour ainsi dire triangulaire, à travers la relation partagée de trois paramètres distincts : image-médium-regard ou image-dispositif-corps, tant il est vrai que je ne saurais me figurer une image sans la mettre aussitôt en corrélation étroite avec un corps regardant et un médium regardé. » La formulation de cette « triade » amène l'auteur à interroger le corps humain comme « le lieu des images ». Car « le concept de médium n'acquiert sa véritable signification qu'à la condition d'être entendu dans le contexte de l'image et du corps. C'est là qu'il livre pour ainsi dire le « chaînon manquant » parce que c'est d'abord le médium qui nous permet de percevoir les images de telle sorte que nous ne les confondions ni avec de vrais corps ni avec de simples choses ». Cette articulation entre dispositif de projection et corps (y compris refoulé) du spectateur semble tout à fait centrale pour le champ traité ici, même si la conception de Belting n'est sans doute pas suffisante en ce qu'elle implique en partie une vision du corps regardant qui tend à se confondre à un regard sans corps, un écueil qui a aussi été le mien.

Même si l'historien de l'art semble dubitatif quant à ce « corps immobile [de spectateur] enchaîné à un fauteuil de cinéma et livré à l'expérience d'un monde en mouvement dans l'image », son appréhension induit une certaine passivité et soumission spectatorielle car « les médiums s'inscrivent dans notre perception corporelle et la modifient. Ils gouvernent l'expérience que nous faisons dans l'acte de regarder, puisque c'est sur leur modèle que tout à la fois nous percevons et nous nous dessaisissons de notre propre corps. » Cet enserrement des corps véhiculé d'office par le médium se prête à débat (dans un autre registre, la posture de Jean-Marc Leveratto s'en détache radicalement) ; mais il permet de poser de front (même si Belting s'en soucie peu au final) la question des potentielles instrumentalisation politiques de la configuration image-dispositif-corps, la propension coercitive comme les interstices de liberté maintenus.

Chez Carl Havelange, la perception du regard comme « geste » et la réflexion menée sur les sens – dans une démarche culturaliste nourrie par la lecture des travaux de Lucien Febvre et d'Alain Corbin – sont nettement plus précises que chez Belting. L'historien – qui se revendique en outre d'une approche anthropologique – entend par ailleurs « éviter une double illusion, à conserver la pleine conscience d'une double impossibilité : celle d'une histoire totale et celle d'une histoire sérielle du regard ». Aussi la confrontation à l'ouvrage d'Havelange cristallise-t-elle une considérable limite de ma thèse, soulignant indirectement l'abstraction – ou l'absence de concrétisation – dans laquelle les regards portés par les catholiques sur le cinéma sont maintenus, faute de sources pour caractériser de plus près les expériences optiques dans leur dimension la plus concrète voire physiologique. Il y a en effet une facilité métaphorique à englober par le regard les phénomènes sociaux que l'on ne peut pas lier autrement, de même qu'à transcender au prisme de ce dernier des pratiques disparates, autrement dit le faire surjouer pour investir la vision d'un sens critique. Au demeurant, les distinctions établies par Havelange entre « ordre ancien » et « institution moderne du regard » permettent également de prendre un peu plus conscience de l'impressionnant projet utopique injecté par certains catholiques dans le voir cinématographique. Même si un *ordre cinématographique du regard* n'est pas atteint au XXe siècle, du moins pour les catholiques français, la tension entre tradition et modernité du voir se trouve en effet redéployée, ainsi que les déclarations de Pichard citées p. 2 le cristallisent.

Que faire de la « culture visuelle » ?

Par-delà le positionnement original d'Havelange depuis la Belgique, les *visual studies* anglo-saxonnes dans leur pluralité de points de vue apportent un bagage notionnel pour penser les institutions de visualisation et envisager la visualité (à partir de Hal Foster, *Vision and visuality*, 1988, puis Nicholas Mirzoeff « On Visuality »). En ce qui concerne ce travail sur les catholiques, nul doute que la notion de *visuality* – en tant que construction sociale et culturellement informée, tactique de commandement qui se substitue à l'exercice de la force – paraît convenir en apparence. Cependant, la flexibilité de l'enserrement ecclésial ne doit pas être perdue de vue. Comme il a été suggéré plus haut, il n'y a pas de fabrique du consentement cinématographique à partir d'un donné axiologique préétabli dans la communauté religieuse étudiée. En France, le cinéma n'est pas un simple agent de validation des valeurs pour les catholiques contrairement à l'Italie où les frontières axiologiques sont plus hermétiques. On assiste à la réinvention permanente d'un compromis cinématographique, sans établissement d'un véritable consensus. L'institution ecclésiale s'attache ainsi à créer une illusion de contrôle par la forme enserrante attribuée au dispositif participatif tout en rappelant constamment l'actualité de la communauté d'interprétation. La subversion se trouve canalisée ; l'Église déplace la conciliation des regards dans le champ du débat cinématographique au sein du groupe. Autrement dit, une lecture binaire en termes d'imposition / émancipation ne serait pas satisfaisante, puisque le dispositif de vision participatif réunit les contradictions de la politique iconique.

La question d'une correspondance entre la formule polysémique de « culture visuelle », que je n'ai quasiment pas utilisée dans ma thèse, et l'univers notionnel alors mobilisé n'est pas sans se poser. Katerina Seraïdari a, dans le numéro 172 de *Archives en sciences sociales des religions*, recensé ce travail dans un ensemble titré « culture visuelle et christianisme ». Parler de culture visuelle peut bien sûr constituer une solution commode et sûrement économe, d'autant plus que la formule vise chez Mirzoeff à envisager les images depuis leur consommateur plutôt que depuis le producteur, en vue de cerner les réponses de l'utilisateur aux médias de l'image. Aussi la « spectatorship in the field of vision » est-elle reconnue par Irit Rogoff comme une composante essentielle de la *visual culture*²⁰. Employer l'expression pourrait par ailleurs permettre de s'engager dans une approche renouvelée des rapports entre mouvements sociaux, acteurs collectifs et cinéma si l'on se reporte aux contre-thèses exposées par W. J. T. Mitchell dans cet un article de référence qu'est « Showing seeing » (2002), notamment la septième : « visual culture is the visual construction of the social, not just the social construction of vision ». D'où la question du rapport entre l'horizon d'attente cinématographique et le mouvement catholique, la mission du cinéma et le répertoire d'action militant. L'incompatible engagement cinématographique des catholiques peut-il être compris comme l'utopie d'une intégration « liturgique » ?

Néanmoins, l'emploi de plus en plus banalisé de la notion tend à en faire un mot valise, cette acception fourre-tout induisant un appauvrissement théorique certain. Aussi faut-il sans doute lutter contre la standardisation terminologique. Évoquer une « culture visuelle catholique » dans le sens le plus stricte conduirait en outre à une approche partielle et insatisfaisante du cas étudié, puisque le propre du collectif de vision est de déployer un dispositif qui ne se réduit pas à un référentiel commun – c'est-à-dire à une série de films dont la connaissance est partagée dans la communauté – et dont la vocation est à embrasser un nombre grandissant de spectateurs. Les échelles de l'interaction restent également dans l'ombre quand bien même on ouvrirait l'acception « culture visuelle » aux valeurs partagées par les images. Et même si on opte pour une approche globalisante et que l'on suit Mirzoeff qui attribue un sens progressiste à la *visual culture*, ceci ne conviendrait sans doute pas au cas étudié où le débat de valeurs sur l'image se trouve détourné au profit de l'institution.

Au demeurant, ces limites ne sauraient minorer le potentiel épistémologique que peut offrir en 2017 – de façon certes anachronique – la « culture visuelle » dans le champ des études cinématographiques en France, si l'on se situe du point de vue de l'histoire du cinéma. Alors que rares semblent être les travaux de ce type à s'être directement placés sous ces auspices (la démarche de Teresa Castro semble à cet égard constituer une exception²¹), la « culture visuelle » paraît pouvoir s'instituer en point de jonction

entre histoire et esthétique du cinéma. De productives rencontres entre chercheurs de méthodologies différentes, travaillant sur les mêmes objets, semblent ainsi susceptibles d'émerger sous l'égide de l'anthropologie. Il s'agit là d'une occasion de dépasser les clivages entre des approches formelles jugées par les uns comme désincarnées des espaces de production de réception et une histoire que les autres considèrent dénuée d'émotions esthétiques, en vue d'aborder conjointement les phénomènes de composition, circulation et migration des images animées dans leur historicité.

Biographie

Mélanie Leventopoulos Docteure en histoire, Mélanie Leventopoulos a soutenu, en 2013, une thèse intitulée « La construction collective d'un regard critique : les catholiques et le cinéma dans la France du XXe siècle (1895-1995) », dirigée par Danielle Tartakowsky. Elle est aujourd'hui

maîtresse de conférence à l'Université Paris 8 et rattachée au laboratoire Esthétique, Sciences et Technologies du Cinéma et de l'Audiovisuel (ESTCA). En 2015, elle publie *Les catholiques et le cinéma. La construction d'un regard critique* aux Presses Universitaires de Rennes.

Biography

Mélanie Leventopoulos has supported her PhD in 2013, entitled « La construction collective d'un regard critique : les catholiques et le cinéma dans la France du XXe siècle (1895-1995) », supervised by Danielle Tartakowsky. She is now a lecturer at

the University Paris-8 and a member of the lab Esthétique, Sciences et Technologies du Cinéma et de l'Audiovisuel (ESTCA). In 2015, she published *Les catholiques et le cinéma. La construction d'un regard critique* (Presses Universitaire de Rennes).

[ARTICLE SUIVANT >](#)

Notes

¹ Une version écourtée de cette thèse est parue aux Presses universitaires de Rennes : Mélanie Leventopoulos, *Les catholiques et le cinéma (France, 1895-1958). La construction d'un regard critique*, Rennes, PUR, 2015.

[Retour au texte >](#)

² Louis Jalabert, « Les catholiques et le problème du cinéma », *Études*, 5 décembre 1928, p. 560 2.

[Retour au texte >](#)

³ Raymond Pichard, « L'invention nouvelle », *Radio, cinéma, télévision*, 24 décembre 1950, p. 334.

[Retour au texte >](#)

⁴ *Le Cinéma partout et pour tous dans les œuvres*, décembre 1934, p. 3 5.

[Retour au texte >](#)

⁵ Marie-José Mondzain, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, 1996.

[Retour au texte >](#)

- ⁶ Le génie du christianisme repose, d'après Mondzain, sur l'économie incarnationnelle. La notion vient de Byzance où l'économie est un modèle pragmatique prenant en compte la situation historique réelle. En effet, le terme d'*oikonomia*, utilisé par Paul, se déploie dans les textes patristiques pour devenir un argument iconophile lors de la crise iconoclaste : qui refuse l'icône refuse l'économie, c'est-à-dire le Christ lui-même et la totalité du plan incarnationnel dans l'histoire.
[Retour au texte >](#)
- ⁷ Marie-José Mondzain, *Le commerce des regards*, Paris, Seuil, 2003, p. 19.
[Retour au texte >](#)
- ⁸ *Ibid.*, p. 146 et 167 ; cf. aussi : Marie-José Mondzain (coord.), *Voir ensemble*, Paris, Gallimard, 2003.
[Retour au texte >](#)
- ⁹ Isabelle Saint-Martin, *Voir, savoir, croire. Catéchismes et pédagogie par l'image au XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2003.
[Retour au texte >](#)
- ¹⁰ Jean-Louis Baudry, « Le dispositif », *Communications*, n°23, 1975, p. 56-72.
[Retour au texte >](#)
- ¹¹ François Albera et Maria Tortajada, « Le dispositif n'existe pas ! » in François Albera et Maria Tortajada (dir.), *Ciné-dispositifs. Spectacles, cinéma, télévision, littérature*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2011, p. 13-38.
[Retour au texte >](#)
- ¹² *Ibid.* ; André Gaudreault et Philippe Marion, « Un média naît toujours deux fois... », *Sociétés et représentations*, n°9, 2000, p.21-36 ; Jean-Pierre Sirois-Trahan, « Dispositif(s) et réception », *Cinémas*, 14 1, 2003, p. 149-176.
[Retour au texte >](#)
- ¹³ Frank Kessler, « La cinématographie comme dispositif (du spectaculaire) », *Cinémas*, 14 1, 2003, p. 25.
[Retour au texte >](#)
- ¹⁴ Hugues Peeters et Philippe Charlier, « Introduction. Contributions à une théorie du dispositif », *Hermès*, n°25, 1999, p. 15-24.
[Retour au texte >](#)
- ¹⁵ Pour une lecture de la théorie foucauldienne du dispositif à l'aune du cinéma, cf. : François Albera et Maria Tortajada, « Le dispositif n'existe pas ! », chapitre cité, p. 20 *sqq.*
[Retour au texte >](#)
- ¹⁶ Carl Havelange, *De l'œil et du monde Une histoire du regard au seuil de la modernité*, Paris, Fayard, 1998.
[Retour au texte >](#)
- ¹⁷ Daniel Dubuisson & Sophie Raux (éds.), *À perte de vue. Les nouveaux paradigmes du visuel*, Les Presses du Réel, 2015.
[Retour au texte >](#)
- ¹⁸ Gil Bartholeyns, « Un bien étrange cousin, les *visual studies* » in Gil Bartholeyns (éd.), *Politiques visuelles*, Paris, Les Presses du réel, 2016.
[Retour au texte >](#)
- ¹⁹ Hans Belting, *La vraie image. Croire aux images ?*, Paris, Gallimard, 2007 (première édition allemande : 2005), p. 68 .
[Retour au texte >](#)
- ²⁰ Irit Rogoff, « Studying visual culture » in Nicholas Mirzoeff (ed.), *The Visual Culture Reader*, London/New York, Routledge, 1999.
[Retour au texte >](#)
- ²¹ Cf. Teresa Castro, *La pensée cartographique des images. Cinéma et culture visuelle*, Lyon, Aléas, 2011.
[Retour au texte >](#)

« Le clin d’œil, c’est pas le regard » D’un certain usage de la peinture au cinéma

Pauline Mari

Résumé

Cet article prend pour point d’appui le film *Paris n’existe pas* de Robert Benayoun afin de montrer comment le cinéma des années 1960 a employé les œuvres d’art pour produire une esthétique du « battement optique ». Avec cette œuvre philosophique et manifeste, Benayoun dresse un état des lieux de la crise de la vision vécue par les artistes à la fin des années 1960 : la surexcitation oculaire due à la surenchère des images présentes dans les médias, à la télévision ou encore dans la publicité influe sur le regard et sur l’imagination. À l’écran, la peinture se dématérialise pour se soumettre aux dispositifs cinématographiques parfois empruntés au cinéma expérimental, notamment celui du *flicker film*. Pendant cinquante secondes, Benayoun emploie ce procédé pour faire défiler des tableaux abstraits, entrecoupés de photo-souvenirs. Le cinéma sert ainsi la cause des peintres post-modernes férus d’un nouveau régime de vision. Il augmente la contemplation picturale en proposant une esthétique du battement. À travers l’analyse du film, l’auteure établit une histoire du regard, à la lumière des travaux de Rosalind Krauss et Jonathan Crary.

Abstract

This article analyzes the film *Paris n’existe pas* by Robert Benayoun in order to show how cinema in the 1960’s used art pieces to produce a « optical pulse » aesthetic. With this philosophical manifesto, Benayoun draws up a baseline study of the vision crisis experiences by artists at the end of the 1960s: the ocular overexertion due to the overflowing images in the medias, on television or even in the commercials influences their gaze and their imagination. On screen, painted art deconstructs itself in order to submit to cinematographic systems, sometimes borrowed to experimental cinema, for instance in *flicker films*. During fifty seconds, Benayoun uses this process to make abstract paintings scroll, interspersed with souvenir photos. Cinema furthers the cause of post-modern painters who strike a new vision system. It enhances pictural contemplation while offering a pulsing aesthetic. Through a film analysis, the author establishes a history of the gaze, enlightened by the work of Rosalind Krauss and Jonathan Crary.

En 1969 sortait sur les écrans *Paris n'existe pas* de Robert Benayoun, un film résolument instructif pour qui s'intéresse à l'histoire du regard. Benayoun réalise là son premier long-métrage avec des intentions de pamphlétaire. Il faut déjà dire que ce critique de cinéma à la plume acide (dans *Positif*) était un praticien avant-coureur des *visual studies* comptant à l'époque à son actif des ouvrages érudits et remarquables sur la bande dessinée, le *cartoon*, le cinéma d'animation. Défenseur des arts populaires, Benayoun n'en était pas moins conservateur à divers endroits. En 1969, sa dévotion à André Breton n'a pas failli. Benayoun reste un fervent promoteur du surréalisme, cédant à de belles envolées dans les revues attirées (*Le Médium*, *La Brèche*) et rejetant en bloc les avant-gardes dites « pop » faisant la promotion d'un œil mécaniste aligné sur un horizon tout cybernétique. C'est donc juge et parti, sociologue et artiste, que Benayoun livre un bilan clairvoyant de la situation perceptive à la fin des années 1960 : entre le film philosophique et le manifeste, *Paris n'existe pas* prend acte d'une crise de la vision prétendument inédite dans l'histoire de l'Occident. À travers l'aventure mentale de Simon Devereux, un peintre abstrait lyrique en mal d'inspiration, Benayoun dresse les symptômes d'un fléau élargi à tout le corps social et dont les artistes seraient frappés de plein fouet : le phénomène de surexcitation oculaire liée à la surenchère des images en provenance de la publicité, de la télévision et des *mass media* a entraîné en superficie la cécité, en profondeur, de graves troubles de l'imagination.

À bien des égards cet état des lieux ouvre pour nous une brèche dans l'hypothèse d'une histoire du regard. Pareille critique charrie en effet une perspective anthropologique. D'abord parce qu'elle entérine une modalité du voir post-moderne que l'historienne de l'art américaine Rosalind Krauss a identifiée à la fin des années 1980 sous la notion de « battement optique¹ ». Le battement est un rythme, un flip/flop, un clic/clac, un *on/off* caractéristique d'une économie pulsatile dont Jonathan Crary, à la même époque, repère les premières occurrences avec la vulgarisation des jouets scientifiques autour de 1820 (thaumatrope, kaléidoscope, phénakistiscope, zootrope, stéréoscope, etc.)² objets au rythme chronophotographique que l'on peut considérer comme des prolégomènes du cinéma. Pour Crary, la modernité n'est pas née en 1870 avec l'apparition de la photographie mais bien cinquante ans plus tôt dans les salons petits bourgeois où se jouait la réconciliation organique de l'œil et du corps. De même, Rosalind Krauss, après avoir loué durant des années l'*opticalisme moderniste*, c'est-à-dire la vision synoptique, performative, surpuissante exprimée chez un Frank Stella ou un Josef Albers, fait marche arrière en 1988. Est désormais salué en marge de la grande peinture le triomphe du battement qui a porté atteinte à l'efficacité visuelle. Dans son article « La Pulsion de voir », l'auteur cite les *Rotoreliefs* de Marcel Duchamp (1935) qui battent à la manière d'un pouls affolé et restaure le facteur temporel de la contemplation, un roman-collage de Max Ernst de 1930 (*Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*) [ill. 1] qui place son héroïne dans le tambour d'un zootrope décoré, à l'intérieur, d'oiseaux dont les battements d'ailes conduisent à un immanquable éveil du désir quand l'appareil s'enclenche. Enfin, Krauss cite un carnet de dessins préparatoires aux *Demoiselles d'Avignon* de Picasso empruntant au modèle du stand d'animation ou du *flip-book*. Mais voilà, en une réplique, Robert Benayoun révisé anachroniquement ces analyses salutaires : « Le clin d'œil, c'est pas le regard », fait-il dire à Simon dans *Paris n'existe pas*.

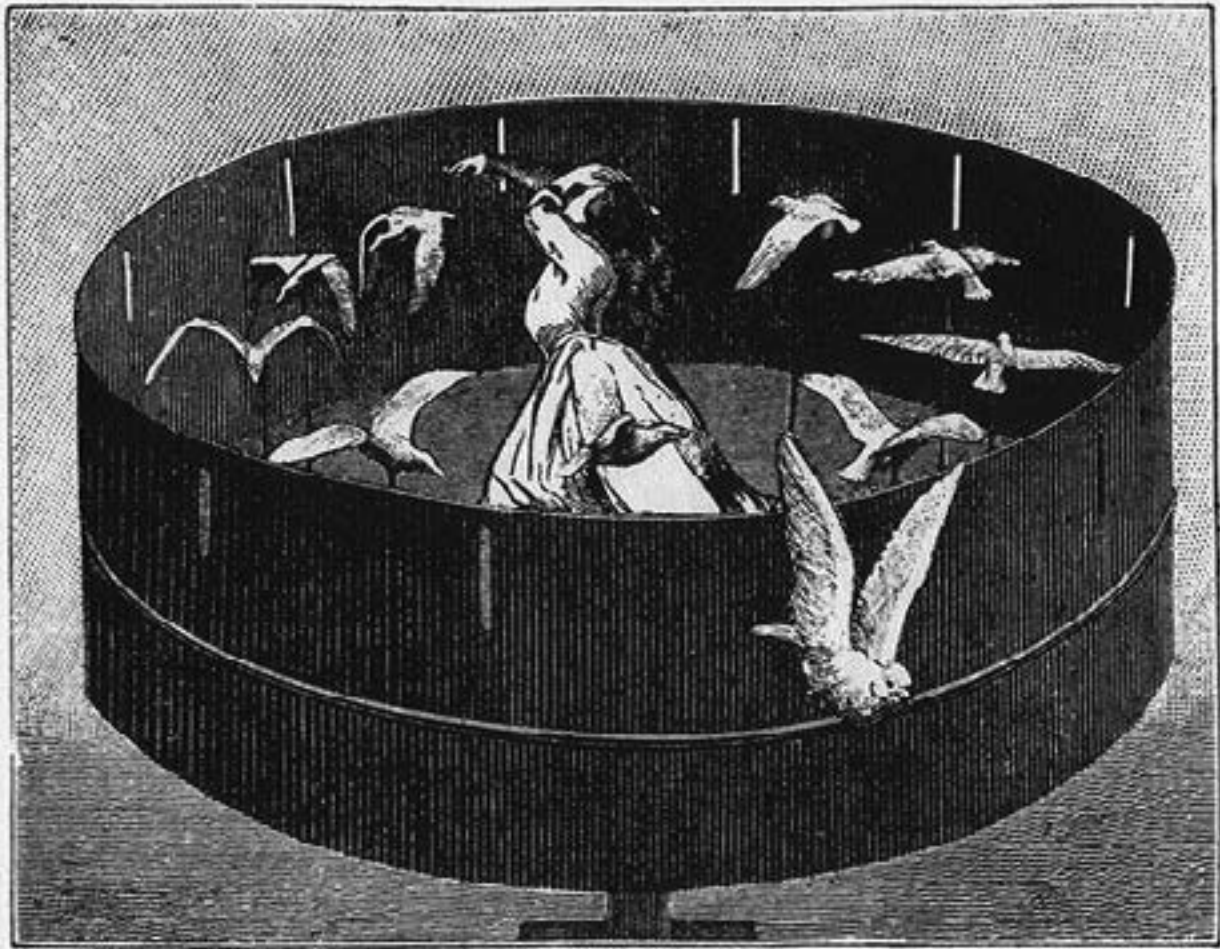


Illustration 1

Max Ernst, *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*, 1930, Paris, Edition du Carrefour, 1 vol. (non paginé), ill. en noir, 24 cm © ADAGP.

Ce revirement laisse émerger une autre histoire du battement qu'il faut réarticuler vis-à-vis de la première. Si au XIX^e siècle, la pulsation place l'individu au cœur de l'économie du voir, après guerre, elle semble témoigner d'un échec patent. Le battement acquiert une signification freudienne : c'est l'œil qui, plutôt que de battre en un gracile clignement, est battu. La vexation est proportionnelle à l'écart qui se creuse sur un mode exponentiel entre l'intensité des stimuli et leur seuil de perception consciente. Par un étrange retournement masochiste, l'œil dans les années 1960 prête le flanc à la batte tout en déplorant cette soumission. Le film de Benayoun est sur ce point symptomatique des contradictions qui travaillent ce régime. On peut en effet lui opposer non pas un contre-discours mais son propre métadiscours. Car si *Paris n'existe pas* sort difficilement de sa position discursive, il n'aura échappé à personne que le film se veut une alternative à l'érosion du regard. Or la séquence qui assouvit magistralement ce désir n'est ni plus ni moins qu'un *flicker film* [ill. 2], autrement dit le langage le plus exemplaire du battement optique. Benayoun parle lui-même dans le scénario d' « accumulations vertigineuses à 24 images totalement différentes par seconde³ ». Mais ce n'est pas tout. Dans ce flot torrentiel battent à intervalles irréguliers des peintures de l'abstrait lyrique Bernard Childs⁴ (les tableaux de Simon). Il semble que dans ce lien solidaire, le cinéma, grâce à la peinture, reprenne les clés d'une esthétique du battement dont il fut jadis le détenteur exclusif. Le film de Benayoun brasse ainsi de bouleversantes réflexions. De quelle manière le cinéma et la peinture ont-ils vécu cette crise du regard ? Comment se sont-ils mutuellement portés secours ? Lui ont-ils résisté ou cédé ? Ont-ils été des agents complices ou des contre-pouvoirs ? En quoi accréditent-ils la thèse d'une faillite de l'imagination, à son acmé à la fin des années 1960 ?



Illustration 2
Photogrammes extraits de *Paris n'existe pas* de Robert Benayoun, 1969.

Le synopsis de *Paris n'existe pas* commence comme un avant-propos de sociologue : « Paris, 1967. L'obsession du temps écoulé hante les citoyens, en proie aux retards, délais et engagements de chaque jour.⁵ » Le film débute en effet par une série d'épisodes où s'exprime toute l'incongruité du temps moderne : un homme rate son train, une hôtesse à l'aéroport parle de fuseaux horaires, un article de presse est envoyé en retard, un panneau publicitaire exhorte à préparer en été ses vacances d'hiver. Arrive alors un avant-goût du huis clos qui suivra : « Dans l'appartement d'un critique d'art connu [Laurent], des artistes et intellectuels se sont enfermés, tous stores baissés, toutes horloges stoppées [...] pour se donner l'illusion d'une partie sans fin⁶. » Ainsi, à la vie intense qui est une obsession moderne⁷ répond une option suspensive à laquelle souscrita pour toute la durée du film Simon Devereux, « jeune peintre "de la vision", qui travaille à contre-courant des modes (op, junk, art cinétique, etc.)⁸ ». Simon n'a rien peint depuis des semaines. Sa crise d'inspiration affecte sa vie amoureuse : Angela, jeune femme située dans l'univers aliénant de la mode, pâtit de ses humeurs. Mais de retour à son appartement, Simon expérimente d'étranges visions allant des flashes de son passé à l'anticipation sonore et visuelle de la vie des objets. Le cas s'aggrave – à ses yeux s'améliore – lorsqu'il remonte dans le temps jusqu'au boudoir 1900 de son ancienne locataire Félicienne et au Paris d'Eugène Atget quand il descend dans la rue. Probablement par fidélité à ses idées, Benayoun s'est interdit de verser dans la débauche optique du manège urbain. Il ne recourt qu'à des effets inframinces ; surimpressions, animation image par image, inserts brefs voire subliminaux. À l'exception, donc, du *flicker film*. C'est le morceau de bravoure de *Paris n'existe pas*. Une parenthèse miraculeuse issue d'une introspection dirigée dénoncée par Laurent comme réactionnaire : « Tu fuis le réel ! » / « Justement ! Le monde court, les événements se bousculent, on est pris de vitesse [...] Et personne n'en analyse vraiment les causes. Pour moi, tout peut être immobile, je peux revivre les minutes fatidiques ». Richard Leduc est dans le rôle de Simon qu'on ne verra jamais peindre, le geste de la main s'étant comme déplacé dans le flux cataleptique des yeux, de la toile à l'écran. Serge Gainsbourg incarne Laurent, dandy raide et précieux. Danièle Gaubert joue Angela, l'amour usé de Simon.

Benayoun transpose à l'écran les débats qui agitent la scène artistique et qu'il resitue dans le contexte d'une crise de la vision. Ce conflit oppose l'abstraction lyrique à l'art post-moderne. A la *party*, un dialogue entre Laurent et Simon résume la situation. Simon serait l'un des rares vrais peintres. C'est un

peintre qui « pense », un peintre qui « peint », quand la société n'en finit pas de produire de faux artistes qui électrisent, vaporisent, fendent, collent, incinèrent, clouent⁹. On aura reconnu dans cet ironique inventaire les pratiques du Nouveau Réalisme désignant Yves Klein, Arman, César, Tinguely, ainsi que le pop art, ses confrères américains qui flatteraient cyniquement la vacuité du regard¹⁰. Pour Benayoun, l'op art – fondé sur le battement optique – culmine dans cette entreprise de dévoiement. Comme tant de critiques, Benayoun n'identifiait dans les reliefs à flashes du cinétisme qu'une farce de Luna Park noyant l'œil de stimuli, davantage que le tirant de sa paresse.

Ce malentendu est intéressant. Car à l'aune de cette réception, il apparaît que l'art en 1967 distribue l'histoire du regard en deux pôles. D'un côté, il y a donc l'op art, qui est la version en mouvement du pop art, lui-même emblématique de l'image livrée sans regard. De l'autre, il y a l'abstraction lyrique qui croit encore à la vision. Un mot sur l'ancêtre du premier. Le battement au XIX^e siècle grisait les foules et hissait la subjectivité au rang principal. C'est bien en effet grâce à la persistance rétinienne que l'oiseau bat dans l'œil de qui regarde à l'intérieur d'un zootrope. Goethe avait établi en 1810 les fondements érotiques de la vision, racontant comment la vue excitante d'une servante à corselet rouge dans la pénombre laissa derrière elle un beau vert marin¹¹. Pourtant, dès 1820, les travaux du neurophysiologiste J. E. Purkinje¹² sur la durée d'excitation oculaire commencèrent d'orienter le battement vers d'autres projets : la production industrielle sut bientôt tirer profit des recherches sur la capacité d'attention de l'œil, jetant l'employé salarié dans les bras du taylorisme. Le bilan à l'époque de Benayoun est, selon lui, déplorable. Le miracle du « je » émetteur de la vision, magicien l'auto-produisant, a confirmé sa splendide extinction. Le regardeur serait désormais esclave d'une surenchère normative dont l'op art est l'agent suprême. Si, en 1965, la très populaire exposition d'art cinétique *The Responsive Eye* au Museum of Modern Art (New York) consacre cet « œil qui réagit », l'intelligentsia, elle, s'indigne de l'avènement de la perception décérébrée¹³. La galeriste de Simon se désole : « Que voulez-vous, c'est commercial et stimulant ! Cela transforme les galeries en labos, en discothèques, en fusées spatiales ».

Une autre histoire suivie du regard, et qui rejoint la question du battement, se manifeste en creux de *Paris n'existe pas*. Dans son *Salon de 1859*, Charles Baudelaire reprochait aux peintres de l'École de Barbizon de concevoir un univers sans l'homme¹⁴, c'est-à-dire dépourvu de regard, donc d'imagination. La faute, selon le poète symboliste, incombe à l'apparition de la photographie, médium à l'appréhension froide et objective du réel. Un siècle plus tard, cette hantise ressurgit. Après-guerre, le structuralisme représenté par l'abstraction concrète est contesté. On assiste au retour en force du génie créateur et de la sensibilité romantique. L'abstrait lyrique déploie une gestualité empathique sacralisant ses émotions. Ce n'est pas un hasard si Benayoun choisit pour son film des tableaux et des dessins de Bernard Childs, un peintre lyrique de New-York émigré à Paris en 1951. Il le collectionnait, à l'instar de Jean-Michel Atlan, Enrico Baj ou André Masson¹⁵, le maître de l'automatisme psychique, une technique de peinture procédant à l'aveugle pour mieux laisser fuiter ses visions mentales.

Simon Devereux « croit encore à quelque chose comme la vision ». Pourtant sa peinture est démodée, même pour lui. Ce que le film sous-entend est l'échec déjà vieux de l'abstraction lyrique à sauver l'imagination. Dès 1962, le psychologue de la vision américain Rudolf Arnheim n'hésitait pas à relever un détachement mécanique dans le geste itératif de Jackson Pollock projetant de la peinture acrylique au bâton. Il comparait volontiers le *dripping* à quelque « fourmillement moléculaire » relevant du « chaos standardisé¹⁶ ». La disparition du regard pointé par Baudelaire se voit ainsi réactualisée par une dilution, dilution de l'œil pensant dans le désordre, désordre que résume Anne Sauvageot dans *Voirs et savoirs* : « Avec la modernité, le monde matériel renoue avec le désordre. On quitte l'univers des solides pour celui des processus et le monde de la physis comme celui du social basculent désormais dans l'instabilité, l'aléatoire, l'incertitude, la simulation...¹⁷ ».

Il est vrai que la menace atomique, la cybernétisation de la société et la théorie einsteinienne de la relativité contribuent à liquéfier les frontières entre les répertoires de réalités. Benayoun avait eu l'idée de son scénario de *Paris n'existe pas* en lisant *An Experiment with Time* de John W. Dunne (1927), paru chez Seuil en 1948 (*Le Temps et le rêve*) et pour lequel l'homme, dans ses rêves, accède à son passé et à son futur. Cela ne pouvait que fasciner Benayoun, disciple de Breton, le promoteur du *hasard*

objectif: « J'ai voulu représenter d'une manière visuelle des états temporels non chronologiques et qui se présenteraient sous l'aspect de visions montées de manière désorganique.¹⁸ » Reste que la dilution n'est pas approuvée. Si elle intéresse Benayoun au plan phénoménologique (dilution de l'individu dans le passé-présent-futur), il la conteste vivement au plan idéologique : *mon regard* ne saurait survivre à la dilution. Car de même que le XIX^e siècle avait assisté à la fusion des espèces vivantes avec le darwinisme, le XX^e siècle, assistait, à l'époque de la sortie de *Paris n'existe pas*, à la promotion chez les hippies et les artistes, de la « noosphère¹⁹ » théorisée en 1955 par le prêtre jésuite et philosophe français Pierre Teilhard de Chardin. Le concept évolutionniste de noosphère présuppose l'existence d'une nappe pensante autour de la Terre ; c'est une utopie de fusion planétaire des consciences humaines ; des regards. Dans les années 1960, les thèses de Teilhard de Chardin connaissent une fortune populaire relayées qu'elles sont par des prophètes médiatiques tel que le théoricien de la communication Marshall McLuhan, (*Understanding Media. The Extensions of Man*, 1964²⁰), l'artiste cinétique Victor Vasarely²¹, ou le journaliste californien Gene Youngblood. Dans *Expanded Cinema*²², cet émule du *New Age* fait de la noosphère la pierre angulaire du cinéma élargi à la télévision, la vidéo, l'animation. L'ère synesthésique est proche. L'industrie du spectacle et une part des arts sont façonnés par ces prophéties. Le *Voom Voom* de Nicolas Schöffer en 1966 (discothèque tropézienne à multi-miroirs), les *light shows*, les décors intra-utérins psychédéliques (Verner Pantan) orientent l'ivresse sensorielle vers la communion psychique.

Quelles étaient les conséquences pour le regard ? D'après Benayoun, il s'en trouvait cruellement appauvri. Il faut, pour le comprendre, revenir à cette scène en galerie dans *Paris n'existe pas*. Ce dernier observe près du comptoir deux Américains dont nous parviennent les bribes d'une conversation semble-t-il sur l'abstraction lyrique (« complaisante », « empathique »). La galeriste dit à Simon : « Vous l'avez entendu ? À New York, et même à Londres, ils ne veulent plus entendre parler que de l'uro-génital, de l'auto-destructif et de l'hallucinogène. » Simon répond d'un air lointain : « Oui, je sais. Lumières polarisées, projections multiples, un cirque formidable... Moi je ne leur montre pas le dixième de ce que je vois là-dedans [le doigt sur la tempe]. » Et d'ajouter : « Mais à force d'agir à la conquête de l'espace, ils ont fini par perdre leur espace interne. Je suis peut-être hors du circuit mais je tiens bon. » Il n'a pas essayé le LSD car il a « son système ». Avant de quitter les lieux, il s'adresse aux Américains : « *You, people, have become strangers to your own experience* ». À l'évidence, le personnage reproche aux artistes du battement (flash, stroboscope) de préférer l'image à l'imagination, le cerveau n'aimant plus qu'à se retrancher dans ces paradis artificiels produits par la publicité ou les drogues [ill. 3].

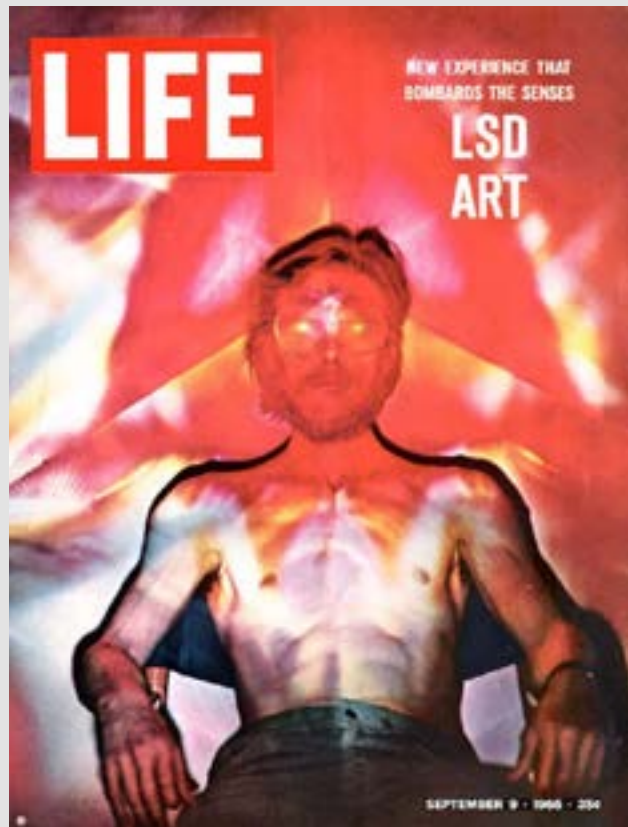


Illustration 3
«LSD Art», couverture de *Life* (New York), 9 septembre 1966.

Pour l'historien de l'art comme le sociologue, *Paris n'existe pas* est représentatif d'un certain cinéma de la fin des années 1960 qui tente de réincarner les images par une voie romantique. Il s'agit de récupérer cette esthétique pulsatile que l'industrie a balisée. Déjà, dans son essai *Le Dessin animé après Walt Disney*, Benayoun réévalue cet héritier du théâtre optique qu'est le *cartoon* : « on ne peut faire d'animation en 1960 sans avoir englouti, assimilé toutes les fluctuations de l'art moderne, l'art abstrait, le tachisme, le futurisme et le surréalisme [...] des arts pathologiques et sauvages, ou sans avoir une petite notion du nombre d'or²³. » Benayoun affranchit pareillement la bande dessinée dans un ouvrage monographique : « Si l'on réduit les tableaux de Lichtenstein à la taille exacte des bandes qu'il copie, on verra qu'il ne les égale jamais, ni en force ni en efficacité²⁴. » La fascination de Benayoun pour la bande dessinée s'exprime aussi à l'écran. À la *party* de Laurent, tandis que Simon poursuit son panorama de non-peinture, des inserts de bulles de bandes dessinées [ill. 4] expriment son indignation, en écho aux diapositives d'onomatopées qu'on projette plus loin pour animer la piste de danse. Arrachée à son devenir pop, la bande dessinée retrouve ainsi sa source authentique, celle des songes du muet, quand l'héroïne apparaissait en rêve sous forme de bulle à son bien-aimé dans *Life of an American Fireman* d'Edwin Porter (1903)²⁵. Pourtant, l'insert plein cadre des « ballons » est, précisément, une stratégie du pop art, un art qui raffole de l'agrandissement.



Illustration 4
Photogrammes extraits de *Paris n'existe pas*, Robert Benayoun, 1969.

Si donc Benayoun préfère le regard au clin d'œil, il ne peut toutefois renoncer à se passer du battement. Cet aveu s'observe à la même période dans *Erotissimo* de Gérard Pirès (1969) [ill. 5]²⁶, film à l'humour potache narrant les affres d'un couple bourgeois en crise, avec Jean Yanne dans le rôle d'un riche industriel harcelé par un inquisiteur fiscal (Francis Blanche) et Annie Girardot dans celui de l'épouse délaissée, psalmodiant le catéchisme de la presse qui veut la femme érotique. Un décalage se creuse entre l'intention satirique, véhémement critique à destination du conformisme, et le style, qui récupère l'affolant battement d'images criardes indifféremment prélevées de magazines et de dessins animés. Pirès multiplie les apparitions de placards publicitaires et de bulles de bandes dessinées, et rend hommage dès qu'il le peut aux gags de Jerry Lewis. Les inserts choisis sont de coloris acidulé. Ils ont la rapidité de projection du *flicker film*. L'enchaînement alerte des plans ne laisse à l'œil aucun répit. Le battage sonore est maintenu par des cafetières en ébullition et autres mixers électriques.



Illustration 5
Photogrammes extraits de *Erotissimo*, Gérard Pirès, 1969.

Cette matière se repère dans le prologue du film d'Elio Petri *Un tranquillo posto di campagna* (1969). La scène montre le cauchemar prémonitoire [ill. 6], sinon actuel, de l'homme moderne persécuté par d'insolites engins électro-ménagers. Et pour cause : *Un tranquillo posto di campagna* est l'histoire d'un peintre en crise d'inspiration se réfugiant dans le fantastique. Le scénario est troublant d'analogie avec *Paris n'existe pas*. À Milan, le peintre abstrait lyrique Leonardo Ferri (Franco Nero), qui s'est vu dans ce cauchemar, est asphyxié par le succès. Son associée et compagne Flavia est jouée par Vanessa Redgrave, l'actrice de *Blow-Up* (Antonioni, 1966) – encore une œuvre sur la réappropriation du regard par l'exercice paranoïaque et solipsiste de l'imagination. Comme Angela chez Benayoun, Flavia incarne la pression du marché et apporte un contre-point aux tergiversations psychotiques du peintre. Comme Simon, Leonardo se retire du monde et recouvre la vision à travers des hallucinations du passé et du futur. Dans la villa en déréliction où il emménage, il entre en communication avec l'esprit de la comtesse nymphomane Wanda, ancienne propriétaire des lieux décédée – c'est un peu Félicienne dans *Paris n'existe pas*. Leonardo, autant que Simon, campe une figure décadentiste qui s'émancipe dans la régression, fouille dans son passé personnel et trouve le passé, pour *in fine* remonter jusqu'aux balbutiements de la vision quand le battement optique prépare à l'avènement du regard. Car de même que Simon

s'en ira déambuler dans les daguerréotypes d'Atget, Ferri ira chercher le fantôme de Wanda dans un monde ancien : un palais vénitien sépia, sorte de grande chambre noire elle-même peuplée des photos de la comtesse. De retour à la villa, Ferri, enfin inspiré, procède à des reports photographiques et se lance dans l'odyssée du pop art. C'est donc par l'aura de Wanda, par les voix du sacré, que le peintre retrouve la vision. Les œuvres peintes sont de vraies toiles de l'Américain Jim Dine, à mi-parcours de l'expressionnisme abstrait et du pop.



Illustration 6
Photogramme extrait de *Un tranquillo posto di campagna*, Elio Petri, 1968.

À nouveau, le regard est revenu en réincarnant les images. À nouveau, le cinéma est remonté dans les tréfonds de son archéologie, renouant avec sa fonction de machine à rêves. Cette fonction, en 1958, avait imposé au battement une décélération symbolique, après que l'artiste et poète Brion Gysin, assoupi dans un bus, en état de semi-vieillesse et les paupières closes, vit surgir un festival de couleurs sous la traversée soudaine d'une route plantée d'arbres. Gysin eut l'idée d'un outil à regarder les yeux fermés, la *Dream Machine* : une ampoule insérée dans un cylindre pourvu de fentes mis en rotation à une vitesse de 78 ou 45 tours par minute. L'outil clignote entre 8 et 13 impulsions lumineuses à la seconde afin de prescrire au cerveau une plage de fréquences propices à sa complète détente. *Paris n'existe pas* fait bien l'apologie de cette décélération contemplative et intérieure. À la différence qu'elle doit s'y jouer sans appareil, au moyen d'une stricte introspection. Benayoun proscrit le recours à toute prothèse de vision. C'était oublier que le cinéma, en lui-même, en est une. Vérité qui le rattrape avec le *flicker film* de fin. Quel est donc le sens profond de cette séquence ?

Au niveau dramaturgique, la séquence de fin vient confirmer le genre du « *Time Traveler* »²⁷, augmenté, ici, d'une nostalgie proustienne : c'est le dernier cycle de *flashbacks* qu'il est donné à Simon de visualiser ; son ultime voyage dans le temps. « Il faut que je revienne en arrière une dernière fois », dit Simon. Sur le plan symbolique, ce feu d'artifice constitué de photogrammes indique le retour de la pulsion, un érotisme retrouvé. La machine libidinale s'est remise en marche et cela était nécessaire car il n'y a pas d'imagination sans désir, surtout pour un surréaliste (Benayoun)²⁸. La décharge optique équivaut métaphoriquement à la décharge sexuelle, condition indirecte du regard. C'est en allant puiser ainsi dans ses

souvenirs que Simon se préserve du désamour. Angela redevient l'élue de son cœur, le moteur de son désir, comme d'antan. Au niveau esthétique, à présent, ce qui se joue dans cette minute de flashes, c'est la fusion sans compromis de deux médiums : le cinéma et la peinture. Car ce ne sont pas des bribes de sa vie d'artiste qui sont montrés, mais des tableaux plein cadre.

Ce qui se joue, donc, c'est la conversion de la peinture lyrique en battement. Les lacets continus de Bernard Childs, sa gestualité phrasée, son écriture sinusoïdale basculent d'un coup d'un seul dans le régime de la saccade infinitésimale. Rappelons que le *flicker film* repose sur une dissociation de la vitesse d'enregistrement et de la vitesse de projection (qui est toujours à vingt-quatre images par seconde), ce que le cinéma classique n'autorise par convention que dans les effets de ralenti ou d'accélééré²⁹ et que, procédant ainsi, le *flicker film* ne s'emploie plus à donner l'illusion du mouvement continu mais à faire ressentir la réalité de défilement de la pellicule et sa division en unités insécables, les photogrammes. La subversion de la peinture, sa subsumption au mode pulsatile, est viscérale. Le *flicker film* touche à la préhistoire du cinéma, à la platine des tourne-disques, au silence tremblotant des premiers films. Il vient dès lors poser une équivalence avec la calligraphie de Bernard Childs qui nous apparaît comme une écriture gravée dans la grotte du premier homme.

Paradoxe : ce cycle chronophage augmente en qualité la contemplation des œuvres. Benayoun, en métaphorisant le phénomène de la vision (un flash donne une toile) opère une remontée dans l'histoire picturale du *flicker film* : au commencement était le tableau auquel le chevalet un jour fut accessoire. En effet, la première expérience de *flicker* pur est attribuable à Dwinell Grant en 1943 avec *Color Sequence*. Ce film de deux minutes, silencieux, consiste en une succession sérielle et modulaire de photogrammes de couleurs pures³⁰. En utilisant tout le panel des effets du *flicker*, le scintillement, le clignotement, le clignement, la fulguration (*flashing*), de même que les discontinuités du défilement, Grant obtient des plages de vibration qui anticipent de vingt ans les champs de couleurs de Mark Rothko ou les peinture à l'aérosol de Hans Hartung. La carrière de Paul Sharits s'inscrit dans cette émancipation. Peintre à ses débuts, Sharits s'oriente dans les années 1960 vers le *flicker film* séduit par son potentiel pictural. Fasciné par « certains passages de la peinture de Monet »³¹, le cinéaste vise cette couleur indéfinissable que seul le mélangeur du clignotement permet d'obtenir. Son film *Piece Mandala/End War* (1966) célèbre dans le battement de deux silhouettes en copulation le miracle chatoyant d'une couleur constamment mutante finissant en vibration exacerbée comme à la fin de l'acte sexuel. À une époque où le LSD avait déverrouillé la porte des expériences sensuelles³², comment la peinture aurait-elle pu rivaliser avec le sexe battant du cinématographe ? Les modernes la voulaient plate et frontale, et conjuguée au présent immédiat. Or le cinéma lui ouvrait un horizon multidimensionnel dans les domaines du temps et de la couleur. Une œuvre comme *The Flicker* de Tony Conrad (1966) agit à la façon d'un psychotrope : la contemplation alternée et battante de photogrammes noirs ou blancs engendre un arc-en-ciel dionysiaque d'images consécutives.

Le *flicker film*, appliqué à la peinture abstraite lyrique, crée une solution de continuité visuelle. La rapidité du défilement fait voir une seule et même chorégraphie gestuelle, comme si le pinceau de Bernard Childs poursuivait son phrasé d'un photogramme à l'autre. L'arabesque court sur les profils d'Angela. Tout se passe comme dans le portait filmé de Pollock par Hans Namuth réalisé dans son atelier (Springs, New York, 1950). Les jets serpentins du dripper n'y subissent aucune interruption grâce à des plans-séquences. Le battement maintient l'image en la détruisant. Le *flicker film* oscille entre le mandala hippie, épiléptoïde, et le dispositif punk recherchant l'attentat rétinien³³, l'autodestruction du support. Au fond, le battement couve une pulsion de vie et de mort depuis ses premières occurrences cinématographiques. Qu'on pense au photogramme rouge entre les plans du Vésuve en éruption dans *Les derniers jours* de Pompéi de Mario Caserini (1913). Au flash rouge de Marnie chaque fois que l'héroïne hitchcockienne se remémore son traumatisme (1964) [ill. 7], flash dissocié du rouge mais corrélatif à lui dans la scène de légitime défense « à l'aveuglement » (*Rear Window*, 1954), flash préliminaire lorsqu'un pistolet en caméra subjective se dirige contre la tempe, tire, et détruit l'image, au son de la déflagration (*Spellbound*, 1945). Mario Caiano importe le battement dans le giallo. *L'occhio nel labirinto* (1972) met en scène une amnésie psychogène. Le meurtre revient à l'héroïne fort d'un souvenir à l'esthétique *flicker* : elle se revoit poignardant sa victime dans un labyrinthe (allégorie de sa mémoire tortueuse). Ce montage pétarade

de gros plans et de zooms à la pellicule rouge [ill. 8]. À cette époque, on est, semble-t-il, arrivé à la conclusion que le battement, le flash n'est pas cet éclair décérébré de lampe de projecteur mais une photographie intérieure expulsée (image consécutive, souvenir-flash). Le battement n'est plus l'apanage du publiciste, un stigmate de l'instantané désincarné.



Illustration 7
Photogrammes extraits de *Marnie*, Alfred Hitchcock, 1964.



Illustration 8
Photogrammes extraits de *L'occhio nel labirinto*, Mario Caiano, 1972.

C'est aussi la conclusion d'Henri-Georges Clouzot dans *La Prisonnière* (1968) [ill. 9]. À la fin du film, l'imprudente Josée, amoureuse du pervers sexuel et galeriste cinétique Stan Hassler, revit lors d'un accès

de fièvre, les séances photos qui l'ont humiliée. Une fois encore, la séquence intercale, au gré de ce que voit le troisième œil, l'œil interne, des vues subliminales d'œuvres d'art : un relief op, une poupée de Hans Bellmer, une statuette océanique (comme chez Simon), et des photographies de l'être aimé. Mais on y voit, aussi et surtout, des photogrammes de couleurs pures qui ne sont jamais – on le comprend enfin – que le jaillissement d'une peinture réenchantée à l'aune et à l'ère incontournable du battement.



Illustration 9
Photogrammes extraits de *La Prisonnière*, Henri-Georges Clouzot, 1968.

Biographie

Pauline Mari est historienne de l'art, spécialiste des échanges entre l'art et le cinéma. L'ouvrage issu de sa thèse, *Le Voyeur et l'Halluciné. Au cinéma avec l'op art*, paraît cette année aux PUR

(coll. « Le Spectaculaire/ cinéma »). Elle a enseigné l'histoire de l'art à l'Université de Paris IV-Sorbonne puis à l'École des Métiers du Cinéma d'Animation (EMCA) d'Angoulême.

Biography

Pauline Mari is historian of art, specialist in art and cinema. The book based on its PhD thesis, *Le Voyeur et l'Halluciné. Au cinéma avec l'op art*, is being published at the PUR (coll. "Le

Spectaculaire/Cinéma"). She has taught art history at the University of Paris IV-Sorbonne, then at the Ecole des Métiers du Cinéma d'Animation (EMCA) of Angoulême.

Notes

¹ Rosalind Krauss, « The Im/pulse to See », *Vision and Visuality*, Seattle, Bay Press, Ed. Hal Foster, 1988 ; repris et traduit de l'anglais (USA), « La Pulsion de voir », *Les Cahiers du Mnam*, Paris, Centre Georges Pompidou, automne 1989, n° 29, p. 36.

[Retour au texte >](#)

² Jonathan Crary, *L'Art de l'observateur. Vision et modernité au XIX^e siècle*, Nîmes, Chambon, 1994.

[Retour au texte >](#)

³ Robert Benayoun, scénario, « Fonds Jacqueline Moreau / Bernard Evain », ME58-B16, archive de la Bibliothèque du film, Paris, p. 133. Le scénario annonce une séquence à 400 plans (« 552 à 952 ») et dit aussi : « En une seule séquence, Simon aperçoit flash sur flash sa vie avec Angela, et qui sont faits de fragments épars, mais significatifs, de leur liaison. », p. 132.

[Retour au texte >](#)

⁴ Bernard Childs est né en 1910 à Brooklyn et mort en 1985. Élevé en Pennsylvanie, il intègre l'Art Students League à New York en 1930. Il est enrôlé dans la Marine durant la Seconde Guerre mondiale et blessé. À la fin des années 1940, dans sa ville, il fréquente le peintre Amédée Ozenfant et enseigne, avant de s'installer à Paris en 1951. Sa notoriété est alors relativement internationale.

[Retour au texte >](#)

⁵ Robert Benayoun, synopsis, « Collection des scénarios », SCEN2041-B610, archive de la Bibliothèque du film, Paris.

[Retour au texte >](#)

⁶ *Ibid.*

[Retour au texte >](#)

⁷ Lire Tristan Garcia, *La vie intense. Une obsession moderne*, Paris, Éditions Autrement, 2016.

[Retour au texte >](#)

⁸ Scénario [en italique], *op. cit.*

[Retour au texte >](#)

⁹ Ce sont les mots de Simon : « Quand on ne découpe pas, on cloue, on colle. Quand on ne vaporise pas, on électrise, on fend, on aplatit. »

[Retour au texte >](#)

¹⁰ Le pop art est incriminé dans plusieurs textes de Robert Benayoun dont « OÙ rien n'arrive », *La Brèche*, juin 1964, p. 12-21 : « Ne regardez pas nos œuvres, regardez-nous ! Nous sommes les vrais héros de ce temps, les parfaits symboles de la réfrigération, de l'électronique, de la taylorisation, ou des techniques de reproduction. Nous sommes les parfaits caméléons d'un désert esthétique [...] » p. 21.

[Retour au texte >](#)

¹¹ Johann Wolfgang von Goethe, *Traité des couleurs* [1910] ; repris par Jonathan Crary, *L'Art de l'observateur*, *op. cit.*, p. 150.

[Retour au texte >](#)

¹² Jan Evangelista Purkinje (1787-1869) est un neurophysiologiste tchèque qui a traduit une partie de l'œuvre de Goethe. Les recherches évoquées sont citées par Jonathan Crary, *ibid.*, p. 149-150.

[Retour au texte >](#)

¹³ Parmi les nombreuses invectives : « L'Op art, en un sens le plus strict, a exactement fourni le « nouveau frisson » qui était nécessaire pour éveiller la sensibilité aujourd'hui blasée des publics de musées. » Barbara Rose, « Beyond Vertigo: Optical Art at the Modern », *Artforum*, n° 7, avril 1965, p. 32.

[Retour au texte >](#)

¹⁴ Sur ce thème, lire Thomas Schlessler, *L'Univers sans l'homme. Les arts contre l'anthropocentrisme*, Hazan, Paris, 2016.

[Retour au texte >](#)

¹⁵ Une partie de la collection Benayoun est mise en vente à Drouot en octobre 1994. Le catalogue de vente est disponible à la Bibliothèque Kandinsky du Centre Pompidou.

[Retour au texte >](#)

¹⁶ Lire Rudolf Arnheim, *Vers une psychologie de l'art : suite d'essais* [1962], trad. de l'anglais (USA) par Nina Godneff, Paris, Seghers, 1973.

[Retour au texte >](#)

¹⁷ Anne Sauvageot, *Voires et savoirs : esquisse d'une sociologie du regard*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 11.

[Retour au texte >](#)

¹⁸ Robert Benayoun, entretien dans *Lettres françaises*, 14 mai 1969.

[Retour au texte >](#)

¹⁹ Le terme est inauguré en 1945 par le minéralogiste russe Vladimir Ivanovitch Vernadsky et repris par Teilhard de Chardin dans son ouvrage *Le Phénomène humain*, Paris, Seuil, 1955.

[Retour au texte >](#)

²⁰ Marshall McLuhan, *Pour comprendre les média. Les prolongements technologiques de l'homme* [1964], traduit de l'anglais par Jean Paré, Paris, Seuil, 1977.

[Retour au texte >](#)

²¹ Lire le recueil de notes démarrées au début des années 1950 de Victor Vasarely ; *Notes brutes*, Paris, Denoël / Gonthier, 1972.

[Retour au texte >](#)

²² Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, New York, Dutton, 1970.

[Retour au texte >](#)

²³ Robert Benayoun, *Le Dessin animé après Walt Disney*, J.-J. Pauvert, Paris, 1961, p. 7.

[Retour au texte >](#)

²⁴ Robert Benayoun, *Ballon dans la bande dessinée, vroom, tchac, zowie*, Paris, A. Balland, 1968, p. 102.

[Retour au texte >](#)

²⁵ Le film est cité dans son ouvrage sur la bande dessinée, *ibid.*, p. 26.

[Retour au texte >](#)

²⁶ Gérard Pirès donne un rôle à Robert Benayoun dans *Erotissimo*.

[Retour au texte >](#)

²⁷ Je fais référence au film américain de Ib Melchior *The Time Travelers* (1964).

[Retour au texte >](#)

²⁸ Benayoun s'est penché sur les paradoxes de la libération sexuelle : « Le demi-siècle qui vient de s'écouler a renouvelé les concepts sexuels plus que quatre millénaires d'orgie, de rites érotiques ou d'inquisitions. », *Erotisme du surréalisme*, Paris, J.-J. Pauvert, 1965, p. 10.

[Retour au texte >](#)

²⁹ Philippe-Alain Michaud, « Flicker, le ruban instable », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 94, hiver 2005-2006, p. 89.

[Retour au texte >](#)

³⁰ Sur le *flicker film* et aussi sur ses rapports avec la peinture, lire Philippe-Alain Michaud, *ibid.*, p. 88-95. L'auteur évoque la *Color Field Painting*.

[Retour au texte >](#)

³¹ Jean-Claude Lebensztejn, « Entretien avec Paul Sharits », *Écrits sur l'art récent. Brice Marden, Malcolm Morley, Paul Sharits*, Paris, Aldinès, 1995, p. 192.

[Retour au texte >](#)

³² Sharits a consommé à outrance peyotl et psilocybine et reconnaît avoir été fortement influencé par ses expériences physiques de la couleur.

[Retour au texte >](#)

³³ Cette notion revient souvent sous la plume des commentateurs de l'époque. Le critique d'art Jean Clay parle d'« attentats contre le nerf optique » dans son texte « La peinture est finie », *Robho*, n° 1, juin 1967, n. p.

[Retour au texte >](#)

Toucher aux limites du filmique : Images du monde visionnaire (1963)

Anne Dymek et Vincent Lowy

Résumé

En s'appuyant sur *Images du monde visionnaire*, film du poète Henri Michaux, réalisé par Eric Duvivier, cet article questionne, à travers une réflexion phénoménologique, les capacités du médium filmique à représenter l'environnement de perception suscité par la prise de stupéfiants. Si l'ambition du film était de traduire l'expérience perceptuelle des drogues hallucinogènes (en particulier la mescaline, la psilocybine et le haschich), Michaux exprime, dès la sortie, son insatisfaction face au médium cinématographique, l'accusant de ne pas pouvoir rendre compte des visions mescaliniennes. Force est de constater que le film échoue non seulement dans la traduction de ces visions, mais aussi dans celle des expériences sensorielles décrites par Michaux dans ses poèmes. Cependant, si le médium impose effectivement certaines contraintes, c'est le poète lui-même qui, en sa position d'auteur, a entravé le travail de Duvivier, le reléguant au rang de technicien. Ce dernier n'aura pas eu la liberté de penser l'articulation des images et d'exploiter le potentiel artistique du montage. Cet article tente de démontrer que c'est sur le plan théorique et non artistique que l'on peut expliquer l'échec du film.

Abstract

Relying on the film *Images du monde visionnaire*, by Henri Michaux, directed by Eric Duvivier, this article questions, through a phenomenological mentation, the ability for films to represent the perceptive environment experienced when taking narcotics. While the ambition of the movie was to translate the perceptual experience of mind-expanding drugs (in particular mescaline, psilocybin and hashish), Michaux expresses his discontent with the cinematographical medium right at the release of the film, regretting it could not show mescalinian visions in a more realistic way. One has to admit the movie failed not only to translate these visions, but it also failed to translate the sensorial experiences described in Michaux's poems. However, although the medium implies some coercions, the poet himself, as an author, interfered in Duvivier's work, making him more of a technician than a director. Duvivier had no power over the way the images were articulated and wasn't able to develop the artistic potential of the montage. This article demonstrate that the movie doesn't fail on an artistic basis but rather on a theoretical basis.

C'est après avoir lu *Connaissance par les gouffres* qu'Eric Duvivier, grand amateur de cinéma d'avant-garde et de poésie surréaliste, contacte le poète Henri Michaux en vue de réaliser un film consacré aux visions hallucinatoires que provoque la prise de stupéfiants. Proposition audacieuse, sans doute inconséquente, mais intellectuellement et artistiquement exigeante. Et en cohérence parfaite avec les préoccupations et les activités de ScienceFilm, la société de production de Duvivier subventionnée par la firme pharmaceutique suisse Sandoz. Car dans cet ouvrage publié en 1961, Michaux explore les possibilités littéraires liées aux sensations physiques et psychiques suscitées par la prise de stupéfiants, en particulier la mescaline, la psilocybine et le haschich : ce sont pour lui des *démolisseurs de l'esprit et de la personne*¹ qui provoquent une forme *d'oblitération de l'esprit*. S'inscrivant dans l'héritage de Thomas de Quincey (*Confessions d'un mangeur d'opium*, 1821) et de Charles Baudelaire (*Les paradis artificiels*, 1860), Michaux alterne dans ces *écrits de la drogue* descriptions cliniques et envolées poétiques, en conservant une singulière posture théorique appliquée à la traduction dans les mots du *sensible*, du *mobile* et de la *dissociation* suscités à ses yeux par les hallucinations.

Michaux accepte la proposition de Duvivier et consacre ensuite l'essentiel de son temps entre 1961 et 1963 à ce projet cinématographique. Dans la pratique, ils le coréalisent mais Eric Duvivier ne s'est jamais présenté comme auteur du film : le générique mentionne *Un film d'Henri Michaux réalisé par Eric Duvivier*. Et Duvivier a ensuite été victime d'une double relégation : alors que la presse spécialisée a occulté systématiquement son rôle dans cette entreprise, Michaux n'a pas du tout été satisfait du film et a exprimé à de multiples reprises sa déception. Dès le 21 novembre 1963, Henri Michaux écrit au mycologue Roger Heim en l'invitant à la première projection d'*Images du monde visionnaire* qui se tenait salle d'Iéna : « L'inanité du film m'en a fait rejeter l'emploi... et je ne m'en console pas. » Il est cependant difficile d'affirmer que cette déception aurait été spécifiquement causée par les efforts d'Eric Duvivier ou par la faiblesse des moyens déployés par ScienceFilm. Elle est plutôt la conséquence des limites qu'impose le médium cinématographique lui-même. Le spectateur est du reste immédiatement averti par le poète de cet échec programmé par le texte d'introduction (peu encourageant) lu par Henri Michaux² :

« Lorsqu'on me proposa de faire un film sur les visions mescaliniennes, je déclarai et répetai et le répète encore que c'est entreprendre l'impossible. Quoi qu'on fasse, cette drogue est au-delà. Même d'un film supérieur, fait avec des moyens beaucoup plus importants, avec tout ce qu'il faut pour une réalisation exceptionnelle, je dirais encore de ces images et d'avance quelles sont insuffisantes. Elles devraient être plus éblouissantes, plus instables, plus subtiles, plus labiles, plus insaisissables, plus oscillantes, plus tremblantes, plus martyrisantes, plus fourmillantes, infiniment plus chargées, plus intensément belles, plus affreusement colorées, plus agressives, plus idiotes, plus étranges. Quant à la vitesse, elle est telle que toutes les séquences réunies devraient tenir en cinquante secondes. Là, le cinéma devient impuissant. D'autant qu'il faudrait toutes ces caractéristiques augmentées à la fois. Les images du film sont donc très assagies, ralenties, atténuées, simple indications des formations visuelles par lesquelles presque obligatoirement, si la dose prise est suffisante, l'imagination de celui qui se drogue passera, qu'il soit un génie de la vie intérieure ou un homme sans problèmes. On n'a pas tenté de représenter l'action générale, et en profondeur, sur une personnalité, film qui serait tout différent. Mais les types d'images que l'on rencontre communément dans ces d'états, elles suffiront à montrer à ceux que l'important problème des visions intéresse, combien celles-ci diffèrent de celles du rêve, et d'une certaine manière de celles provoquées par le haschich, et par où elles rejoignent celles que certains malades mentaux ont rapportés tant bien que mal. Voilà la justification de cette tentative. Avant il n'y avait rien, après on va pouvoir faire mieux. »

Pourtant, cette déception a souvent été prise au premier degré comme s'il s'agissait de critiquer le travail de production lui-même, dont il faut rappeler qu'il n'incombe pas au seul Duvivier : Michaux a totalement supervisé la fabrication du film. Prenons l'exemple de la chercheuse britannique Nina Parish, qui écrit bien sévèrement :

« Une fois qu'on a vu le film, on partage la déception de Michaux. Plutôt que d'être surprenantes ou choquantes, beaucoup de ces images nous renvoient aux clichés habituels lorsqu'il s'agit d'hallucination³. »

Il convient donc de mieux analyser *Images du monde visionnaire*, dans la mesure où les critiques virulentes de Michaux ont entraîné une dépréciation globale ce film qui avait une importance particulière pour Duvivier. On peut d'ailleurs se demander si tout cela aurait eu lieu si Michaux avait assumé à lui seul la réalisation du film... Nous voulons donc démontrer par l'utilisation d'une approche phénoménologique des images filmiques, que c'est sur le plan théorique et non artistique que l'on peut expliquer l'échec du film. Quels qu'aient pu être les efforts d'Eric Duvivier, l'impasse de ce film réside plutôt dans certaines limites du langage filmique, insuffisant et même impropre à traduire la vie mentale et psychique et donc *a fortiori*, les visions mescaliniennes chères à Henri Michaux.

Questionnons les motivations du poète lorsqu'il accepte la proposition de Duvivier. Michaux savait que Duvivier s'était à de nombreuses reprises attaché dans ses productions précédentes à reproduire l'environnement de perception qui serait celui des malades mentaux, comme dans *Un délire hallucinatoire - psychose systématique chronique* (1961), qui évoque l'exacerbation progressive des troubles chez un psychotique⁴. À la même époque, à travers le concept de *Situations-gouffres* (le titre de la cinquième partie de l'ouvrage *Connaissance par les gouffres*), Michaux postule par une approche critique de la psychiatrie que les fonctionnements mentaux activés par la prise de mescaline se rapprochent de l'état singulier de la folie. Aidé par des praticiens, comme le psychiatre Jean Delay alors en poste à l'Hôpital Sainte-Anne, Michaux pratique de nombreux entretiens avec des malades mentaux, qui lui permettent de mieux saisir l'effet de décentrement qui caractérise selon lui à la fois la folie et la drogue :

« Celui qui par la mescaline a été agressé (...) sait maintenant, en ayant été la proie et l'observateur, qu'il existe un fonctionnement mental autre, tout différent de l'habituel mais fonctionnement tout Fde même. Il voit que la folie est un équilibre, une prodigieuse, une prodigieusement difficile tentative pour s'allier à un état disloquant, désespérant, continuellement désastreux, avec lequel il faut, il faut bien que l'aliéné fasse ménage, affreux et innommable ménage. »

Or, Jean Delay avait dix ans auparavant, à l'occasion du premier Congrès mondial de psychiatrie, permis à Eric Duvivier de réaliser *Images de la folie* (1950), film tourné dans le cadre de l'Exposition internationale d'art psychopathologique, qui comportait une exposition de tableaux réalisés par des malades mentaux en provenance du monde entier. On ne sait pas si c'est Jean Delay qui a mis Duvivier en contact avec Michaux mais c'est très probable. Quoi qu'il en soit, le principe de départ du film était de faire le lien entre les visions hallucinatoires et la perception des malades mentaux.

Produit par ScienceFilm, financé par Sandoz, *Images du monde visionnaire* dure 34 minutes et a été projeté pour la première fois en novembre 1963⁵. Le tournage a duré près de deux ans, aussi bien en extérieur (le zoo d'Amsterdam, les chutes de Schaffhouse en Suisse...) qu'en intérieur, avec la création de décors imposants et complexes pour un film de non-fiction. La première partie (visions mescaliniennes, illustrées par la musique moderniste et post-sérielle de Gilbert Amy) est marquée visuellement par l'idée de vibration, de rythme et d'abstraction alors que la seconde (sous haschich, illustrée par de la musique concrète et bruitiste) travaille le contraste figuratif, le choc visuel, la surprise, se rapprochant nettement du cinéma surréaliste d'un Max Ernst ou d'un Hans Richter.

Duvivier a témoigné du fait que Michaux a supervisé les moindres détails du film : « Il n'y avait pas une seule couleur qui n'était pas contrôlée, tout devait absolument correspondre à la vision qu'il avait eue à ce moment-là, de tel objet de tel paysage, ça nous a fait voyager beaucoup, c'était très intéressant car c'était un personnage étonnant.⁶ »

Le matériau qui domine, ce sont les propres dessins de Michaux, qui à cette époque illustrent abondamment ses volumes de poésie (notamment *Par la voie des rythmes* et *Saisir*). Duvivier applique un traitement particulier à ces dessins. Il raconte :

« Nous avons eu l'idée de saupoudrer de paillettes argentées les dessins d'Henri Michaux en suivant les lignes, c'est à dire en refaisant presque les traits avec cette poudre de paillettes et en animant et en faisant bouger la lumière autour. On obtenait ainsi une vie lumineuse qui apparaissait sur le dessin en faisant bouger les lampes. »

L'appareil utilisé pour ces prises de vues est dérivé de l'héliophore inventé Louis Dufay, un système d'éclairage qui permettait une rotation lumineuse des lampes disposées sur une roue⁷. Inspiré par l'art cinétique, Duvivier avait adapté cet instrument aux prises de vues cinématographiques, destinées à suggérer une idée de mouvement lumineux sur des objets et en l'espèce, de scintillement sur les dessins de Michaux⁸.

Si malgré tous ces efforts, *Images du monde visionnaire* n'a jamais convaincu Michaux, il est difficile de se satisfaire de l'idée que ce film n'est qu'un échec artistique, comme si mieux utilisé, le langage des images pouvait dans son principe même rendre compte des visions intérieures. Force est de constater que les images d'*Images du monde visionnaire* échouent non seulement dans la traduction des significations perceptuelles et phénoménologiques sous drogue mais également dans la traduction des significations que la lecture des textes d'Henri Michaux suscite. On peut ainsi se référer à la sensation de fluidité perceptuelle, de connectivité, unité phénoménologique absolue qu'Henri Michaux met en mots dans *L'Infini turbulent*:

« Noble, grandiose, impeccable, chaque instant se forme, s'achève, s'effondre, se refait en un nouvel instant qui se fait, qui se forme, qui s'accomplit, qui s'effondre et se refait en un nouvel instant qui se fait, qui se forme, qui s'achève et se ploie et se relie au suivant qui s'annonce, qui se fait, qui se forme, qui s'achève et s'étend dans le suivant, qui naît, qui se dresse, qui succombe et au suivant se raccorde, qui vient, qui s'érige, mûrit et au suivant se joint... qui se forme et ainsi sans fin, sans ralentissement, sans épuisement, sans accident, d'une perfection éperdue, et monumentalement.⁹ »

Michaux suggère ici que les dualismes de la perception habituelle - comme celui, principal, de sujet-objet - cèdent la place à une perception unifiée, parfaitement fluide et sans objet autre qu'elle même. Michaux ne parle pas d'objets vus, sentis, perçus par un sujet, mais seulement des formes et des structures qui caractérisent cette perception altérée par la mescaline. Et dans *Connaissance par les gouffres*, il caractérise la perception mescalinienne comme une perception que l'on pourrait appeler moniste, non-oppositionnelle, a-matérielle :

« C'est seulement le lendemain midi [...] que je sens la réalité revenir, mes renaissants crampons sur elle, mes ou ses résistances revenues. Objets, vous qui vous opposez, vous qui résistez, qui ne voulez pas du musical, butés, durs, immobiles, matériels, résistants à nous, nous aussi matériels – objets, je vous retrouvais. Je retrouvais notre heureuse opposition. Matérialité était revenue comme un cadeau de Noël.¹⁰ »

Or, comment le cinéma en tant qu'art réaliste-matérialiste pourrait-il représenter des pures formes sans faire référence explicite à aucun objet concret ? Lorsque Michaux appelle de ses vœux, au début d'*Images du monde visionnaire*, des images « plus instables, plus subtiles, plus labiles, plus insaisissables, plus oscillantes, plus tremblantes », il semble aspirer à une esthétique moins *matérielle*, moins tangible et moins corporelle que celle que le cinéma entraîne par sa nature même. Marguerite Duras a dit une fois que le film « arrête » le texte : en le « réalisant », il lui impose une forme qui prétend au concret. Toute les dimensions virtuelles, spirituelles du texte seraient alors empêchées par le médium filmique qui, selon Duras, « est matérialiste »¹¹. Si c'est bien le cas, comment Michaux a-t-il pu espérer réussir une traduction cinématographique de cette « conscience qui s'étend jusqu'à paraître se dédoubler, se multiplier, ivre de perceptions et de savoirs simultanés [...] » (p. 12), conscience qui caractérise l'expérience hallucinogène ?

Depuis ses origines et jusqu'à aujourd'hui, le cinéma a souvent exploré la voie de la représentation de perceptions subjectives, non seulement de perceptions « normales » mais également de perceptions altérées. Walter Benjamin allait même jusqu'à dire (certes, en 1935) que la caméra cinématographique aurait le pouvoir psycho-phénoménologique de rendre accessible au spectateur les modes spécifiques des perceptions psychopathique ou rêveuse :

« Les multiples aspects que l'appareil enregistreur peut dérober à la réalité se trouvent pour une grande part *exclusivement en dehors du spectre normal de la perception sensorielle*. [...] Les déformations de la caméra sont autant de procédés grâce auxquels la perception collective s'approprie *les modes de perception du psychopathe et du rêveur*.¹² »

Ce passage de Benjamin laisse entendre que la technique filmique serait en mesure de recréer l'esthétique perceptuelle d'un sujet drogué. Beaucoup d'autres théoriciens du cinéma ont également souligné la capacité phéno-prothétique du cinéma. Maurice Merleau-Ponty constate ainsi : « Le cinéma est particulièrement apte à faire paraître l'union de l'esprit et du corps, de l'esprit et du monde et l'expression de l'un dans l'autre ». ¹³ Dans sa conférence *Le cinéma et la nouvelle Psychologie*, le phénoménologue explique qu'en vertu de sa technique, l'art filmique serait le meilleur des médiums artistiques pour faire de la phénoménologie appliquée. Ainsi voit-il dans le médium filmique « une occasion de vérifier que la pensée et les techniques se correspondent et que, selon le mot de Goethe, ce qui est au-dedans est aussi au-dehors ». ¹⁴ Les structures propres à la technique filmique seraient alors identiques à celles que la philosophie phénoménologique postule pour l'être humain et son existence, à savoir des structures monistes entre l'homme et le monde. C'est dans ce contexte que l'on peut comprendre Christian Metz lorsqu'il affirme que le film « enveloppe dans le même segment une instance perçue et une instance percevante » ¹⁵.

Sémiotiquement parlant, les images filmiques peuvent peut-être être considérées comme des *diagrammes* perceptuels dans la mesure où un diagramme est une représentation iconique, souvent visuelle, de formes de relations dyadiques. Les diagrammes filmiques représenteraient alors les formes visuelles des relations perceptuelles humaines ; relations dyadiques dans la mesure où elles lient une instance percevante (1 : caméra) à un objet perçu (2 : monde filmé). Mais « instance percevante » n'implique pas forcément la caméra subjective. François Jost propose, sur le modèle narratologique genettien, deux concepts principaux de perception visualisée pour le cinéma, à savoir l'ocularisation interne et l'ocularisation zéro : l'ocularisation interne désigne les cas où la caméra est située à la place de l'œil d'un personnage. Cette configuration équivaut à ce qui est généralement appelé caméra subjective, plan subjectif ou encore vue subjective. L'ocularisation zéro désigne une caméra « neutre », sans donner l'impression d'un regard subjectif. Or, et c'est ce que le spectateur oublie souvent, même dans des cas d'ocularisation zéro, le cinéma nous présente toujours une vue subjective, une perception autre que la notre. Selon Anne Goliot-Lété :

« Jost choisit de considérer à part les images mentales. Il propose le terme d'ocularisation modale pour désigner les images mentales introduites par un effet optique : fondu enchaîné, effet de flou... Le flou, par exemple, nous indique que ce que nous voyons n'est pas exactement ce que voit le personnage, mais plutôt ce à quoi il pense ou ce dont il se souvient. » ¹⁶

Autrement dit, le potentiel d'impression de réalité psychique du film ne dépend pas exclusivement du réalisme du *filmé* mais du fait que « les mouvements d'appareil consistent à livrer un objet invraisemblable à un regard vraisemblable » ¹⁷. L'ocularisation interne ou modale serait donc la configuration filmico-phénoménologique la plus adaptée pour exprimer la perception d'un sujet drogué.

Michaux voyait le cinéma comme le lieu même d'un mouvement entre réalité matérielle et vie psychique. Selon lui, le cinéma semble le seul art à même de véhiculer l'énergie créatrice qui est produite par l'esprit. Pour lui, l'image est mouvement oscillatoire, mouvement infime et continu, qui maintient la conscience aigüe de son vibrato perpétuel. Il dit ainsi dans *Passages (En pensant au phénomène de la peinture, 1946)* :

« Le « flash », les couleurs qui filent comme des poissons sur la nappe d'eau où je les mets, voilà ce que j'aime dans l'aquarelle. Le petit tas colorant qui se désamoncele en infimes particules, ces passages et non l'arrêt final, le tableau. En somme, c'est le cinéma que j'apprécie le plus dans la peinture. »

Michaux fait ici allusion à un pouvoir expressif du cinéma que l'on pourrait qualifier de perceptuel ou de mental dans le sens où la technique cinématographique (mouvement visuel) offre le matériau même de la pensée et de la perception (en mouvement perpétuel avec habituellement une dimension iconique.) Michaux conçoit l'espace mental comme un dispositif de projection d'images, il évoque à de multiples reprises la « petite chambre » comme lieu de la pensée, faisant ainsi une analogie évidente avec un espace de projection, un espace qui demande à être rempli, comblé¹⁸. Il évoque dans *Connaissances par les gouffres* :

« La tête du malheureux qui soudain trop habitée devient une salle de cinéma aux films impromptus, qui affolent, fatiguent, occupent, emportent, interrompent. Le drogué s'y extasie. Point l'aliéné. Victimé par l'image, par ce cinéma forcé qui ne rime à rien, il voudrait se garer du bazar d'images en coq-à-l'âne qui ne lui permettent plus de rien suivre et le hachent d'infimes infinis sursauts. »

Pourtant, l'image mentale et l'image filmique se situent aux antipodes l'une de l'autre dans la mesure où l'une est spontanée et perçue de façon personnelle et l'autre est patiemment voire difficilement élaborée et projetée en public. L'a priori de l'image mentale est donc d'être perçue, tandis que l'a priori de l'image filmique est d'être à percevoir.

Or, Merleau-Ponty, dans ses réflexions autour de la capacité phénoménologique du cinéma, analyse les effets psycho-représentatifs de l'ocularisation interne et zéro et adopte le point de vue selon lequel l'ocularisation interne serait *moins* préférable dans la traduction de perceptions subjectives :

« Si le cinéma veut nous montrer un personnage qui a le vertige, il ne devra pas essayer de rendre le paysage intérieur du vertige, comme Daquin dans *Premier de cordée* et Malraux dans *Sierra de Teruel* ont voulu le faire. Nous sentirions beaucoup mieux le vertige en le voyant de l'extérieur, en contemplant ce corps déséquilibré qui se tord sur un rocher, ou cette marche vacillante qui tente de s'adapter à on ne sait quel bouleversement de l'espace. Pour le cinéma comme pour la psychologie moderne, le vertige, le plaisir, la douleur, l'amour, la haine sont des conduites. »¹⁹

Dès lors, quel type de diagramme y a-t-il à représenter ? Autrement dit, comment le sujet percevant et l'objet perçu devraient-ils être liés l'un à l'autre afin d'arriver à une traduction convaincante d'une perception hallucinatoire ?

La spécificité de l'image filmique consisterait en ce qu'en percevant le film, on perçoit toujours aussi une instance percevante. Lorsque l'on regarde un film, il y a deux instances percevantes différentes : le spectateur, Égo percevant, et la phéno-technique cinématographique (notamment caméra et montage), Non-Égo percevant automatisé. Cette « doublure » d'instance percevante, ou « perception de perception » (Deleuze), est spécifiquement cinématographique. À cet égard, on ne saurait se contenter d'assimiler l'image mentale à l'image filmique par le biais de l'Égo percevant. C'est pourtant ce que suggère Jean Mitry en réfléchissant au statut *onirique* du cinéma :

« Et nous verrons que, de l'image onirique à l'image filmique, s'il y a une différence considérable en ce sens que l'image filmique est, de toute évidence, une image objective, concrète, située « quelque part » - spatialisée en quelque sorte -, il n'y a là aussi, en tant que « participation psychique », qu'une différence de degré ou d'intensité. »²⁰

Mais la perception d'images mentales n'engage pas les mêmes enjeux que la perception filmique, car il s'agit alors de degrés d'implication pragmatique supérieurs en comparaison avec le cinéma, où s'effectue ordinairement une sorte dé-pragmatisation au niveau de la perception du spectateur²¹. Autrement dit, sans que le degré d'impression de réalité n'interfère, le spectateur d'aujourd'hui *sait* qu'il n'est pas *directement* impliqué dans ce qu'il est en train de voir. Il peut donc se détendre en suivant l'instance percevante automatisée. Plus l'impression de réalité et l'identification avec les événements, personnages ou actions d'un film sont élevées, plus le spectateur est amené à ressentir, à vivre des émotions et à s'immerger dans le film, et parfois cette immersion peut même induire un excès d'émotion qui est dû, justement, à ce savoir de non-implication directe. Le pouvoir phénoménologique du *filmé* est donc au moins aussi important dans la perception d'un film que la nature du *filmique*. Par conséquent, dans le cas d'un film presque purement perceptuel comme *Images du monde visionnaire* où le *filmé* n'est que très peu narratif et très peu figuratif, il est difficile de créer une identification élevée du spectateur. En plus d'images peu figuratives, le spectateur d'*Images du monde visionnaire* se trouve face à des images qui sont aussi *filmiquement* peu structurées : les vingt premières minutes du film qui sont censées représenter l'effet de la mescaline se caractérisent par une extrême immobilité de la caméra ainsi que par un montage peu significatif d'un point de vue phénoménologico-cognitif (absence d'ocularisations modales). L'impression donnée est celle d'un pur enchaînement mécanique d'images. Par l'absence de mouvements de caméra, Duvivier et Michaux voulaient-ils éviter tout effet de présence d'un sujet percevant dans l'espace extérieur ? La sensation non-subjective et a-centrée d'un esprit drogué pouvant aussi se manifester dans la sensation d'une libération du corps et d'un nivellement matériel avec le monde extérieur, la caméra mobile peut représenter un obstacle considérable à la traduction d'une psychédélie. Mais si dans une psychédélie, *tout est cerveau*, pourquoi une représentation esthétique de celle-ci ne peut pas s'enrichir de la technique phéno-cognitive du cinéma ? À partir de la minute 4, par un rythme lent de champ-contrechamp, des images d'un homme sous mescaline vu de face alternent avec des images montrant ce qu'il est en train de percevoir. À partir de 7:13, les images de l'homme en train de percevoir cèdent entièrement la place aux images de ce qui est perçu. Le spectateur est alors confronté à de simples représentations semi-figuratives d'objets encéphales ou cellulaires jusqu'à la minute 19:15.

Aussi le montage d'*Images du monde visionnaire* se contente-t-il d'être presque *neutre*, il tend en tous cas vers une forme de neutralité. C'est peut-être une des explications fondamentales de la déception affichée par Michaux. Ce film n'aurait-il pas pu faire usage du pouvoir logico-combinatoire du montage filmique pour recréer, par exemple, les impressions de synesthésie que la prise de mescaline peut déclencher ?

D'une certaine façon, Duvivier et Michaux n'ont pas vraiment exploité les possibilités phéno-techniques du médium filmique. Ils auraient sans doute pu s'inspirer d'avantage de Merleau-Ponty qui déclarait dans *Phénoménologie de la perception* :



Fig 1 : 10'11''



Fig 2 : 16'51''

« L'intoxication par la mescaline, parce qu'elle compromet l'attitude impartiale et livre le sujet à sa vitalité, devra donc favoriser les synesthésies. En fait, sous mescaline, un son de flûte donne une couleur bleu vert, le bruit d'un métronome se traduit dans l'obscurité par des taches grises.²² »

Ainsi, malgré les limites intrinsèques que nous avons mises en évidence, le medium filmique présente de nombreux outils que Michaux a choisi d'ignorer. D'ailleurs, un rapide coup d'œil aux films antérieurs de Duvivier suffit à démontrer que le montage y est davantage développé et que sans doute, les limites stylistiques de son film ont été imposées par le poète. Il faut au final interroger cette limitation volontaire. Y avait-il une volonté particulière de la part du poète de s'en remettre au graphisme seul, de refuser les combinaisons phéno-techniques et de réduire les potentialités du montage au traditionnel champ-contre-champ entre le sujet percevant et le perçu ?

Le poète a vraisemblablement bridé les effets de montages et d'articulation des images par un désir de contrôle sur un film dont il se sentait le seul auteur et entendait le rester, laissant à Duvivier un statut de simple technicien. Il fallait sans doute dans son esprit laisser libre cours aux fulgurations du poète et s'affranchir des usages de la profession. Cette dimension radicale de la démarche de Michaux n'a pas été contrariée par le producteur car elle correspondait sans doute à la recherche de légitimité artistique de la direction de Sandoz, qui entendait accéder à un certain prestige intellectuel à travers ce type de mécénat et par l'enrichissement de sa cinémathèque par des films modernistes²³. Par ailleurs, nous savons que Duvivier s'est scrupuleusement plié à toutes les exigences du poète et s'est toujours gardé de critiquer sa démarche. S'il y a eu déception, c'est donc bien Michaux qui s'est déçu lui-même, dans la mesure où il plaçait le cinéma si haut qu'il ne pouvait que revenir dérouter de cette incursion frustrante dans la matérialité et la pesanteur liées à la fabrication des images.

Au-delà, comme l'a démontré notre réflexion phénoménologique sur le film, l'ambition d'*Images du monde visionnaire* de traduire l'expérience perceptuelle d'une drogue hallucinogène reste intacte et ce document reste unique, par la force même de l'incompréhension du poète face à cette matière qui se refuse obstinément à lui.

Biographie

Anne Dymek Après un doctorat en études cinématographiques à l'Université de Paris I Panthéon-Sorbonne, Anne Dymek étudie désormais à l'Université d'Harvard (États-Unis). Ses recherches portent sur la relation entre les nouveaux phénomènes d'expansion de la réalité

Vincent Lowy est professeur en études cinématographiques. Après avoir dirigé l'Institut Européen du Cinéma et de l'Audiovisuel, il est désormais directeur de l'École Nationale Supérieure Louis-Lumière. Historien du cinéma et spécialiste des formes documentaires, il publie en 2011 un essai

(réalité virtuelle, réalité augmentée, hyper-réalité et intelligence artificielle) et les théories de la narration et du *storytelling*. Elle est l'auteure du livre *Cinéma et Sémiotique : Deleuze en question* (Le Bord de l'eau, 2015).

sur le cinéma contemporain intitulé *Cinéma et mondialisation : une esthétique des inégalités*, ouvrage qui succède notamment à une biographie de Marcel Ophuls, publiée en 2008. Il a publié ces ouvrages chez Le Bord de l'eau Éditions.

Biography

Anne Dymek After a Phd in film studies at the University of Paris I Panthéon-Sorbonne, Anne Dymek is now graduate student at Harvard University. Her research investigates the relation of the phenomenology of Virtual Reality, Augmented

Vincent Lowy is Professor of film studies. He is in charge of the Ecole Nationale Supérieure Louis-Lumière. Film historian and documentary specialist, he published in 2011 an essay on contemporary cinema entitled *Cinéma et mondialisation : une*

Reality, Hyper Reality and Artificial Intelligence to theories of narratology and storytelling. She is the author of *Cinéma et Sémiotique : Deleuze en question* (Bord de l'eau, 2015).

esthétique des inégalités, a book which follows a biography of Marcel Ophuls, published in 2008. All his works have been published by Le Bord de l'eau Éditions.

[ARTICLE SUIVANT >](#)

Notes

¹ Henri Michaux, *Connaissance par les gouffres*, 1961, NRF, Le point du jour, Gallimard, Paris, p. 96
[Retour au texte >](#)

² Selon Eric Duvivier, Michaux a refusé d'être filmé mais il a en revanche aimé enregistrer sa voix. Il s'agit d'ailleurs du seul enregistrement connu à ce jour de la voix du poète. Voir l'entretien avec Eric Duvivier par Thierry Lefebvre et Christian Bonah, dans le cadre de la journée d'études qui s'est déroulée le 21 septembre 2012 à l'Université Paris-Diderot/Paris 7, intitulée *À la croisée de la promotion, de la formation et du film expérimental médical : Éric Duvivier et la compagnie de production ScienceFilm (1950-2000)* dans le cadre des journées d'étude MEDFILM « *Histoire du film médical et sanitaire en France et en Allemagne : Recherche, enseignement et propagande, 1895-1960* » Coordination : Thierry Lefebvre, Christian Bonah et Vincent Lowy en partenariat avec le CERIMES (<http://www.canal-u.tv/video/cerimes/>

[entretien_avec_eric_duvivier.10645\)](#)
[Retour au texte >](#)

³ Nina Parish, Henri Michaux : *Experimentation with Signs*, Rodopi, Amsterdam, 2007, p.
[Retour au texte >](#)

⁴ On pourrait encore citer *Le monde du schizophrène* (1961).
[Retour au texte >](#)

⁵ Dans une version censurée (le textes de Michaux et le nom des drogues disparaissent, seules les visions sont conservées), *Images du monde visionnaire* sera diffusé en 1968 dans le réseau Art-et-essai dans un programme intitulé *Hallucinations*, comprenant outre ce film *La perception et l'imaginaire* (1964), *Concerto mécanique pour la folie* (1963) et *La femme 100 têtes* (1967).
[Retour au texte >](#)

⁶ Entretien avec Eric Duvivier par Thierry Lefebvre et Christian Bonah, *ibid.* (http://www.canal-u.tv/video/cerimes/entretien_avec_eric_duvivier.10645)
[Retour au texte >](#)

⁷ Inventeur d'un procédé de photographies en couleurs, le Dufaycolor, Louis Dufay était aussi un grand collectionneur de papillons dont il admirait en particulier les irisations changeantes des ailes, selon la position de la lumière qui les éclairait. Il eut l'idée de créer des effets identiques gravant sur un papier-métal, spécialement contrecollé sur un support, des décors et des formes géométriques (bien avant les recherches de Vasarely) qui devenaient des images pour les vœux etc. Ce système fut baptisé Héliophore. Aidé par le sculpteur et peintre Enrico Campagnola, qui le suivit lorsqu'il s'installa à Paris après la guerre, il développa son invention, en y ajoutant le mouvement. Il s'agissait de faire tourner quatre lampes autour d'un sujet, préalablement gravé et coloré avec des vernis cellulodiques transparents pour lui donner vie. Sa société naissante s'installa au début des années soixante dans les murs de l'Office central de l'imagerie-Héliophore, 16 place du Havre à Paris. Et très rapidement, Suzanne Bret et Eric Duvivier s'intéressèrent au système, rebaptisé Cinhéliophore (ou Cinel) pour le cinéma et en firent bientôt la démonstration à Henri-Georges Clouzot pour son film inachevé *L'Enfer*. Voir Serge Bromberg, *De l'aile d'un papillon au visage de Romy, dans Romy dans l'Enfer, les images inconnues du film inachevé d'Henri-Georges Clouzot*, 2009, Albin-Michel/Lobster, Paris, p. 25.
[Retour au texte >](#)

⁸ Il faut souligner qu'en cette période d'engouement pour l'art cinétique, le cinéaste Henri-Georges Clouzot s'est intéressé aux dispositifs d'éclairage utilisés par Duvivier dans *Images du monde visionnaire*. Il souhaitait adapter à ce moment là *L'Enfer*, roman sur la jalousie malade, écrit par Boileau et Narcejac. Il s'est rendu chez Duvivier en compagnie de Romy Schneider pour faire des bouts d'essai avec le Cinel, jusque là uniquement dédié à des prises de vue scientifiques. Duvivier raconte : « Clouzot a vu le film et a été très intéressé par les séquences évoquant les hallucinations sous mescaline. Il y avait une analogie entre les visions sous drogues, haschich, mescaline et celles résultant de pathologies mentales. A partir du moment où il expliquait vouloir donner une importance considérable à ces visions hallucinatoires, ce système lumineux me semblait idéal. Mais son idée de génie fut de dire : Mais dans le fond, pourquoi ne pas utiliser cette technique sur l'humain, sur le visage ? Les premiers essais ont eu lieu au tout début de l'année 1964. » Victime d'une crise cardiaque, Clouzot ne finira jamais *L'Enfer*. Quant à Duvivier, il utilisera à son tour le Cinel sur des visages recouverts de paillettes, comme en 1977 dans *Autoportrait d'un schizophrène* sur l'acteur Pierre Clémenti. Eric Duvivier, *ibid.*
[Retour au texte >](#)

⁹ Henri Michaux, *L'Infini turbulent*. 1964, Éditions du Mercure de France, Paris, p. 75-76.
[Retour au texte >](#)

¹⁰ Henri Michaux, *Œuvres complètes*, t. III, « Connaissances par les gouffres », Éditions Gallimard, Paris, 2004, pp. 42-43.
[Retour au texte >](#)

¹¹ Marguerite Duras, *Le Camion, suivi de Entretien avec Michelle Porte*, Editions de Minuit, 1977, p. 133.
[Retour au texte >](#)

¹² « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée. », version de 1936, in: *Écrits français*, Paris, Gallimard, 2006, pp. 210-211.
[Retour au texte >](#)

¹³ Maurice Merleau-Ponty, *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, conférence du 13 mars 1945 à l'institut des études cinématographiques, parue dans *Sens et Non Sens*, 1996, Folio Plus Philosophie, Gallimard, Paris, p.23.
[Retour au texte >](#)

¹⁴ Merleau-Ponty, *Ibid.*, p.24.
[Retour au texte >](#)

¹⁵ Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma I / II*, Paris, Klincksieck, 2003, p. 79, nous soulignons.
[Retour au texte >](#)

¹⁶ Anne Goliot-Lété, « Lacombe Lucien et la question du point de vue », communication lors de la journée d'étude « Autour de Lacombe Lucien (Louis Malle, 1974) », organisée le samedi 7 février 2009 à l'Institut National d'Histoire de l'Art, qui peut être consultée sur le site du CLAM (Université Paris-Diderot/Paris 7) : <http://www.univ-paris-diderot.fr/DocumentsFCK/clam/File/Anne%20GOLIOT-LETE.pdf>
[Retour au texte >](#)

¹⁷ Metz, *op.cit.*, *ibid.*
[Retour au texte >](#)

¹⁸ Voir à ce sujet les éléments rassemblés par Raymond Bellour dans les notes qui accompagnent le texte d'*Images du monde visionnaire* dans le troisième volume de la Bibliothèque de la Pléiade consacré au poète, *Henri Michaux Œuvres complètes*, t. III, 2004, Éditions Gallimard, Paris, pp. 1526-1542.
[Retour au texte >](#)

¹⁹ Merleau-Ponty, *op.cit.*, p.23
[Retour au texte >](#)

²⁰ Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, tome 1, *Les structures*, 1963, Éditions universitaires, Paris, p. 65

[Retour au texte >](#)

²¹ cf. Anne Dymek, « L'iconicité filmique : un métalangage de la perception ? », in: *Signata, Annales des Sémiotiques*, 04/2013. Presses Universitaires de Liège, 2013, pp. 295-314.

[Retour au texte >](#)

²² Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 1945, Gallimard, Paris, p. 263

[Retour au texte >](#)

²³ Si le film de Michaux pouvait encore se justifier par la référence à l'usage des drogues, Sandoz a ensuite produit *La femme 100 têtes* (1967), film surréaliste inspiré de Max Ernst qui n'a plus aucun rapport avec les problématiques médicales.

[Retour au texte >](#)

De quelques catégories dérivées de l'« œuvre » et du « montage ». Un aller-retour entre théories des arts et pratiques des films

Gian Maria Tore

Résumé

Le cinéma en tant qu'art a toujours été approché selon des catégories qu'on pourrait appeler macroscopiques, par exemple l' « auteur » ou le « style ». Or, si un film peut être considéré comme une œuvre d'art, il est alors intéressant d'emprunter aussi les outils par lesquels les théories des arts ont regardé les œuvres de près, de manière microscopique. Ainsi, dans cet article, les plans et les séquences (unités de l'œuvre filmique en tant qu'œuvre de montage) sont pensés en termes de « détails », de « fragments » et de « parties » (catégories fondamentales du regard sur l'œuvre d'art). Après avoir établi une cartographie en les définissant, l'auteur les emploie dans l'analyse de certains films dont *Tree of Life* (Terrence Malick, 2011) et *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958) et propose de ce fait une approche renouvelée de l'esthétique du cinéma et un nouveau regard sur les catégories traditionnelles des théories des arts, à la lumière de leur pertinence dans l'art du cinéma.

Abstract

Cinema as an art has always been studied following categories we could define as « macroscopic », for instance the « author » or the « style ». Yet if a film can be considered as an art piece, then it is interesting to borrow also the tools that art theories has used to make a close reading of artworks. Thereby, in this article, shots and sequences (units of the film work as a montage work) are referred to as « details », « fragments » and « parts » (fundamental categories of the gaze at the artwork). After defining these concepts, the author employs them to analyze some films, which includes *Tree of Life* (Terrence Malick, 2011) and *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958) and offers thereby a new approach to cinema aesthetics and a new take on traditional art theories, enlightened by their relevance in the art of cinema.

Première partie

Les catégories du regard

Les mots et les choses (Nommer, voir et concevoir dans un film)

La question générale qui nous occupera ici concerne ces mots qu'on emploie pour parler du film : ces mots qui, loin d'être de simples étiquettes collées au film, sont de véritables catégories du regard, des instruments pour voir et donc concevoir le film même.

De tels mots méritent un questionnement frontal, s'il est vrai (et ce sera mon parti pris) que *dire* est en quelque sorte *voir*, ou faire-voir ; que la nomination permet une certaine précision et donc attention ; que certains dires, enfin, ne sont pas interchangeables. Mais d'autre part (et c'est la complication épistémologique que je défendrai), on ne sait pas exactement ce que c'est que voir dans un film. Qu'est-ce qu'on voit au juste ? Qu'est-ce qui est important, qu'est-ce qui passe à la trappe ? Qu'est-ce qu'est, finalement, *connaître* dans un film ? Quand, à partir de quels éléments sommes-nous en droit d'affirmer d'avoir bien vu ?

C'est là un questionnement que ces quelques pages ne sauraient pas développer. Nous l'assumerons simplement comme toile de fond pour notre étude : notre présupposé sera que la connaissance est une démarche, c'est-à-dire une approche, et donc une adresse discursive, une nomination, et plus en général un découpage et éclairage de l'objet, connu selon un certain « logos ». Connaître, c'est en quelque sorte pointer et illustrer, pouvoir voir et faire, avec certains « outils », qui sont aussi (en bonne partie ?) nominaux. Ce sont ainsi de tels outils que je voudrais aborder ici.

Prenons le « plan » et le « plan-séquence » : les catégories que ces mots constituent. Il est clair qu'ils nous font connaître un film, puisqu'ils nous font voir, et même concevoir le film d'une certaine manière. C'est dire qu'ils valorisent une certaine perception du film, en activent même une certaine discussion : ils sont des outils de vision-interprétation pourrait-on dire. On s'en rend compte si on essaie de s'en éloigner une fois qu'on les a connus, si par exemple on essaie tout simplement de les trouver dans une autre langue. Ainsi, en anglais, « *shot* » et « *long take* » font-ils pénétrer et articuler le film tout aussi bien que « plan » et « plan séquence » en français, mais autrement. (Et ainsi, du fait de la pluralité des « outils », des « logos », des approches, la connaissance est-elle toujours plurielle, relative, inépuisable.) À cet égard, il sera intéressant pour la suite de notre étude de se souvenir de la manière dont Eisenstein avait pris au sérieux la différence terminologique, et donc idéologique, entre « gros plan » dans le cinéma européen ou soviétique et « *close-up* » dans le cinéma américain, le premier terme signifiant littéralement le grossissement de la vision, le second le rapprochement du point de vue.

Nous disons : un visage ou un objet filmé en « gros-plan », c'est-à-dire *en grand*. L'Américain, lui, dit « en plan *rapproché* » (traduction mot à mot de « *close-up* »). L'Américain parle des conditions physiques de la vision. Nous considérons le côté *qualitatif* du phénomène par rapport à sa *signification* (nous disons même un don *remarquable*, c'est-à-dire tel qu'il se détache du rang ordinaire, ou de *gros* caractères, indissolublement liés à la mise en relief de l'essentiel et du plus important.) Chez les Américains le terme est lié à la *vision*. Chez nous à une *estimation de la chose vue*. [...] Là où chez Griffith, un gros-plan isolé dans la tradition de la bouilloire de Dickens était souvent un détail « clé » ou « décisif », nous émettons l'idée [...] d'un *bond qualitatif*.¹

Le parti pris d'Eisenstein en opposition au cinéma américain étant que le plan, « l'image en aucun cas n'est un *élément* du montage. L'image est une *cellule* du montage »².

C'est là la question précise qui nous occupera par la suite : la différence, bien relevée par Eisenstein, entre un cinéma d'« éléments », c'est-à-dire de « composantes », ou mieux de « parties » et même de « détails », et un cinéma de « cellules », ou mieux de « fragments ». Les catégories donc de « fragment », « partie », « détail » comme autant d'outils pratiques et idéologiques, autant de nœuds qui lient la manière de voir (et de faire) et de concevoir (et de raisonner sur) le cinéma – et l'art en général. D'un côté, avec ce qu'Eisenstein appelle les « éléments », une conception et une pratique d'images comme étant des « parties » raccordées dans un tout, recomposées dans une unité, que celle-ci soit donnée ou, avec des images de « détail », travaillée par la suite. De l'autre, avec les « fragments », une conception et une pratique d'images qui, au contraire, sont absolutisées, et en même temps renvoient à une totalité supérieure qui n'est pas donnée et unitaire, mais ouverte et multiple.

Pour entreprendre une telle étude en toute rigueur, deux prémisses sont nécessaires. La première, on vient de l'invoquer, est qu'on accepte de lier le dire au voir et au concevoir. Les mots pointent, rendent distinct et intéressant. Songeons encore à deux trois exemples. Qui voit la chose la plus visible, la plus statique, la moins variable d'un film, c'est-à-dire son format de projection, si ce n'est pas celui même qui possède cette même catégorisation et sait (dire) qu'existent des films en 1 : 1,33 ou 1 : 1,37 ou 1 : 1,85, etc. ? Ainsi, celui qui connaît les formats cinématographiques voit et conçoit-il un film autrement, plus finement. Il en va de même pour celui qui connaît les genres ou les auteurs : il verra le « même » film, mais plus distinctement, c'est-à-dire selon des distinctions qu'autrement on ne ferait pas. De tels exemples peuvent être multipliés à l'infini³.

Cela étant, il s'agit – deuxième prémisses – de distinguer différentes familles de catégorisation. « Plan », « gros plan », « format » et dans un certain sens « plan-séquence » appartiennent, avant tout, à l'emploi technique : ce sont des mots opérationnels. Mais il est des mots qui ont un tout autre emploi : poétique, esthétique, sémiotique ; des mots qui ont été mobilisés non pas pour faire des films mais pour analyser leur forme signifiante. Et ce sont de tels mots, de telles catégories qui méritent une étude approfondie. Car la différence avec les mots que j'appelais opérationnels, c'est que ces autres termes se prêtent à un emploi confus ou naïf. On ne confond pas les tailles des plans ou les formats de l'image : il n'y a pas de discussion à faire là-dessus ; en revanche, on emploie sans critère, par exemple, « scène » ou « séquence » : on peut douter qu'un bétien qui voudrait apprendre la définition et la distinction de ces termes puisse y parvenir par simple induction, s'il avait à la reconstruire de l'emploi qu'on en fait couramment. Tout « bout de film » semble se prêter à être « scène » ou « séquence »... sauf à en discuter, à faire valoir certains aspects, à s'attacher à certains critères. Il vaut la peine de les expliciter rapidement, pour la discussion qui suivra : d'une part, l'emploi rigoureux de « scène » s'attache à l'unité de temps, de lieu et d'action que le film peut construire, notamment à travers le recours aux raccords ; d'autre part, le terme « séquence » pointe le montage qui peut dépasser le découpage scénique, et qui peut s'autoriser des sauts dans l'ici-et-maintenant que la scène veut produire, bref le montage qui crée de nouveaux liens. Il s'agit de tracer et valoriser la différence, au cinéma, entre, d'une part, la continuité, à la limite l'invisible représentation filmique (voir le principe du « montage invisible ») et, d'autre part, la discontinuité, à la limite la continuité réinventée et volontiers visible, du film (voir l'esthétique du « collage » et du « choc »)⁴.

Voilà donc un cas où les mots du discours sur le film sont pris au sérieux et érigés en véritables catégories du regard. Si leur emploi courant est souvent grossier, la distinction fine est tout aussi aisée à tracer. Toutefois, le problème que je voudrais soulever le long de ces pages est que dans la même famille de « scène » et « séquence », la famille des mots qui analysent la forme signifiante du film, il en existe d'autres pour lesquelles il en va tout autrement. Il s'agit de mots qui sont difficiles à définir et dont la portée n'a pas été véritablement mesurée dans le discours du film, alors qu'ils revêtent une place tout à fait centrale dans le discours *des autres arts*. Je dirais même : des mots qui à la fois *constituent et construisent* le discours de l'art. Je songe à « détail » et à « fragment ». Que serait la pratique du regard dans l'histoire de l'art, et notamment des arts plastiques, de la peinture, que serait la notion même de « regard », sans le « détail » ?⁵ Et d'autre part, peut-on écrire une histoire du « littéraire », de la naissance – romantique – de la Littérature, de l'Écriture, de l'Œuvre... sans le « fragment » ?⁶

Les catégories de « détail » et de « fragment », bien que normalement mobilisées, voire étudiées séparément, appartiennent en réalité au même genre de discours : le discours qui s'attache à la forme d'un objet et notamment d'une œuvre d'art. Il y a plus : elles supposent, toutes les deux, l'idée d'une *totalité* de l'objet même, dont elles indiquent un mode de *parcellisation*. Il s'ensuit ainsi que pour les étudier ensemble il semble opportun de mobiliser aussi la catégorie de « partie ». La « partie » est-elle hypéronymique de « fragment » et de « détail » ? Nous verrons que la réponse n'est pas forcément affirmative.

Le but de notre étude est ainsi double. D'une part, il s'agit de traiter la question suivante : quelle est la différence rigoureuse entre « détail filmique », « fragment » et « partie de film » ? D'autre part, il s'agit de soulever la question qui, si j'ose dire, devrait être à la source de toute question : que gagne-t-on à opérer de tels distinguos ? (Car le savoir qui devrait être à la source de tout savoir, pour que celui-ci ne soit pas érudition mais connaissance, c'est la question : qu'est-ce qu'il nous importe de savoir?)

Les arts et le cinéma (Approcher le commun et le différent)

Commençons par la seconde question, la question majeure. Il s'agit, en général, de comprendre et statuer l'importance des catégories, les catégories du regard et du discours – le discours du film et de l'art. Demandons-nous : quelle est la place de « détail », « fragment » et « partie » dans le discours sur le film ? Comment et combien permettent-ils de catégoriser, mieux voir et concevoir, le film ? N'y a-t-il pas d'autres moyens ?

Si nous considérons le film comme une œuvre, il faut commencer par se poser le problème des approches possibles des œuvres. Or, il me semble qu'il est opportun de distinguer deux modes, deux tactiques peut-être. L'une consiste à approcher les œuvres en en constituant leur périmètre : de manière *macroscopique*. Il s'agit alors de cerner des ensembles, de former des regroupements : l'« œuvre de Rimbaud » ou l'« œuvre de Léonard de Vinci », le « cinéma classique » ou l'« art moderne ». Autant *d'institutions de corpus*, discutables et en même temps fécondes pour la grandeur à laquelle elles s'attachent. On suppose en effet que lire Rimbaud avec ses écrits non publiés (poèmes, proses... lettres ? lesquelles ?) ou voir l'ensemble des films hollywoodiens d'une certaine période (mais laquelle exactement ? et quels films dans cette période ?) permet de dégager des traits, de tenir un regard et un discours dont peuvent bénéficier ensuite des approches plus rapprochées. Mais il existe aussi, précisément, une démarche qui s'adresse aux œuvres à partir directement de leurs propres composantes : de manière *microscopique*. Il s'agit de s'attacher aux parties, voire aux particularités, telles les « scènes » et les « séquences » pour l'œuvre cinématographique, ou les « détails » et les « fragments » pour aussi d'autres types d'œuvres. Car si le discours artistique sur le cinéma a pu s'instituer, c'est bien à partir de la première approche, qui a introduit et normalisé l'adoption des catégories *macro* d'« auteur », de « genre », d'« écriture », de « style », etc. ; mais comment nier qu'il tirerait un grand bénéfice s'il savait s'intéresser à la seconde approche, qu'en travaillant ses catégories *micro* il pourra renouveler ses questions esthétiques, poétiques, sémiotiques, bref son *questionnement de la forme signifiante du film*⁷ ?

On pourrait m'objecter qu'il s'agit là d'une approche disparate : elle réunirait des termes qui n'ont pas le même statut au sein du cinéma – ou pour être plus précis : au sein de la pratique réfléchie, c'est-à-dire *la praxis*, du cinéma⁸. « Scène » vient de la praxis du théâtre et se réfère, pour la praxis du cinéma, à la manière dont celle-ci a pu construire un équivalent de celle-là ; « séquence » est originaire de la praxis cinématographique et de sa manière originale de tirer le plus grand parti de ses propres moyens⁹. Or, rien de tel pour « détail » et « fragment », aucun ancrage dans la praxis cinématographique : pure transplantation donc, si ce n'est pur divertissement intellectuel, peu fondé... À cela, je voudrais opposer une double explication, qui répondra finalement à la question de l'intérêt général des termes-catégories.

Premièrement, il est important de ne pas oublier que les termes ne sont jamais arrêtés une fois pour toutes et, ajoutons, une fois *par tous*. Ainsi, dans chaque discours, faudrait-il toujours se poser la question : qui emploie quel terme dans quel but ? On le voit bien dans le discours d'Eisenstein : pour celui-ci,

le film devrait consister en un montage d'images qui sont non pas de véritables « plans » mais des « fragments ». Le « fragment » est bien, chez Eisenstein, l'unité de base du film¹⁰. La raison est esthétique et idéologique : « fragment » veut dire un absolu qui en même temps ouvre vers une totalité plus vaste. En d'autres termes, « fragment », différemment de « plan », exclut à la fois que l'image soit une réalité en soi et qu'elle soit intégrable à une totalité close, qui serait elle aussi une réalité en soi. Le « fragment » appelle à la création d'une totalité supérieure, mais qui reste toujours ouverte¹¹. Or, si l'on passe au discours de l'autre plus grand théoricien du cinéma de l'époque (cette époque où l'on forgeait le regard sur le cinéma en réfléchissant sur le regard qu'offrait le cinéma), si l'on s'intéresse donc à l'approche de Balázs, on trouve un renversement des termes d'Eisenstein. Balázs soutient, comme on sait, que « le domaine par excellence du cinéma » sont les gros plans.

Avec eux s'ouvre la terre nouvelle de cet art nouveau. Cela s'appelle « la petite vie ». Or la vie la plus grande elle-même est faite de cette « petite vie » de détails et des instants isolés, et les vastes contours ne sont la plupart du temps rien d'autre que le résultat de notre manque de sensibilité et de la négligence avec laquelle nous effaçons le détail et ne le voyons pas. L'image abstraite de la grande vie résulte le plus souvent de notre myopie. Or l'effet de loupe du cinématographe isole et nous rend proches les cellules du tissu de la vie, nous permet de percevoir à nouveau la matière et la substance de la vie concrète. Cette loupe te montre ce que fait ta main, sans que tu y prêtes la moindre attention et donc le remarques, quand elle caresse ou quand elle frappe. Tu vis en elle et ne la regardes pas. Elle te montre le visage intime de tous tes gestes vivants où se manifeste ta vie, et que tu ne connais pas. [...] ¹²

Il s'agit du plus bel éloge qu'il soit du plan en tant que « détail » de la vision. Et Eisenstein n'a pas perdu l'occasion pour le critiquer : Balázs fétichise l'image, il l'isole, la rend photographique et pas cinématographique ; il oublie la construction d'un tout plus vaste, créé par le montage, à l'égard duquel chaque image n'est qu'un « fragment »¹³. Pour le discours d'Eisenstein, à l'opposé du discours de Balázs, un plan, même un gros plan, même un plan qui fonctionne en synecdoque, ne saura jamais être « détail » : il ne saura jamais spécifier une totalité déjà construite¹⁴.

On voit là ce qui veut dire s'attacher à une approche microscopique, fine, du film, en interrogeant sa forme signifiante. Il s'agit, premièrement, de prendre au sérieux plusieurs termes de son discours, même au-delà de ceux plus établis, tels « plan » ou « séquence ». Mais on entrevoit aussi, deuxièmement, la nécessité de disposer d'un tableau d'ensemble de tels termes, par exemple d'explicitier une opposition entre « fragment » et « détail ». Il est important de se demander non seulement : qui emploie quel terme dans quel but ? mais aussi : quel est l'ensemble des possibles du discours ?

Il s'agit, selon la leçon de Wittgenstein, d'une épistémologie de l'*explication synoptique* et grammaticale. L'explication synoptique : il faut disposer d'une vue d'ensemble, c'est-à-dire cartographier, mettre en perspective et comparer. Il faut se tenir à une double exigence : la généralisation et la particularisation : pouvoir à la fois embrasser le commun et relever le différent. Mais embrasser ensemble et différencier quoi ? Nous l'avons vu : les formes signifiantes. C'est l'*explication grammaticale* : il s'agit de substituer l'interrogation naïve des choses à celle de l'accès que nous avons à elles, étudier ses propres outils, leurs règles et leurs effets. On peut appeler une telle étude des formes et de leurs puissances *morphologie*, voire *morphodynamique*¹⁵.

Voici donc le programme que je propose – et qui ne pourra qu'être illustré ici d'une manière partielle et sommaire. D'une part, selon une exigence généralisante, il s'agit d'étudier l'objet film non pas isolément mais en tant qu'objet artistique : prendre au sérieux l'idée que le film est une *œuvre*, au sens fort, romantique, de microcosme créé, et pas de simple objet produit¹⁶. Cela veut dire, plus précisément, étudier le film selon la grammaire de l'œuvre d'art, s'attacher ainsi aux catégories communes que sont « détail » ou « fragment ». D'autre part, selon une exigence particularisante, il s'agit de faire valoir ce que le cinéma a légué à son tour à la conception de l'œuvre : le *montage*¹⁷. L'œuvre filmique est une œuvre de montage ; l'étudier, c'est s'attacher aux différentes pratiques du montage. Car si « scène » et « séquence » relèvent de la praxis cinématographique, n'est-ce pas à cause du simple fait d'être des effets du montage ? Dès lors, ne pourrait-on voir, du moins dans une première approche, « détail » et

« fragment » aussi en tant qu'effets de montage ? La question devient ainsi : comment les plans et les séquences (unités du montage) fonctionnent-ils en tant que « parties », « détails » ou « fragments » (catégories de la composition de l'œuvre) ?

Plus en général, la question reste la suivante : comment un aller-retour entre théorie de l'art et pratiques du cinéma peut-il éclairer les deux à la fois, rendre l'analyse de films plus claire et aiguë, renouvelant ainsi ce qu'on appelle « esthétique du cinéma », et en même temps remobiliser les catégories traditionnelles de l'étude de l'art, désormais éclairées par leur pertinence dans l'art du cinéma ?

Deuxième partie

« Détail », « fragment », « partie »

Le « détail », curieux entre-deux

Le film, c'est-à-dire le type d'œuvre pour lequel on a inventé le montage, et avec ce dernier des phénomènes visuels comme le gros plan¹⁸, le film serait-il donc l'art des détails par excellence ? Le gros plan constituerait-il l'éclosion même et l'exposition géante du détail, comme jamais dans les arts auparavant ? Ma thèse est qu'en réalité le montage ne produit que très rarement des détails, y compris lors des gros plans. Non pas que le cinéma affectionne les vues d'ensemble : la question n'est précisément pas de simple échelle, de taille de l'image. Le détail n'est pas quelque chose de simplement petit : il est plutôt quelque chose de *plus petit dans ce qu'on voit*. Le détail n'est pas une menue partie, il est une modulation particulière du regard sur la totalité, éventuellement reconstruite à travers ses parties. En somme, le détail est bel et bien une catégorie du regard (ce qui n'est pas forcément le gros plan), et son emploi n'est pas aussi fréquent qu'on le penserait.

Avant de voir ce qu'il en est dans les films mêmes, il nous faut une esquisse, aussi simple soit-elle, d'une cartographie des catégories du regard liées aux « œuvres » et à leurs parcellisations. Je la tracerai à partir de la catégorie (délicate) de « détail » selon trois axes, que je croiserai à la fin.

– *Premier axe : la définition du « détail »*. Qu'est-ce que détailler : est-ce simplement diviser en parties ? Il semble bien que non : il ne suffit pas de morceler, décomposer ou fragmenter, pour avoir des détails. Le détail n'est pas une partie n'importe laquelle. Par ailleurs, réciproquement, la totalité n'est pas non plus la simple somme de ses parties, et encore moins de ses détails. « Totalité », « parties », « détails » (et quels autres termes encore ? une étude plus vaste pourrait le dire) : il s'agit plutôt d'autant d'*approches différentes* d'un objet. Il s'agit de conceptions distinctes quant à la grandeur et la valeur de ce à quoi on s'attache. Sans doute gagne-t-on à les définir de manière croisée. En voici une proposition. Un détail n'est pas une simple composante d'une composition, qu'on appellera la « partie » du tout. Ni il n'est une pièce détachée du tout, qu'on appellera « fragment ». Un détail est précisément l'entre-deux : il est l'approche d'une totalité entre sa partialisation et sa fragmentation. Comme le « fragment », le détail *rompt* la totalité de l'œuvre (ce qu'on ne dira pas d'une « partie »). Comme la « partie », le détail *revient* à la totalité de l'œuvre, la rend constamment accessible à nouveau (à l'encontre de ce que fait le « fragment », pour lequel la totalité finale est par définition compromise). En d'autres termes, le sens même du détail, c'est de quitter la totalité pour y revenir, pour la revoir autrement. Qu'on le prenne du côté de la rupture de la totalité, qu'on le prenne du côté de l'accès à la totalité, le détail est toujours *ce qui fait la différence*. S'attacher à un détail, c'est vouloir et savoir voir l'œuvre différemment. Mais quelle différence, quel regard autre le détail produit-il, quels sont les enjeux de ces deux approches du détail ?

– *Deuxième axe : les idéologies du « détail »*. Les questions qu'on vient de soulever relèvent bien d'une idéologie de l'approche de l'œuvre. (C'est pourquoi il est des approches dont l'enjeu est de dévaloriser

et même pourfendre le détail, non seulement comme chez Eisenstein, mais aussi comme chez les romantiques et les impressionnistes¹⁹). Qu'est-ce que donc cette différence que le « détail » apporte, ou comporte ? Si l'éventail des positions est assez vaste, il semble qu'on puisse en établir les deux extrêmes assez aisément. D'une part, ce que j'appellerais *l'idéologie minimaliste* du détail : le détail comme confirmation surprenante du sens de l'ensemble. C'est le détail « indice », « emblème », de l'œuvre²⁰. D'autre part, *l'idéologie maximaliste* : le détail est un éclatement du sens de l'ensemble. C'est alors le détail « point », « *punctum* », de l'image qui met en crise ce que celle-ci est censée communiquer, petit « pan » de peinture où l'œuvre se fait précisément pure peinture et n'est plus une composition mimétique²¹. Dans tous les cas, quelle que soit l'idée qu'on défend du détail, celui-ci vaut bien comme une partie détachable et révélatrice de l'œuvre. Il est quelque chose à laquelle on s'adresse, et on sait s'adresser, pour frayer un nouveau parcours du regard et par là du sens : il est le vecteur d'une initiation – quand il ne porte pas une valeur tout à fait exotérique, le parcours étant un rapprochement et renouvellement destiné aux *happy few*. Dans l'approche maximaliste, ce parcours devient un véritable contre-parcours, il « dis-loque » ce que la composition de l'œuvre avait agencé et unifié²².

– *Troisième axe : les pratiques du « détail »*. Dans tous les cas, le détail est une catégorie qui est strictement associée à une pratique (mais, doute pragmatiste, n'est-ce là le cas de toute catégorie ?). Nous avons vu qu'il est une approche. On pourrait dire qu'il est *un acte de changement du mode d'actualisation de l'œuvre*. Plutôt qu'une entité, il est une sorte de relais d'un double processus : entre la construction, l'actualisation de l'œuvre d'une part et sa reconstruction, l'altération de son mode d'actualisation d'autre part. Ainsi, dans une approche morphodynamique, peut-on dire que le détail est une véritable forme de l'espace-temps : une partie de l'œuvre, certes, mais qui consiste en un rapprochement et donc un ralentissement de l'œuvre même. Le détail est bien un effet de temps et tempo²³.

En conclusion, le détail se trouve sur une carte où se croisent au moins : premièrement, la signification de la catégorie même de « détail » (entre la « partie » et le « fragment »); deuxièmement, sa valeur (plus figuratif ou plus plastique ; plus vérification, confirmation du sens ou plus luxuriance, débordement du sens); troisièmement, la tactique en jeu (passage d'une actualisation de l'œuvre à une actualisation autre, qui peut se réaliser dans les manières les plus variées). Le détail est bien un multiple entre-deux.

Le cinéma, entre les arts

La cartographie qu'on vient d'esquisser vaut pour les formes signifiantes que sont le « détail », le « fragment », la « partie » dans les œuvres en général. Aussi dessine-t-elle en creux des possibilités pour les œuvres cinématographiques. Comment la praxis du cinéma réalise et spécifie-t-elle de telles possibilités ? C'est le programme d'une vaste étude à faire, qui traverserait l'histoire du cinéma et lui donnerait sans doute une nouvelle lumière.

Voici une petite illustration, à partir du « détail », fausse évidence du cinéma. Celui-ci est bien l'art du (gros) plan et du montage, ses œuvres consistent bien en un processus de *changements d'échelles et de vitesses*. Pourquoi, malgré cela, le cinéma ne présente-t-il que de rares cas de « détails » ? Pourquoi un gros plan ou un plan rapproché, pourtant présents de manière régulière dans les films, ne détaillent-ils pas vraiment ce que le film fait voir ?

L'explication est complexe, car elle doit croiser théories et pratiques du cinéma. Pour commencer, il existe une certaine méconnaissance théorique des pratiques cinématographiques du « détail ». Nous l'anticipons avec la critique d'Eisenstein à Balázs : plusieurs discours et idéologies du cinéma se sont attachés depuis toujours au gros plan ou au plan dit de détail. Or, l'ensemble de tels discours donne un tableau passablement confus et paradoxal. On a célébré, dans l'art cinématographique, tantôt la force détaillante, tantôt la force autonomisante du *close-up* ; la miniaturisation qui y est opérée en même temps que la géantification ; l'effet d'intimité avec celui d'exaltation ; l'humanisation et à la fois la métamorphose de tout objet dès qu'il est cadré de très près. En bref, beaucoup d'effets ont été attribués au

gros plan, au plan dit de détail. En plus, la question du « scalaire » a été presque toujours parasitée par la question de l'« humain » (ou de l'« inhumain »), que l'on songe encore à l'obsession pour le visage lorsqu'il est question de gros plan : gros plan veut pratiquement dire « visage ». Que l'on songe alors à toutes les théories bien connues rattachées à cette obsession : d'Epstein, qui exalte dans le gros plan l'animation de l'inanimé, à Deleuze, qui lui assigne un pouvoir de « visagification »²⁴.

Cependant, à côté de telles théories qui ont orienté le regard de la praxis du cinéma, il y a aussi les différentes pratiques : les pratiques du cinéma qui, elles, ont été beaucoup moins rattachées au « détail » qu'au « fragment » et à la « partie » (rappelons une dernière fois que « partie » ne veut pas dire « détail »). En effet, toute la praxis du cinéma peut bien être abordée comme l'histoire du dialogue et de la polémique entre deux approches du montage : l'une du côté du « fragment » et l'autre du côté de la « partie ». Il s'agit de deux esthétiques et idéologies du cinéma – et de la forme artistique plus en général. D'une part, le cinéma a adopté un montage *partialisant* : c'est au sein d'une esthétique et une idéologie de la composition close, *unifiante* ; d'autre part, il a adopté un montage *fragmentant* : au sein d'une esthétique et une idéologie de la construction ouverte, *multipliant* pourrait-on dire²⁵. Or, où y trouvera-t-on des « détails » ?

Commençons par le cinéma de la composition unifiante. C'est là ce qu'on appelle le cinéma « classique », mais à condition d'entendre par ce mot beaucoup plus qu'une période, une filmographie définie : plutôt, une voie majeure de la praxis du cinéma, c'est-à-dire un *style artistique* (si l'on se décidait à prendre au sérieux ce concept en cinéma²⁶). L'analogie est en effet frappante entre le cinéma dit classique, c'est-à-dire le cinéma de la « scène » reproduite par « découpage », et la peinture mimétique occidentale classique, c'est-à-dire la peinture de l'histoire racontée par une fenêtre « trouée » qui donnerait à voir un ensemble varié mais unifié d'éléments²⁷. Le souci de la synthèse, de ne pas perdre le spectateur dans l'acte de la vision pour lui faire lire la représentation de la manière la plus linéaire et claire possible, la valeur d'une totalité disposée de manière cohérente sont les mêmes dans les deux domaines. Dans le cinéma, on sait combien il est question de reproduire une totalité qui soit cohérente, unitaire, voire unique – et pas une totalité qui soit multiple, ouverte, voire aléatoire, incertaine, qui dépende de l'acte de vision du spectateur. Ainsi construit-on, si possible, des scènes. Ainsi orchestre-t-on tout plan, rapproché ou éloigné, pour qu'il ne constitue pas autre chose qu'une « partie », une pièce, d'une composition en quelque sorte déjà donnée. Ainsi compose-t-on précisément par « découpages ». Quant aux changements d'échelles, ils doivent y être tellement illustratifs, c'est-à-dire motivés par le suivi de cette unité variée, qu'ils ne doivent pas se faire remarquer. Peu importe donc le nombre des gros plans ou des plans rapprochés.

En illustration de cette voie de la praxis du cinéma, qui conçoit donc ses œuvres comme un raccord de « parties », on peut songer à la scène finale de *Boulevard du Crépuscule* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950), grand « classique » du réalisateur peut-être le plus classique (toujours au sens fort, stylistique, du mot). [VOIR FIG. 1]



Fig 1.
(film « *Sunset boulevard* »): © Paramount Pictures

Ici, les plans rapprochés et les gros plans y sont un certain nombre, savamment modéré, mais aucun ne constitue un « détail ». La scène est bien révélatrice du sens du film, un rebondissement ultime et on ne peut plus emblématique, mais n'y figure aucune forme particulière de ralentissement, rapprochement de la vision. Par ailleurs, nous voyons combien il serait faussé de prétendre que les plans ici soient des « fragments » : ils sont plutôt de véritables éléments partiels, des « parties » donc, des « découpes », de cette unité qu'est la scène. Il s'agit bien d'un cinéma de la forme close, de la synthèse, et cela malgré la relance finale, qui s'achève sur un plan en travelling avant avec floutage.

Les plans « fragments », eux, sont le propre d'un cinéma opposé, que j'appelle cinéma de la composition multipliante. Il s'agit d'un art de la forme ouverte, d'œuvres de montage qui constituent des totalités qui ne sont pas données, des synthèses qui ne peuvent être achevées une fois pour toutes, mais dépendent de la vision qui en est faite : trop grande est la disparité des éléments mis en jeu ; et ces éléments, ce sont des « fragments ». Le montage n'est pas *narratif* mais *discursif* : il rapproche des plans moins pour suivre les lignes du récit que pour trouver des arguments (montage rhétorique, à la Eisenstein) ou créer des atmosphères (montage poétique, à la Epstein)²⁸. Ainsi, pour revenir à la question de l'art, et même des styles, il est étonnant de voir comment, dans tout ce pan de cinéma, on poursuit le même idéal de l'art romantique : totalité ouverte, synthèse impossible, illimitation du réel, force fécondatrice du symbole. Le « fragment » y prend tout son sens, car l'enjeu est de ne constituer que des réalités autonomes, arrachées et adressées à des réalités plus vastes mais qui ne peuvent être constituées positivement. C'est le spectateur, le lecteur ou le mélomane qui créera les totalités ouvertes à partir de chaque fragment (morceau, esquisse, étude, et toute sorte de forme brève et préparatrice d'une œuvre qui sera toujours, par définition, à venir)²⁹.

En illustration de cette forme anti-classique, romantique, *l'incipit* de l'un des films les plus cosmiques de nos temps : *Tree of Life* (Terrence Malick, 2011) (mais cette voie du cinéma inclut des films aussi différents que ceux de Bresson, d'Ozu, de Godard, de Sokourov...). [VOIR FIG. 2]



Fig 2.
(film « *Tree of life* »): @ EuropaCorp

Ici, chaque plan n'en nécessite pas d'autres : il pourrait être le dernier de la séquence, qui pourrait en effet s'arrêter à tout moment, et qui semble avancer par répétitions et par bonds : aucune totalité n'est à reconstituer, aucune unité n'est à restituer à travers ses différentes « découpes », « parties ». Et en même temps, chaque plan ne signifie clairement pas tout ce qu'il y a à signifier : ses bords et ses rapports avec les plans voisins excluent visiblement quelque chose, qui demeure invisible. C'est une totalité ouverte et potentiellement infinie, qui ici n'existe qu'entre les plans (comme la totalité de pensée qui ne peut exister qu'entre les fragments de la philosophie romantique, ou la totalité de l'œuvre qui ne peut se créer qu'à travers le collage d'images cubistes ou dadaïstes, ou à travers la série des notes et des timbres des compositions dodécaphoniques ou post-dodécaphoniques⁷ – des œuvres qui ne doivent justement pas restituer une nature préexistante ou une forme musicale préétablie). Dans l'exemple de *Tree of Life*, il est intéressant de remarquer qu'il n'y a pratiquement que de plans rapprochés ou des gros plans, et pourtant aucun « détail ». C'est dire encore une fois combien la forme cinématographique, artistique, se comprend dans sa dynamique et pas dans l'absolu ; combien ainsi un « détail » n'est *pas une entité, une forme donnée, mais une puissance, un devenir de la forme*.

On comprend ici combien il est difficile de voir et concevoir un « détail » là où il y a un « fragment » : là où il n'y a pas une totalité unique à approcher et mieux voir, à dé-tailler et réexaminer. Le « détail », lui, il semble logique de le guetter là où il est bien question de totalités données comme unitaires. Il s'agira alors de rendre les « parties » de telles unités « détails », c'est-à-dire moments qui, plutôt que confirmer la clôture de la totalité même, la minent, en révèlent l'illusion, l'ouvrent. Une telle approche de l'œuvre cinématographique (de montage des plans, ici) est plutôt rare, certes. C'est pourquoi elle a constitué des moments justement célèbres dans l'histoire du cinéma. On peut songer à Hitchcock, ou à son opposé Antonioni (on peut par ailleurs caractériser ces deux précisément à travers la catégorie du « détail » : pour Hitchcock, il est question, selon sa célèbre phrase, de « diriger non pas les acteurs mais les spectateurs », c'est-à-dire de leur montrer à chaque fois *le* « détail » ; pour Antonioni, il s'est agi, de manière toute à fait nouvelle dans le cinéma, de laisser le spectateur le plus libre possible face à l'image, à la scène : de construire celles-ci comme un foyer de « détails » infinis) ; on peut aussi songer à Welles comme un entre-deux. On peut, en général, établir une voie transversale de la praxis du cinéma, entre la pratique unifiante des « parties »

et la pratique multipliante des « fragments » : une voie où l'on produit des « détails », d'une manière plus unifiante (Hitchcock) ou plus multipliante (Antonioni). Nous n'exemplifierons ici que le premier extrême, plus simple à traiter : Hitchcock.

On connaît la force trouble que ce dernier a su donner à certains gros plans, ou à des plans très serrés détaillants, parfois soulignés par de travellings avant ou des grues, par exemple dans la séquence décisive de la fin de *Sueurs froides* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958). [VOIR FIG. 3]



Fig 3.
(film « *Vertigo* »): @ NBCUniversal

Ces moments constituent bien un événement de reconfiguration de la totalité apparemment close : ils nous font voir ce que ni nous ni les personnages n'avions su voir auparavant et qui pourtant était là, et qui va changer le sens de la situation. Le zoom, le ralentissement de l'action, la suspension du temps de la narration, voire le saut en arrière...

Conclusions : Une histoire du regard à travers les catégories à l'œuvre

Nous avons approché les films à travers cette orchestration interne du regard que produit le montage. Le cadrage et surtout le montage sont en effet une sorte de doublure constitutive de ce qu'on voit dans un film : ils font voir tout en pointant, ils mettent en scène tout en focalisant. (On comprend aisément cette particularité de la praxis du cinéma si l'on songe, par contraste, à la praxis du théâtre et à comment, dans ce cas, pointer, focaliser est rare, ponctuel, et pas constitutif de tout moment narratif et visuel). Du fait même de la mise en image et du montage, au cinéma rien n'apparaît qui n'ait déjà été vu. Ainsi, *tout jeu sur cadrage et montage est-ce un jeu au second degré* : dénié, comme dans un Wilder (cinéma de la composition unifiante) ; montré, comme dans un Malick (cinéma de la composition multipliante) ; mis en abyme, comme dans un Hitchcock (cinéma unifiant mais qui pratique le « détail »).

Reprenons ce dernier cas et sa pratique du « détail » pour conclure sur les catégories du regard au cinéma en général. Ce qu'on voit dans *Vertigo*, c'est en dernière analyse une spectacularisation de ce que tout acte de re-voir comporte. Dans tout film, nous pouvons faire ce que, dans *Vertigo*, le film, le montage fait : détailler, voir de près, réexaminer et donc reconstituer le film même. Non pas voir, de manière linéaire, unique, mais re-voir, par une modulation du regard, une suspension, un saut en arrière. Dans tout film, nous pouvons toujours chercher les détails, les éléments clés, à travers un deuxième ou un troisième visionnage, un arrêt, un retour... bref à *travers une analyse active*. Ce qui se passe dans *Vertigo*, c'est que c'est le film qui fait pour nous une telle analyse, la met en spectacle. La catégorie du regard qu'est le « détail » est ainsi littéralement à l'œuvre.

Finalement, la question épistémologique en jeu est : combien analysons-nous la forme du film *selon ses propres formes d'analyse* ? Tenons-nous toujours à la forme du « détail ». On peut tracer la distinction entre d'une part les films qui, au nom de l'immédiateté du spectacle, neutralisent autant que possible leur aptitude à être détaillés, c'est-à-dire à être vus de près et réexaminés (que l'on songe à la rapidité sèche des films d'Hawks ou de Walsh – cinéma extrêmement unifiant), et d'autre part des films qui, par moments du moins, déchirent cette neutralité, montrent le fait qu'ils sont une vision parmi d'autres possibles, que ses éléments peuvent être revus (on peut songer alors à Welles, le comparer au cinéma plus allusif de Mankiewicz, etc. – autant de pratiques du « détail » de l'unité supposée de la composition). Nous avons suggéré cela en traitant le montage, partialisant d'une part et détaillant d'autre part. Mais on peut élargir la perspective au-delà du simple montage. On peut voir qu'il est aussi tout un éventail de films qui affichent plus ou moins fortement le fait de ne pas pouvoir être vus d'emblée, qui demandent plus ou moins clairement d'être revus, à cause de leur luxuriance de sens. Il ne s'agit plus alors de films aux montages détaillants, mais de films entiers qui se prêtent à être détaillés – on peut songer à tout un pan du cinéma contemporain, si différent soit-il, par exemple le second Lynch, des films comme *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (Michel Gondry, 2007), le travail des frères Quay³⁰... De tels films n'exhibent pas tel ou tel détail, dans tel ou tel autre plan, mais un nombre ouvert d'éléments (bifurcations narratives, exaltations d'objets, de paroles, de situations ordinaires, animations d'objets et matériaux inanimés, etc.) qui *peuvent* devenir autant de détails et dont l'étendue, en dernière analyse, coïncide avec le film même. Ces films ne contiennent donc pas de mises en abyme ponctuelles de l'acte de re-voir, comme dans le montage détaillant d'Hitchcock ; ils sont de bout à bout des autoréflexions sur le voir en tant que re-voir.

Je ne pousserai pas plus loin cette étude, dont le but était la défense et l'illustration du trinôme : catégories du discours – catégories du regard – catégories du cinéma.

Biographie

Gian Maria Tore est maître de conférences à l'Université du Luxembourg où il enseigne en études cinématographiques, en sémiotique et en études des médias. Il est membre du comité éditorial de la collection « Sigilla » des Presses Universitaires de Liège ainsi que du comité de direction de la revue scientifique *Signata*. Depuis 2010, il est le co-fondateur de l'Université Populaire du Cinéma,

cycles de conférences et de projections en partenariat entre l'Université du Luxembourg et la Cinémathèque de la ville. Il a co-édité *Parlons musée! Panorama des théories et des pratiques* avec Marion Colas-Blaise (Binsfeld, 2011) ainsi que *L'énonciation aujourd'hui. Un concept clé des sciences du langage* avec Marion Colas-Blaise et Laurent Perrin (Lambert-Lucas, 2014).

Biography

Gian Maria Tore is a senior lecturer at the University of Luxembourg where he teaches film studies, semiotic and media studies. He is a member of the editorial committee of the book serie "Sigilla", published at the Presses Universitaires de Liège, as well as the head committee of the scientific journal *Signata*. Since 2010, he is the co-founder of the Université Populaire du Cinéma, conference

cycles of conferences and projections of the University and the Cinematheque of Luxembourg. He co-edited *Parlons musée! Panorama des théories et des pratiques* with Marion Colas-Blaise (Binsfeld, 2011) and *L'énonciation aujourd'hui. Un concept clé des sciences du langage* with Marion Colas-Blaise and Laurent Perrin (Lambert-Lucas, 2014).

[ARTICLE SUIVANT >](#)

Notes

¹ Sergueï Eisenstein, *Le film. Sa forme/son sens*, Paris, Christian Bourgois, 1976 (tr. de Film Form. *Essays in Film Theory*, San Diego/New York/London, Harcourt Brace Jovanovich, 1949), chap. « Dickens, Griffith et nous », p. 394-395, italiques dans le texte.

[Retour au texte >](#)

² *Ibid.* (p. 393).

[Retour au texte >](#)

³ Je me permets de renvoyer à Gian Maria Tore, « De l'utilité et de l'inconvénient du genre pour les œuvres (et notamment pour les films) », in D. Ablali, S. Badir et D. Ducard (dirs), *En tous genres. Normes, textes, médiations*, Louvain-la-Neuve, Academia-l'Harmattan, 2015, chap. 6.

[Retour au texte >](#)

⁴ Pour cette distinction rigoureuse entre « scène » et « séquence » : Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1968, chap. « Problèmes de dénotation dans le film de fiction » ; pour son approfondissement esthétique et idéologique : cf. Noël Burch, *La lucarne de l'infini. Naissance du langage*

cinématographique, Paris, Nathan, 1991 et Vincent Amiel, *Esthétique du montage*, Paris, A. Colin, 2010 (2001).

[Retour au texte >](#)

⁵ Je réduis ici la perspective bien plus vaste (magistralement vaste) d'Arasse (1992), qui avance « une histoire rapprochée de la peinture », et dont ces pages sont débitrices.

[Retour au texte >](#)

⁶ Cf. au moins Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978.

[Retour au texte >](#)

⁷ Certes, l'approche que j'appelle *microscopique* du film est déjà pratiquée depuis quelques décennies, mais d'une manière alterne, éparpillée, et on ne peut pas affirmer qu'aujourd'hui elle soit majoritaire, à cause aussi de polémiques de chapelle peu éclairantes : je pense par exemple à Bordwell et Carroll (1996) ou Carroll (2003), qui, après tout, théorisent sur la forme signifiante des films tout en attaquant les approches qui le font.

[Retour au texte >](#)

⁸ On notera aussi la reprise de « scène » et « séquence » en narratologie (cf. Genette, 1972, chap. « Durée ») et surtout de « séquence » en linguistique textuelle, terme pivot pour expliquer le passage de la « phrase » au « texte », ou en analyse conversationnelle, terme pivot pour expliquer, ici aussi, le passage de la plus petite unité qu'est l'« échange » à la plus grande qu'est l'« interaction » (toujours depuis le début des années 1970, cf. Maingueneau, 1992, entrée « Séquence »).

[Retour au texte >](#)

⁹ La notion de « praxis » est centrale pour l'approche dont il est question ici, mais sera donnée pour acquise. Je me limite à renvoyer aux études essentielles de Damisch (1988) pour la « praxis picturale », ainsi qu'aux propositions de Baxandall (1985) pour différentes « praxis » artistiques – études auxquelles on pourrait trouver des correspondants dans Bruch (1991) pour la « praxis du cinéma », ainsi que dans le travail pionnier de Burch (1969) et dans les propositions actuelles de Gaudreault (2008), et peut-être chez Aumont (1989). Mais assurément la « praxis du cinéma » est-elle une catégorie du regard *macro* regrettablement peu développée.

[Retour au texte >](#)

¹⁰ Cf. Jacques Aumont, *Montage Eisenstein*, Paris, Images modernes, 2005 (Albatros, 1979), p. 56 sq.

[Retour au texte >](#)

¹¹ Cf. Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe. Le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, p. 284-338, où l'on explique clairement la « forme-symptôme » et la dialectique « extatique » d'Eisenstein, en opposition à la « forme-synthèse » et à la dialectique ordinaire, qui est normalisante, clôturante, totalisante.

[Retour au texte >](#)

¹² Béla Balázs, *L'homme visible et l'esprit du cinéma*, Paris, Circé, 2010 (tr. de *Der sichtbare Mensch, oder die Kultur des Films*, Wien/Leipzig, Deutsch-Österreichisches Verlag, 1924), p. 61.

[Retour au texte >](#)

¹³ Sergueï Eisenstein, « Béla oublie les ciseaux » (1926), in *Œuvres, tome I. Au-delà des étoiles*, Paris, UGE, 1974, p. 157-165.

[Retour au texte >](#)

¹⁴ Pour le gros plan, qui ne saura pas être un « détail » : cf. Jacques Aumont, *Montage Eisenstein*, op. cit., p. 248 ; pour la synecdoque, qui ne saura pas être un « détail » : *ibid.*, p. 241-242. Cf. aussi l'explication de Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe*, op. cit., p. 312 s. sur le gros plan comme « symptôme » et pas « détail ». Pascal Bonitzer développe tout une approche du cinéma en se basant, entre autres, sur la conception d'Eisenstein du gros plan et son rapport au tout : « Le gros orteil : "Réalité" de la dénotation, 2 », *Cahiers du cinéma*, 1971, 232, p. 15-24 ; *Le champ aveugle. Essais sur le réalisme au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1982 ; *Décadrages. Peinture et cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1985.

[Retour au texte >](#)

¹⁵ Je tire l'épistémologie « synoptique » et « grammaticale » de la philosophie de Wittgenstein chez Christiane Chauviré et Jérôme Sackur, *Le vocabulaire de Wittgenstein*, Paris, Ellipses, 2015, entrées « Aspects, voir... comme » et « Psychologie philosophique », et l'étude « morphodynamique » de Pierre Cadiot et Yves-Marie Visetti, *Pour une théorie des formes sémantiques. Motifs, profils, thèmes*, Paris, PUF, 2001. Mais ce ne sont là que des exemples, qui appartiennent à une tradition – minoritaire, certes – qui s'affirme au moins avec les romantiques (voir Humboldt ou la philosophie de la nature) et se relance un siècle plus tard avec la phénoménologie gestaltiste (voir Köhler) ; cf. aussi Gilles Châtelet, *Les enjeux du mobile. Mathématiques, physique, philosophie*, Paris, Seuil, 1993. Dans la même épistémologie constructiviste et pluraliste, on pourrait citer aussi la tradition pragmatiste qui va de Peirce à Latour, en passant par Nelson Goodman et Deleuze et Guattari. Nous ne nous appesantirons pas là-dessus.

[Retour au texte >](#)

¹⁶ Pour ce glissement de sens, que l'on donne couramment pour acquis, entre « œuvre » comme « (n'importe quel) objet fabriqué » et « œuvre » au sens d'« objet du monde de l'art », avec toute l'idéologie qui s'ensuit : cf. Larry Shiner, *The Invention of the Art. A Cultural History*, The University of Chicago Press, 2001, chap. « The Artist, the Work, and the Market ».

[Retour au texte >](#)

¹⁷ Pour cette question, approchée au sein de la problématique « visuelle » du XXe siècle : Andrea Pinotti et Alessandro Somaini, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016, chap. « Genealogie », p. 94 sqq. Pour une confrontation poussée entre l'œuvre et la pensée d'Eisenstein et le *Zeitgeist* de son époque, lié au « montage » : Antonio Somaini, *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Torino, Einaudi, 2011. Pour une mise en perspective, qui est aussi un bilan actuel du montage en tant que « seule invention du cinéma » : Jacques Aumont *Montage. « La seule invention du cinéma »*, Paris, Vrin, 2015.

[Retour au texte >](#)

¹⁸ Si l'on entend par « film » le produit du cinéma tel qu'il s'est normalisé vers la fin des années 1900 : cf. André Gaudreault, *Cinéma et attraction*, *op. cit.*

[Retour au texte >](#)

¹⁹ Cf. Daniel Arasse, *Le détail*, *op. cit.*, chap. « Rejets modernes ».

[Retour au texte >](#)

²⁰ Cf. *Ibid.*, p. 194 *sqq.* Hubert Damisch, dans « La partie et le tout », *Revue d'esthétique*, 1970, 2 (repris dans D. Cohn, *Y voir mieux, y regarder de plus près. Autour d'Hubert Damsich*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2003, pp. 321-341), a montré qu'une telle approche a eu une importance capitale dans la constitution de l'art comme lieu d'une théorie, non plus d'une simple critique mais d'une véritable méthode scientifique – que ce soit avec Morelli (qui vise à l'attribution des œuvres aux auteurs), que ce soit avec la démarche apparemment opposée de Wölfflin (qui vise au rattachement des œuvres aux styles des époques, et donc à leur anonymisation).

[Retour au texte >](#)

²¹ Il s'agit de théories de l'image connues pour leur approche paradoxale : le « *punctum* », où le détail est le vecteur du « sens obtus » de l'image, chez Barthes ; le détail « pan » qui fait éclater le tableau, qui entraîne le désastre de l'œuvre, chez Didi-Huberman (en réalité, Didi-Huberman propose qu'on distingue l'« éclat » de l'œuvre à cause des détails de l'« éclat » à cause des pans – on ne s'appesantira pas là-dessus) : Roland Barthes, « Le troisième sens : notes de recherche sur quelques photographies de S. M. Eisenstein », *Les cahiers du cinéma*, 222, 1970 (repris dans *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, pp. 39-60) et *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Cahiers du cinéma, 1980 ; Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée. Suivi de Le chef-d'œuvre inconnu par Honoré de Balzac*, Paris, Minuit, 1985, p. 86 *sqq.* et « L'art de ne pas décrire : une aporie du détail chez Vermeer », *La part de l'œil*, 1986, 2 (repris dans *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990, « Appendice »). Arasse en développe une version plus modérée, où le détail « emblème » du tableau porterait celui-ci à son « comble » : Daniel Arasse, *Le détail*, *op. cit.*, p. 212 *sqq.*

[Retour au texte >](#)

²² Pour plus de précisions : Daniel Arasse, *Le détail*, *op. cit.*, p. 223 *sqq.* et Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, *op. cit.*, *passim*.

[Retour au texte >](#)

²³ Il s'agit, au fond, des conclusions des études de Didi-Huberman et d'Arasse.

[Retour au texte >](#)

²⁴ Pour toutes ces questions rattachées au *close-up* : cf. Mary Ann Doane, « The Close-Up : Scale and Detail in the Cinema », *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 2003, 14/3, p. 89-111.

[Retour au texte >](#)

²⁵ Pour cette dernière esthétique et idéologie : cf. récemment Vincent Deville, *Les formes du montage dans le cinéma d'avant-garde*, PUR, 2014.

[Retour au texte >](#)

²⁶ Le « style » reste étonnamment peu précisé et étudié dans le discours sur le cinéma, surtout si l'on songe à la facilité avec lequel il est évoqué. On doit en quelque sorte à David Bordwell sa renaissance (au moins depuis *Narration in the Fiction Film*, University of Wisconsin Press, 1985), mais, hélas, dans un sens absolument formaliste, non-sémiotique : le « style » est le choix technique qui est effectué à n'importe quel niveau de la création du film. Or, il existe un discours sur le « style » autrement plus riche et complexe, qui consiste précisément à nouer, grâce au « style », forme et fond, motifs et motivations, gestes et valeurs. Sans citer la littérature rhétorique, linguistique, sémiotique, on peut se référer à une approche plus généralisante, épistémologique : cf. Maurice Merleau-Ponty, « Le langage indirect et les voix du silence », *Les temps modernes*, 1952, 80 et 81 ; Nelson Goodman, « The Status of Style », *Critical Inquiry*, 1975, 1.

[Retour au texte >](#)

²⁷ Pour la composition picturale classique : cf. entre autres Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, *op. cit.* et Daniel Arasse, *Le détail*, *op. cit.*, chap. « Le tableau-machine » et *passim*.

[Retour au texte >](#)

²⁸ Sur montage « narratif » vs « discursif », je m'appuie sur la distinction de Vincent Amiel, *Esthétique du montage*, *op. cit.*, mais je range dans ce second type de montage aussi ce que pour Amiel constitue un troisième type, le montage « de correspondances », plus poétique. Cela pour deux raisons. Une raison précise : je voudrais garder comme fondamentale l'opposition « récit » vs « discours » (voir Benveniste). Une raison générale : je n'approcherai pas les questions liées aux rythmes au sens vaste, car elles demanderaient une problématisation poussée (voir le flou et les difficultés de toute la littérature cinématographique à cet égard).

[Retour au texte >](#)

²⁹ Je me limite à renvoyer aux vastes études de : Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977; Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire*, op. cit.; Charles Le Blanc, Laurent Margantin & Olivier Schefer, *La forme poétique du monde. Anthologie du romantisme allemand*, Paris, J. Corti, 2003. Pour une première approche de la musique en particulier : cf. Anne Roubet, « Fragment », in Ch. Accaoui (dir.), *Éléments d'esthétique musicale. Notions, formes et styles en musique*, Paris, Actes Sud/Cité de la Musique, 2011; pour la littérature : cf. Jean-François Chassay, « Fragment », in P. Aron, D. Saint-Jacques et A. Viala (dirs), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002.

[Retour au texte >](#)

³⁰ Pour ces derniers, cf. l'une des très rares interventions sur la question du « détail » au cinéma : André Habib, « L'œil détaillé : pratique du détail dans les films des Quay », *Hors-champ*, août 2002, en ligne <<http://www.horschamp.qc.ca/cinema/aout2002/quay.html>> (consulté le 31 août 2017).

[Retour au texte >](#)

Un nouvel âge du kitsch ?

Pierre Beylot

Résumé

Dès son émergence à la fin du XIX^e siècle, le *kitsch* suppose une différence de regard. Il est une appropriation inauthentique des possessions bourgeoises que seule l'élite cultivée peut déceler. Ainsi, un objet ordinaire élevé au rang d'œuvre artistique sans qu'il n'en ait réellement la valeur est jugé, par les connaisseurs, comme un objet kitsch. Néanmoins, s'il est synonyme de ringardise à l'époque, il existe aujourd'hui un goût pour le *kitsch*. À l'instar des installations de Jeff Koons et de certains films de Sofia Coppola, l'esthétique auparavant attribuée aux prolétaires devient une tendance de l'imaginaire contemporain. Un nouveau spectateur *kitsch* apparaît, amateur d'artificialité. Dans une analyse de la réception des films *Ave, César!* (J. et E. Coen, 2016) et *Grand Budapest Hotel* (W. Anderson, 2014), tous deux d'esthétique *kitsch*, l'auteur note une divergence d'avis chez les spectateurs : partagés entre ceux qui sont sensibles au second degré, au mélange des genres et à la distanciation ironique et ceux qui, au contraire, rejettent la facticité du film.

Abstract

Right from its outbreak at the end of the 19th century, *kitsch* imposed a difference in gazes. It is an unauthentic appropriation of bourgeoisie's possessions in which only educated elites could see through. Thereby, an ordinary object raised to the level of art pieces without being worth of it, is judged, by well-informed people, as a kitschy object. Nevertheless, if *kitsch* was a synonym of « tacky » at that time, there is now an interest in it. Like Jeff Koons' installations or some of Sofia Coppola's films, the then plebian aesthetic has become a trend in the imaginary of contemporary art. The *kitsch* has a new audience, people caring for artificiality. In an analysis of the reception of the films *Ave, César!* (J. et E. Coen, 2016) and *Grand Budapest Hotel* (W. Anderson, 2014), both of a *kitsch* aesthetic, the author notes a difference of opinions in the audience : divided between those who are responsive to irony and those who, on the contrary, reject the factitiousness of the movie.

Peut-on dire de la culture visuelle contemporaine qu'elle est un nouvel âge du kitsch ? Et, si elle est avérée, quelle part le cinéma joue-t-il dans cette mutation du regard ? Dans la perspective de ce numéro dédié aux histoires du regard, c'est d'abord la généalogie de cette notion qui traverse l'histoire des représentations artistiques et culturelles depuis la fin du XIX^e siècle qu'il faut entreprendre. Compte tenu des limites de cette intervention, on s'attachera principalement à l'histoire des discours théoriques et critiques développés à propos du kitsch plus qu'à l'analyse des productions culturelles relevant de ce phénomène très polymorphe. Synonyme de mauvais goût dès l'origine, le kitsch a fait longtemps l'objet d'approches très stigmatisantes, marquées par l'influence de l'École de Francfort et par sa dénonciation de l'aliénation produite par les nouvelles formes de la culture de masse. Critiqué sur le plan esthétique par Hermann Broch¹ ou Gillo Dorfles², dans une perspective idéologique, voire métaphysique, sous la plume de Kundera³, selon une grille empruntant à la sémiologie et à la psychologie sociale dans l'approche du kitsch consumériste des années 1960 par Abraham Moles⁴, le kitsch continue de donner lieu aujourd'hui à de nombreuses études qui s'attachent à rendre compte de son « empire » aux secteurs les plus variés de la culture contemporaine (Valérie Arrault)⁵ et de la « réversibilité » interprétative inhérente aux productions kitsch (Christophe Génin)⁶. Parmi ces études qui privilégient les différents domaines de la culture visuelle (arts plastiques, arts décoratifs, architecture, design...), on note que le cinéma est quasiment absent : il est vrai que dans le discours de la critique, des spectateurs ordinaires et des cinéastes eux-mêmes, le qualificatif est la plupart du temps rejeté comme dévalorisant. Pourtant, de nombreux films sont perçus comme kitsch en raison de leur artificialité assumée, de leur extravagance, de leur goût pour le recyclage des clichés ou de leurs effets d'accumulation et de répétition – traits généralement admis en matière de culture visuelle comme caractéristiques du kitsch, mais ceux qui aiment ces films préféreront parler de maniérisme ou de baroque. En guise d'illustration, considérons trois images kitsch : la façade du Grand Budapest Hôtel dans le film éponyme de Wes Anderson (2014), une maquette rose- bonbon qui se donne ostensiblement comme un décor (figure 1) ; le plateau de tournage d'un mélodrame des années 1950 reconstitué par les frères Coen dans *Ave César!* (2016) avec des acteurs qui prennent la pose et une surabondance de couleurs chatoyantes (figure 2) ; l'affiche de *Souvenir* (Bavo Defurne, 2016), signée Pierre et Gilles, couple d'artistes emblématiques du kitsch, où Isabelle Huppert, icône rétro, apparaît dans un halo de lumière sur un fond rose décoré de bulles, de perles ou de boules de Noël (figure 3). La question que je me poserai en revenant sur quelques-uns de ces exemples est celle de l'émergence d'un nouvel âge du kitsch – un kitsch ludique, conscient de lui-même, qui marque une distanciation ironique par rapport à ses propres productions – et celle d'une nouvelle sensibilité spectatorielle, un spectateur kitsch, à la fois captivé et distancié.



Figure 1 :
The Grand Budapest Hotel, Wes Anderson, 2014.



Figure 2:
Ave César!, Joel et Ethan Coen, 2016.



Figure 3

Généalogie du kitsch

L'étymologie même du terme de kitsch renvoie à l'idée de recyclage, mais aussi de faux-semblant: Abraham Moles cite ainsi les verbes allemands usités vers 1860 'kitschen' qui signifie dans le langage familier « bâcler, faire de nouveaux meubles avec des vieux » et 'verkitschen': « refiler en sous-main, vendre quelque chose à la place de ce qui avait été exactement demandé »⁷. Littéralement, selon Ludwig Giesz cité par Christophe Genin, 'kitschen' signifierait « ramasser des ordures dans la rue », tandis que « dans les cercles artistiques munichois, vers 1875, le kitsch aurait désigné une image de piètre qualité, bon marché, un cliché surchargé sans âme, un produit culturel aux sentiments triviaux »⁸. Le

kitsch est un ersatz, « une amplification pouvant aller jusqu'à l'enflure », de même que Herrenchiemsee, le château de Louis II de Bavière, est une copie clinquante de Versailles⁹. Dès l'origine, le kitsch est donc synonyme de récupération, de transmutation, mais la métamorphose qu'il opère apparaît comme inauthentique aux yeux de l'élite cultivée. Il implique le changement de valeur culturelle d'une production ordinaire, voire triviale, qui prétend se hisser au rang d'œuvre artistique sans parvenir à faire illusion auprès des connaisseurs. D'emblée, le kitsch est une affaire de regard et de marqueur social et culturel : là où l'homme moyen s'extasie devant la richesse des matières et la profusion des ornements, le véritable amateur ne voit que la marque du « mauvais goût ». Selon cette vision du kitsch très discriminante socialement, il n'y a pas seulement des objets kitsch que le vulgaire prend pour des œuvres d'art, mais, selon la formule d'Hermann Broch, un « homme-kitsch », « celui qui « jouit » du mauvais goût »¹⁰.

L'émergence du kitsch à la fin du XIX^e siècle est plutôt celle de l'idéal de possession de la bourgeoisie ou de ceux qui aspirent à s'en rapprocher¹¹. Les années de prospérité de l'après-guerre marquent une nouvelle étape que Moles baptise « néo-kitsch », c'est celle de « l'accélération consommatrice » où l'objet passe en un clin d'œil de la « fabrique à la poubelle » : « au rebours du XIX^e siècle, l'objet est perpétuellement provisoire, l'objet devient produit ». La stigmatisation du kitsch va de pair avec la dénonciation d'une culture de masse aliénante soumise à l'impératif de la consommation et à l'obsolescence et la réification qu'elle engendre : « consommer est la nouvelle joie de masse, on consomme du Mozart, du musée, ou du plein soleil, on consomme les îles Canaries, on a fait l'Espagne en huit jours »¹². Pour analyser ce phénomène, Moles établit une typologie des signes kitsch et des relations que l'homme entretient avec eux. Il y a donc des objets ou des assemblages d'objets qui peuvent être jugés kitsch s'ils répondent à plusieurs conditions (qui peuvent ou non s'ajouter) : un principe d'entassement, d'encombrement, de surcharge – le kitsch obéit à la « frénésie du toujours davantage » (c'est par exemple la Rolls des Beatles, jaune et rouge et ornée de motifs psychédéliques) ; la distorsion de dimensions par amplification ou réduction (« l'arc de triomphe sur porte-clé » ou « l'éléphant en porcelaine miniature ») ; le principe d'hétérogénéité : le kitsch assemble des éléments disparates, il produit une « culture mosaïque » où cohabitent de manière incongrue différents styles (c'est par exemple l'architecture de Grand Central à New-York où voisinent colonnes doriques, ioniennes et corinthiennes sur un même immeuble) ; le principe d'imitation et d'artifice : le kitsch repose sur l'idée d'ersatz, de copie qui singe l'original ; le principe d'anti-fonctionnalité : l'objet kitsch est souvent inutile, il peut prendre la forme d'un gadget qui ne sert absolument à rien, même pas à décorer (une horloge en forme de guitare ou de lampe d'Aladin, par exemple) ; les principes de confort et de médiocrité : la culture kitsch est aisément accessible au plus grand nombre, elle est un « art du bonheur », comme l'indique le titre de l'ouvrage de Moles, car elle offre une jouissance esthétique facile à une masse avide de consommation. L'une des originalités de la réflexion de Moles c'est qu'il ne réduit pas le kitsch aux caractéristiques de certaines productions culturelles, mais qu'il en voit également la manifestation dans les rapports que l'homme entretient avec les choses. Il distingue ainsi : une attitude « hédoniste » (c'est le plaisir du bel objet), une attitude « agressive » (c'est la péremption accélérée des objets kitsch aussi vite jetés qu'ils ont été célébrés), une attitude « acquisitive » ou « possessive » (c'est le plaisir de l'accumulation), une attitude « surréaliste » (le kitsch c'est aussi le goût du bizarre, de l'incongru), une attitude « fonctionnaliste » dont l'amateur de kitsch prend le contrepied (le kitsch est rarement utilitaire). Au total, l'esprit kitsch ne se réduit à aucune de ces attitudes prises isolément, mais c'est plutôt une combinatoire qui fait prévaloir tantôt l'une ou l'autre de ces relations aux objets en fonction des contextes.

Une autre approche du kitsch, encore très vivace aujourd'hui, se situe sur un plan à la fois idéologique et éthique, voire métaphysique : dans la lignée de la dénonciation violente du kitsch à laquelle se livre Milan Kundera dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, il s'agit de stigmatiser l'esthétisation de l'existence que produit le kitsch :

« Si récemment encore, dans les livres, le mot merde était remplacé par des pointillés, ce n'était pas pour des raisons morales. On ne va tout de même pas prétendre que la merde est immorale ! Le désaccord avec la merde est métaphysique. L'instant de la défécation est la preuve quotidienne du caractère inacceptable de la Création [...].

Il s'ensuit que l'accord catégorique avec l'être a pour idéal esthétique un monde où la merde est niée et où chacun se comporte comme si elle n'existait pas. Cet idéal esthétique s'appelle le kitsch. C'est un mot allemand qui est apparu au milieu du XIX^e siècle sentimental et qui s'est ensuite répandu dans toutes les langues. Mais l'utilisation fréquente qui en est faite a gommé sa valeur métaphysique originelle : le kitsch, par essence, est la négation absolue de la merde ; au sens littéral comme au sens figuré : le kitsch exclut de son champ de vision tout ce que l'existence humaine a d'essentiellement inacceptable »¹³.

Selon cette perspective, le kitsch c'est le refus de voir le mal, la finitude, le caractère dérisoire de l'existence humaine. C'est aussi le refus d'admettre une pensée libre et indépendante, d'où l'idée défendue par Kundera selon laquelle le kitsch est par essence totalitaire : « Au royaume du kitsch totalitaire, les réponses sont données d'avance et excluent toute question nouvelle. Il en découle que le véritable adversaire du kitsch totalitaire, c'est l'homme qui interroge »¹⁴. En ce sens, le kitsch est un vecteur d'uniformisation culturelle et idéologique, il va de pair avec une vision du monde conformiste et consolatrice dont s'accommodent les régimes autoritaires ou, de manière plus insidieuse, les entreprises de domination culturelle. Le sentimentalisme kitsch a fait en particulier l'objet de controverses à propos de la représentation de la shoah : Art Spiegelman, l'auteur de *Maus* (1986), parle ainsi d' « Holocaust-kitsch » ou d' « Holo-kitsch », à propos des réactions à la publication de sa bande dessinée¹⁵, termes qui ont été ensuite repris dans la presse anglo-saxonne et appliqués à certaines formes de commémorations de l'Holocauste, telle celle du musée de l'Holocauste de Washington¹⁶, ou des films tels que *La Liste de Schindler* (Steven Spielberg, 1993) ou encore *La Vie est belle* de Roberto Benigni (1997), où l'on a pu voir, à l'instar d'Imre Kertész, une banalisation ou une « hollywoodisation de la Shoah »¹⁷.

Loin de cette approche très stigmatisante du kitsch liée à des enjeux éthiques ou idéologiques, des travaux plus récents prennent acte de la nouvelle dimension qu'il prend dans la culture contemporaine. C'est ainsi que Valérie Arrault décrit « l'empire du kitsch » à l'heure de la globalisation et d'une marchandisation généralisée des biens culturels :

« Chaque jour il gagne du terrain sans que se manifestent les résistances qui lui étaient opposées, il y a peu de temps encore [...]. Il est omnivore, il intègre tout ce qui peut faire spectacle. Il absorbe aussi bien Elvis, Mickey, que Che Guevara et Mandela. Et si d'aventure ses adversaires les plus résolus sont suffisamment connus pour être médiatisés, il en fait des cartes postales, des posters, des tee-shirts, des assiettes, des images pour meubles et coussins et autres babioles pour la société de consommation et du spectacle. Les personnages historiques, les personnalités politiques aussi bien que les artistes de variétés font la recette de comédies musicales et de jeux. Tout y passe. Les paysages urbains et ruraux de la planète sont la proie du tourisme kitschisant la planète »¹⁸.

Pour l'auteure, il n'y a plus seulement des objets ou des œuvres kitsch, mais une culture kitsch planétaire où « tout connaît mixages et remix », depuis les architectures de Las Vegas à celles de Disneyland, de la grande cuisine « combinant nuoc-mâm et choucroute » à « l'imaginaire syncrétique » des jeux vidéo, des films de Sofia Coppola au théâtre de Jérôme Savary et des objets de Jeff Koons aux images de Pierre et Gilles. « Frère jumeau du kitsch », le postmodernisme se caractérise par sa capacité à « tolérer(r) et intégrer(r) tous les styles »¹⁹ et accorde à cette culture du mélange et du fac-similé une nouvelle légitimité. Le kitsch n'est plus synonyme de ringardise, ce n'est plus le mauvais goût du *vulgum pecus* qui confond grand art et camelote, il est devenu une tendance de l'imaginaire contemporain présent dans tous les secteurs de la culture et de la création. Certains artistes le revendiquent : c'est le cas par excellence de Jeff Koons dont les créations sont des « banalités (pour reprendre le terme qu'il emploie lui-même) érigées en œuvre »²⁰. Avec lui, un nouveau processus de création artistique se met en branle où les objets les plus ordinaires deviennent des œuvres par le simple « décret d'un artiste » qui les inscrit dans le marché institutionnel de l'art. Mais cela suppose aussi une évolution de la sensibilité du public qui accepte de jouer le jeu de la fétichisation de l'objet quelconque²¹ sans perdre de vue le caractère provocateur de ces « images *fun* » valorisées en dépit de leur caractère canularde ou précisément parce qu'elles allient le gag et la transgression. Un nouveau spectateur kitsch apparaît ainsi qui accepte

de considérer que le homard géant de Koons est une œuvre d'art ou que le tabouret-nain de jardin de Stark est une création de designer et mêle ainsi étroitement consécration artistique et auto-dérision. Ce goût du second degré et de l'inversion des valeurs confère au kitsch contemporain une dimension de marqueur social, très différente de celle qu'il avait à l'origine : il n'agit plus « comme goût populaire qui ferait du simili riche, mais inversement comme goût bourgeois qui s'amuse du simili peuple [...]. Il est clair que le nain de jardin est ici un signe extérieur d'ironie dont le second degré revendiqué est censé marquer la différence sociale entre les prolétaires qui aiment naïvement les nains de jardin et les bourgeois libéraux qui s'en amusent »²².

Kitsch et second degré au cinéma

Si l'on fait du goût de l'artifice, du second degré et du recyclage des clichés, des traits définitoires du kitsch contemporain, il est évident qu'il couvre un vaste champ qui ne s'arrête pas à l'œuvre d'un auteur, à un genre ou à un cinéma national. Pour s'en tenir aux exemples cités en ouverture de cette communication, les angles d'analyse du kitsch cinématographiques pourraient être très nombreux : étude de l'espace diégétique présenté ostensiblement comme un décor, étude du récit en forme de poupée-gigogne, étude de la mise en scène multipliant les effets de mise en abyme et de surcadrage²³, etc. Je voudrais m'arrêter sur un aspect particulier de ce kitsch que l'on peut qualifier de postmoderne : celui de la figure de l'acteur. Le jeu pratiqué par l'acteur kitsch contemporain n'est pas un jeu illusionniste : il ne s'agit pas d'incarner un personnage dont l'acteur tenterait de faire ressortir avec subtilité toute la profondeur psychologique. Il s'agit d'endosser un rôle qui est ouvertement désigné comme un rôle : Tilda Swinton va ainsi endosser le rôle d'une aristocrate passablement décatie (figure 4), Willem Dafoe celui d'un tueur particulièrement redoutable qu'ils vont avoir tendance l'un comme l'autre à surjouer (figure 5). L'amateur de kitsch appréciera la performance de l'acteur, expert dans l'art du travestissement et sa capacité à se couler parfaitement dans un cliché qui se dénonce comme cliché : Swinton en vieillarde qui veut toujours séduire, Dafoe avec son regard de dur et ses bagues en forme de tête de mort à chaque doigt. Il y a ici un double registre kitsch : un premier niveau correspond à l'élaboration du cliché auquel on pourrait appliquer la plupart des critères de la typologie de Moles – par exemple pour le personnage joué par Tilda Swinton, la surcharge décorative du vêtement qui évoque les toiles de Klimt, l'amplification des proportions de la coiffure en forme de pièce montée, le caractère hétéroclite et incongru des traits que réunit le personnage, y compris par l'onomastique²⁴ ; un deuxième niveau correspond à la mise à distance du cliché en raison de son caractère hyperbolique et à la distanciation ironique à laquelle il invite. Le film kitsch n'est pas ouvertement parodique, il crée un univers fictionnel cohérent et crédible dans lequel le spectateur peut s'immerger, mais il s'adresse à un spectateur conscient de l'artificialité de ce monde fictionnel et qui apprécie le goût du second degré et de l'autodérision qui a présidé à la conception de cet univers fictionnel. La lecture kitsch repose donc sur un double mouvement de construction et de déconstruction du cliché qui fait de toute image un gag, un canular visuel : il suppose un spectateur capable d'identifier les traits constitutifs du cliché et de les mettre à distance, faisant de cette distanciation ironique une composante de son plaisir spectral.



Figure 4 :
Tilda Swinton dans *The Grand Budapest Hotel*



Figure 5 :
Willem Dafoe dans *The Grand Budapest Hotel*

Ce travail du second degré peut être thématiquement au point de devenir le véritable sujet du film : cela est particulièrement flagrant dans un film comme *Ave César!* qui se donne comme métafilm mettant en scène des séquences de tournage de films relevant des différents genres du cinéma hollywoodien des années 1950. On peut y observer de nombreuses situations où s'opère un dérèglement du cliché principalement initié par les figures actuelles. C'est notamment le cas lorsque les acteurs diégétiques ne parviennent plus à tenir le rôle très codé qu'ils sont censés endosser. On le voit en particulier lors du trou de mémoire de Baird Whitlock (George Clooney) en général romain qui a oublié la réplique-phare de sa performance au pied de la croix (« Si nous avons... La foi, bordel! ») ou bien lorsque Dee Anna (Scarlett Johansson) arrache son diadème de sirène de ballet nautique ou encore lorsque Hobbie Doyle (Alden Ehrenreich) promène, à l'écran comme à la ville, son lasso de cow-boy devenant ainsi une figure-cliché toujours en décalage par rapport à son environnement. Ici se creuse un écart entre la défaillance de l'acteur diégétique et la performance de l'acteur réel dont on voit très bien qu'il joue un rôle de composition. Il ne s'agit pas seulement d'humour, mais de ce que l'on pourrait qualifier de « méta-humour »

kitsch : il repose sur une double distance, celle de l'acteur réel par rapport à son personnage, lui-même acteur se distançant des rôles qu'on lui demande d'endosser. Il permet ainsi au spectateur d'apprécier le travail des acteurs, Clooney, Johansson ou Ehrenreich, capables en même temps de construire et de déconstruire un rôle doublement cliché.

Un dernier aspect de ce goût du second degré est qu'il désamorce toute velléité de tenir un discours « sérieux » sur le monde : *The Grand Budapest Hotel* se déroule à l'époque de la montée du nazisme en Europe centrale, *Ave César!* à celle du maccarthysme et de la chasse aux sorcières, mais ces événements qui ont marqué de manière tragique l'histoire du XX^e siècle sont une pure toile de fond, un décor plaisant, qui donne lieu à des péripéties rocambolesques aux accents souvent parodiques. Alors que Kundera disait qu'« au royaume du kitsch tout doit être pris au sérieux »²⁵, on pourrait dire qu'avec le kitsch postmoderne rien ne doit être pris au sérieux, tout est sujet de plaisanterie, de dérision, de détournement. Placés dans des situations très périlleuses et potentiellement fatales, les personnages eux-mêmes s'en amusent comme en témoigne une des ultimes répliques de M. Gustave (Ralph Fiennes) face au soldat qui inspecte son passeport : « Vous êtes le premier escadron de la mort auquel on ait été présentés »... Une fois encore, le caractère virtuellement dramatique de la situation est contrebalancé par un trait d'humour qui place le spectateur dans une attitude de distanciation amusée par rapport aux événements les plus sombres.

Le spectateur kitsch

Bien entendu, le spectateur a tout loisir de ne pas adopter une telle attitude de réception et il suffit de consulter des sites tels que celui d'Allociné pour trouver toute une gamme de réactions, avec aussi bien des témoignages de spectateurs qui taxent les films d'Anderson et des Coen de kitsch (ce qualificatif étant entendu dans un sens péjoratif) et les rejettent en raison de leur facticité, de leur surabondance d'effets et de leurs invraisemblances, et d'autres qui assument au contraire leur attirance pour ces films en dépit de leur caractère kitsch, et parfois, en raison même de ce côté kitsch. Cette dernière attitude, celle de la sensibilité kitsch, est elle-même ambivalente comme peut en témoigner cette critique relevée sur le site d'Allociné :

« Les décors bénéficient eux aussi d'un tour de force car on passe de somptueux décors naturels à des *fabrications artificielles* (maquettes, murs peints, couloirs et chambres reconstruits...) *certes kitschs* [je souligne], mais toutes aussi somptueuses : j'en ai vu des films dans ma vie, mais *jamais je n'ai vu quelque chose de si « faux » qui paraisse si réel!!* Cela nous donne véritablement l'impression d'assister à un conte vivant ! » (site Allociné, 5 mars 2014).

Ce discours est caractéristique de cette nouvelle sensibilité spectatorielle, celle d'un spectateur « méta- » : il a sans doute intériorisé le déficit de légitimité culturelle des images kitsch – ici encore identifiées sur un mode concessif : « *certes kitsch* » – mais considère que leur caractère factice est porteur d'une potentialité artistique nouvelle. Dans un jeu de bascule souvent observé à propos du phénomène kitsch, il s'opère ici une inversion des valeurs puisque le comble du faux devient plus réel que la réalité elle-même. Le spectateur kitsch est également un spectateur à deux visages : à la fois parfaitement conscient des dispositifs qui ont permis au cinéaste de construire son univers (ses « *fabrications artificielles* ») et pris dans l'attraction d'un monde féerique captivant tel un « *conte vivant* ». Enfin, ce goût pour le kitsch peut être pleinement revendiqué et permettre à une communauté d'amateurs de se reconnaître dans des films qui font de l'auto-parodie et de l'autodérision une marque de fabrique comme on peut l'observer dans cette autre critique qui proclame qu'on aime le film parce qu'il est kitsch :

« Il y a un certain snobisme à décrier Wes Anderson aujourd'hui, après l'avoir adulé hier (« Il s'auto-parodie », « Il se répète », « *Marre de ses décors kitsch* », « Et ses rouges criards et ses verts pétants, il sait filmer que ça ? », etc. et plus encore). *Le spectateur fidèle qui ne va, lui, voir les films de son idole QUE pour les reproches ci-dessus ne sera pas déçu puisque tout y est* » (site Allociné, 3 mars 2014).

Le regard kitsch, une nouvelle sensibilité spectatorielle

Pour conclure, je voudrais insister sur l'idée que le nouvel âge du kitsch est d'abord l'avènement d'une nouvelle sensibilité spectatorielle. Le kitsch se place rarement du côté de l'intentionnalité auctoriale : le kitsch est presque toujours récusé par les auteurs qui préfèrent revendiquer des filiations auteuristes censément plus nobles (Wes Anderson, par exemple, cite J.-L. Godard, Tim Burton et F.F. Coppola²⁶). Il est également rejeté par la critique laudative qui préfère parler de stylisation, de virtuosité visuelle, de maniérisme, de fantaisie baroque ou d'esprit vintage²⁷. Pourtant, nous avons défendu l'hypothèse selon laquelle un nouvel esprit kitsch fondé sur le goût de l'artifice, du second degré et de la distanciation ironique était à l'œuvre dans le cinéma contemporain et entrainé en résonance avec une tendance déjà largement présente dans le champ des arts et des productions culturelles, qu'il s'agisse de la culture qui se pense comme légitime ou des cultures populaires. Une étude portant sur un corpus plus vaste permettrait de valider cette hypothèse interprétative, d'en préciser les contours et la diversité des formes. Le kitsch reste un phénomène culturel particulièrement mouvant, toujours susceptible d'être remis en cause dans ses frontières et sa définition même. « Kitsch ou pas kitsch ? » : l'interrogation revient immanquablement dès lors qu'on envisage d'appliquer ce qualificatif à une production culturelle²⁸, car il y a une réversibilité inhérente au jugement de valeur kitschisant²⁹. Elle prend une dimension spécifique dans le cas des fictions cinématographiques soumises à une exigence qui pourrait paraître paradoxale : créer un univers de fiction, générer une croyance spectatorielle, susciter une captation fictionnelle, et d'un autre côté marquer une distance par rapport à cet univers, le dénoncer comme artefact, dévoiler ses codes, exhiber le tissu de références que reprend et détourne la fiction. Le kitsch contemporain tient à cette oscillation entre promesse fictionnelle et autodérision, il s'affirme comme une pratique consciente d'elle-même (même si elle ne se désigne pas elle-même comme kitsch) et, à l'inverse des premiers âges du kitsch, ceux du simple mauvais goût, du sentimentalisme kitsch, du kitsch sérieux et totalitaire dénoncé par Kundera, elle fait prévaloir l'esprit ludique. Ce regard kitsch, propre au cinéma contemporain, pourrait donner lieu à des analyses portant sur la diversité des formes esthétiques et des genres affectés par cette nouvelle tendance – depuis les films de réalisateurs estampillés « auteurs » comme Wes Anderson ou les Coen jusqu'à des films plus grand public comme les films de super-héros, tels que *Deadpool* (Tim Miller, 2016) où prévaut le « *comic awareness* ». Mais un autre champ d'étude pourrait être également consacré au regard kitsch lui-même, celui des spectateurs qui perçoivent ou non certains films comme kitsch, les critères de jugement qu'ils mobilisent, les communautés qu'ils peuvent former, les lignes de fracture aussi qui se dessinent entre spectateurs autour de ce phénomène culturel à la fois mouvant et très clivant.

Biographie

Pierre Beylot est professeur d'études cinématographiques et audiovisuelles à l'Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, responsable de l'axe Médias de l'équipe d'accueil MICA dont il est également directeur-adjoint, ainsi que directeur-adjoint de l'École doctorale Montaigne-Humanités. Spécialiste du récit de fiction au cinéma et à la

télévision, il est l'auteur de plusieurs ouvrages de référence dont *Récit audiovisuel* (Armand Colin, 2005) et *Analyse d'une œuvre : Conte d'été*, E. Rohmer (avec Martin Barnier, Vrin 2011) et a coordonné plusieurs ouvrages collectifs dont *Les Fictions patrimoniales sur petit et grand écran* (Presses Universitaires de Bordeaux, 2009).

Biography

Pierre Beylot is a Professor in film studies at the University Michel de Montaigne Bordeaux 3. He is the deputy director, in charge of the line Medias, at the lab MICA (Mediations, Informations, Communication, Arts), as well as the deputy director of the Doctorate School Montaigne-Humanités. Specialist of fictional narratives in cinema and

television, he is the author of several reference works including *Récit audiovisuel* (Armand Colin, 2005) and *Analyse d'une œuvre : Conte d'été*, E. Rohmer (avec Martin Barnier, Vrin 2011) and has coordinated several collective works including *Les Fictions patrimoniales sur petit et grand écran* (Presses Universitaires de Bordeaux, 2009).

[ARTICLE SUIVANT >](#)

Notes

¹ *Quelques remarques à propos du kitsch*, [1955], Paris, Éd. Allia, 2001.

[Retour au texte >](#)

² *Le Kitsch. L'art du bonheur*, Paris, Maison Mame, 1971.

[Retour au texte >](#)

³ *L'Empire du kitsch*, Paris, Klincksieck, 2010.

[Retour au texte >](#)

⁴ *Kitsch dans l'âme*, Paris, Librairie philosophique Vrin, 2010.

[Retour au texte >](#)

⁵ *Le Kitsch, un catalogue raisonné du mauvais goût*, [1968], Paris, Editions Complexe, 1978.

[Retour au texte >](#)

⁶ *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1984.

[Retour au texte >](#)

⁷ *Le Kitsch. L'art du bonheur*, op. cit., p. 5.

[Retour au texte >](#)

⁸ *Kitsch dans l'âme*, op. cit., p. 10.

[Retour au texte >](#)

⁹ *Ibid.*, pp. 21-24. Moles qualifie quant à lui Louis II de « roi du kitsch », *L'art du bonheur*, op. cit., p. 94-96.

[Retour au texte >](#)

¹⁰ « Kitsch-Mensch », in *Quelques remarques à propos du kitsch*, op. cit.

[Retour au texte >](#)

¹¹ Une illustration cinématographique de cette première époque du kitsch pourrait être le capharnaüm de Xanadu dans *Citizen Kane* (O. Welles, 1941) où Kane rassemble statues antiques et vestiges de sa propre enfance.

[Retour au texte >](#)

¹² *Le Kitsch. L'art du bonheur*, op. cit., p. 18.

[Retour au texte >](#)

¹³ *L'Insoutenable légèreté de l'être*, op. cit., pp. 311-312.

[Retour au texte >](#)

¹⁴ *Ibid.*, p. 319.

[Retour au texte >](#)

¹⁵ <https://googlingtheholocaust.wordpress.com/2011/08/05/holo-kitsch-and-holocaust-fatigue/>

[Retour au texte >](#)

¹⁶ « The United States Museum of Holocaust Kitsch », <http://foreignpolicy.com/2016/04/14/the-united-states-museum-of-holocaust-kitsch/>

[Retour au texte >](#)

¹⁷ Imre Kertész, *L'Holocauste comme culture*, Actes Sud, 2009. Les controverses autour de ce traitement émotionnel de la Shoah ne sont pas nouvelles : au sens de Kundera, on peut dire que le travelling de *Kapò* (Gillo Pontecorvo, 1961) est kitsch. Pour une approche plus globale des polémiques autour ce film et de sa postérité critique, cf. Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, « The Story of a Myth : The « Tracking Shot in Kapò » or the Making of French Film Ideology », *Mise au point*, n°8, 2016.

[Retour au texte >](#)

¹⁸ *L'Empire du kitsch*, *op. cit.*, p. 11.

[Retour au texte >](#)

¹⁹ *Ibid.*, pp. 24-30.

[Retour au texte >](#)

²⁰ *Kitsch dans l'âme*, *op. cit.*, p. 52. .

[Retour au texte >](#)

²¹ *Ibid.*, pp. 67-68. Christophe Genin écrit ainsi que « l'objet kitsch a tous les caractères du fétiche : être un corps quelconque auquel on prête une puissance extraordinaire ».

[Retour au texte >](#)

²² *Ibid.*, pp. 70-71.

[Retour au texte >](#)

²³ Je les approfondis dans « Une esthétique postmoderne : l'esprit kitsch dans *The Grand Budapest Hotel* de Wes Anderson, à paraître dans la revue *LISA* (dir. N. Cloarec et I. Le Corff) et dans « L'humour kitsch et la fin des idéologies », Colloque « Kitsch et idéologies », UBO, Brest, 3-5 novembre 2016.

[Retour au texte >](#)

²⁴ Le personnage joué par Tilda Swinton porte un nom typiquement kitsch : « la comtesse Desgoffes und Taxis ».

[Retour au texte >](#)

²⁵ *L'Insoutenable légèreté de l'être*, *op. cit.*, p. 316.

[Retour au texte >](#)

²⁶ « À bord de l'Anderson Limited. Entretien ferroviaire avec Wes Anderson », *Cahiers du cinéma*, n°653, février 2010, p. 79. L'entretien porte sur *À bord du Darjeeling Limited* (2007).

[Retour au texte >](#)

²⁷ J'ai pu relever tous ces qualificatifs dans le dossier de presse consacré à *The Grand Budapest Hotel* de la Cinémathèque française rassemblant 37 articles parus en février-mars 2014.

[Retour au texte >](#)

²⁸ C'est par exemple le titre d'une exposition qui s'est tenue du 17 septembre 2015 au 17 janvier 2016 à l'Institut des cultures d'Islam de Paris.

[Retour au texte >](#)

²⁹ Christophe Genin y insiste à plusieurs reprises dans son livre : « L'inversion de la valeur du kitsch est inhérente au processus kitsch lui-même, qui fonctionne selon le *modus operandi* du *remploi*, donc par récupération d'un matériel, d'un objet pour un contexte et une destination étrangers, voire aliénants. Il produit une réversibilité des situations parce qu'il vient justement d'une culture qui circule dans le champ d'une autre sans en connaître ni en comprendre les codes. Ces derniers n'ont donc aucune fonction régulatrice ni prohibitive, et du coup tout devient possible, voire légitime », *Kitsch dans l'âme*, *op. cit.*, pp. 53-54.

[Retour au texte >](#)

Repenser l'image en mouvement – Vers une archéologie du cinéma numérique

Thomas Elsaesser

Résumé

L'invention du cinéma s'inscrit dans une histoire linéaire le fixant comme descendant de la photographie et de la lanterne magique et ancêtre des usages contemporains des médias (smartphones, *multi-screen*, etc...). Cet article offre une alternative à cette histoire en proposant une archéologie du cinéma, ouvrant ainsi vers une multitude d'autres généalogies parallèles. Les origines du cinéma peuvent par exemple prendre racine à la Renaissance, où la peinture à l'huile est préférée aux fresques par nécessité de mobilité et de marchandisation. Celles-ci changeront de format pour améliorer leur portabilité faisant germer les prémices de l'appareil photographique fixe puis portable, résultant ainsi de la naissance du cinématographe des Frères Lumière. Autre filiation, relevée notamment par André Bazin, qui a parfois pris une posture d'archéologue des médias, le cinéma pourrait être l'héritier d'une tradition de sauvegarde, aboutissement de l'obsession humaine de laisser une trace. L'Homme a eu pour tradition de momifier, de faire le portrait, de photographier et enfin de filmer, dans l'intention d'archiver son image. Ainsi, l'archéologie des médias mène vers des histoires du cinéma alternatives qui ne s'opposent pas mais existent côte à côte.

Abstract

The invention of cinema takes place in a linear history setting it as a descendant of photography and magic lanterns, ancestor of contemporary media practices (smartphones, *multi-screen*, etc...). This paper offers an alternative history as it brings forward the archaeology of cinema, opening towards several possibilities of parallel genealogies. The origins of cinema are for instance rooted at the Renaissance, when oil paintings were rather made instead of frescoes as a response to a need of mobility and commodification. They will then change format in order to improve their portability, leading to the origins of photographic cameras, first immovable then portable, resulting in the birth of Lumiere brothers' cinematograph. Other line of descent, underlined by André Bazin, who was sometimes an eminent media archaeologist, cinema could also be the heir of a human obsession for traces. Mankind has mummified, portrayed, photographed and then filmed in an intention to archive its image. Thereby, the archaeology of medias lead to alternative histories of cinema that do not preclude each other but exists side by side.

Depuis près de cent ans, nous avons discuté du cinéma du point de vue de l'art de la photographie. Ayant organisé nos théories autour du lien physico-indexical qui lie une photographie à ce qu'elle représente, nous avons débattu du cinéma en termes de vérité et illusion, d'image et de représentation, et nous avons considéré le cinéma comme un dispositif essentiellement oculaire, théorisé en termes de projection et de transparence, ou comme un dispositif d'enregistrement à considérer sous l'angle de l'empreinte et de la trace. « Le regard » a été un point de référence essentiel et indispensable pour chacun de ses dispositifs. Mon intervention veut proposer une alternative. Car si – avec l'émergence de l'image numérique – un tel recours à la photographie comme généalogie fondatrice du cinéma est devenu problématique, alors, au lieu d'une histoire du cinéma qui subira une rupture irréparable, nous avons peut-être désormais plus besoin d'une archéologie du cinéma.

Dans mon livre sur « L'histoire du cinéma en tant qu'archéologie des médias », j'ai essayé de repenser cette histoire des « origines » et des « premiers temps » du cinéma - en particulier l'idée téléologique implicite dans le récit canonique, que tous ces hommes de génie avaient été - volontairement ou inconsciemment - des messagers, ou médiateurs et des outils de l'invention inévitable du cinéma.

Par contre, l'approche « archéologique » commence par présumer ni « l'inévitabilité » du cinéma (par rapport à la télévision par exemple) ni convergence des media dans un super medium numérique. De sa part, l'archéologue souligne l'hétérogénéité de l'appareil cinématographique de base, tel qu'il semble inspiré par l'assemblage discontinu et improbablement surréaliste de la lanterne magique et la caméra photographique, fonctionnant par des mécanismes qui sont empruntés à la mitrailleuse et à la machine à coudre, à l'aide de rubans de cellulose, de la poudre à canon, ainsi que d'un cocktail potentiellement mortelle de produits chimiques assortis.

Ce que l'archéologie pourrait également mettre en évidence sont un certain nombre de tensions et de contradictions intégrées dans le cinéma tel que nous le connaissons, ainsi que les généalogies complexes du son, qu'un changement d'attention resitue ou même résout, mais maintenant dans un contexte élargi et une échelle temporelle plus étendue. Une telle tension inhérente, par exemple, est la mise en place même de l'appareil cinématographique et provient du fait que la lumière émanant du projecteur s'étend et se diffuse sur une grande surface : elle remplit l'espace donné, à des degrés divers de densité et d'intensité, qui ressemble au son qui lui aussi « remplit l'espace ». Cependant, pour obtenir une « image », ce faisceau de lumière doit être réabsorbée par un cadre noir et rectangulaire, pour contrer ainsi l'effet de dispersion en réorientant la lumière vers la partie soigneusement délimitée de l'espace global qui est l'écran. Sans un tel cadre, l'espace hors-cadre ne serait pas possible et toute la théorie de la suture et l'esthétique du hors-champ n'auraient pas la prise qu'elles ont eue sur certaines théories du film. Plus généralement, avec des écrans aujourd'hui souvent si grands que l'image dépasse effectivement ou potentiellement le champ de vision humain, cette contrainte inhérente à l'écran de cinéma traditionnel perd son statut normatif et devient plus perceptible comme convention historique dissimulant cette contradiction même.

En outre, de telles images projetées - grâce à la technologie développée pour la recherche des phares antiaérienne - sur n'importe quelle surface, ouvrent la possibilité de rétroactivement revenir à une pratique de longue date parmi les arts de projection qui semblaient devenus obsolètes avec l'arrivée du cinéma, à savoir les fantasmagories de la fin du XVIII^e et du XIX^e siècle, pratiquées, entre autres, par Paul Philidor et Etienne-Gaspard Robertson. Cette pratique, une fois si répandue et populaire - et une métaphore hautement significative pour un philosophe comme Hegel - a été évidemment bien connu par les historiens du cinéma, et est régulièrement mentionné en passant. Cependant, elle n'a atteint que le statut d'une tradition « négligée » qu'il fallait revoir, puisque notre propre environnement visuel ressemble de nouveau aux spectacles de la fantasmagorie. Je pense, par exemple, à des installations et spectacles visuels qui - plutôt que d'être délimités - « remplissent » un espace, et utilisés par des artistes comme Krzysztof Wodiczko et Doug Aitken, Anthony McCall et Matt Collishaw.

Mobilité, Portabilité, Marchandise

Cependant, une autre tension qui n'est pas inconnue, mais souvent ignorée, est la façon dont le cinéma s'inscrit dans la longue histoire de rendre les images mobiles et portables, ce qui nous ramène à la Renaissance italienne, à la sécularisation de l'image et à l'établissement d'un marché pour images, semblable à d'autres produits qui sont fabriqués sur demande et commercialisés. Le passage des fresques aux peintures à l'huile est complexe, avec des conséquences profondes qui prouvent, entre autres, que ces transitions et ces transformations ne sont ni linéaires ni progressives. Un simple point à faire est qu'une image mobile peut devenir une marchandise, échangée et transportée, et être donnée à la vue et au regard d'une façon et dans des lieux tout à fait différents qu'une fresque située dans un monastère ou une église. Ce processus de mobilité et de portabilité affecte à la fois la taille et le sujet, mais il détermine également le mode de représentation et assigne un sens particulier à la perspective monoculaire, qui peut « ancrer » l'image par les lignes de vision, compensant ainsi la soudaine mobilité et la variabilité de l'espace physique.

La photographie est bien sûr le médium qui a le plus fortement accentué les aspects du commerce d'images et a accéléré leur mobilité, ainsi que le changement de place entre les images mécaniques et les objets produits en masse, ce que constitue un aspect important de ce qu'on appelle « fétichisme des marchandises ». La question qui intéresse le plus, c'est pourquoi l'image en mouvement dépendait-elle tellement de la photographie, alors que la production d'images électroniques et leur transfert par téléphonie étaient déjà l'objet d'expériences scientifiques ainsi que de spéculations vivement imaginaires dans les dernières décennies du XIX^e siècle. Par contre, le cinéma, en comptant sur le support photographique, a pu hériter et exploiter deux traditions - celle des peintures murales ou fresques, et celle de la miniature peinte, combinant les avantages de la taille et de l'extension fournis par la vue panoramique, ainsi que l'attention aux détails et de gros plan inhérent d'abord dans la miniature, et plus tard dans la photographie.

Pourtant, tout en obtenant le meilleur des mondes possibles du point de vue économique et esthétique, le cinéma a également intégré une autre tension dans son dispositif, de sorte que les différents paramètres de fixe et mobile, du regard focalisé et de l'œil errant ont dû être renégociés et joués l'un contre l'autre. Il fallait que l'image en mouvement quitte les salles de cinéma et s'enfonce dans l'espace de la galerie ou du musée, pour que nous redevenions une fois de plus conscients de ces paramètres, de sorte qu'un artiste vidéo comme Bill Viola puisse, pour ainsi dire, redécouvrir pour ses installations le drame christologique du retable d'un triptyque de la cathédrale gothique et peut réinventer l'intérieur de la chapelle Scrovegni de Giotto à Padoue pour son *Going forth by Day* (2002) au Guggenheim Museum de New York. Par un paradoxe que peut-être seulement l'archéologue des médias peut pleinement apprécier, l'art contemporain a redécouvert la valeur esthétique unique de l'emplacement et de la spécificité du site, que les artistes ont sacrifié au moment où les images sont devenues laïques et où est apparue la nécessité de créer un marché où la mobilité est requise : le patronage privé ou institutionnel et la spécificité du site contre le marché d'art et la mobilité semblent constituer des variables transhistoriques en ce qui concerne le statut des images.

Optiques géométriques et optiques physiologiques

Dans le narratif un peu trop linéaire que je viens d'esquisser – de la fresque à la peinture à l'huile, de la peinture de chevalet dans l'atelier au chevalet dans le paysage, du chevalet portatif à l'appareil photographique fixe et de l'appareil photographique portatif au cinématographe des Frères Lumière - nous notons non seulement la mobilité de l'image mais aussi l'automatisation progressive de son enregistrement. En même temps, ce qui tient en échec cette mobilité, en fixant et cadrant le regard dans l'image, c'est le point de vue unique, lui-même soumis aux lois de la représentation monoculaire. Si l'on persiste

à associer le cinéma avec ce modèle de perception de la Renaissance et à soutenir que ce point de vue monoculaire renforce à la fois l'individualisme bourgeois et une stricte division entre sujet et objet, nous sommes quasiment obligés de déclarer que le cinéma est fondé sur une contradiction irrésolue qui le prédestine à devenir obsolète. On avance souvent l'idée que la cause de cette obsolescence serait que notre paysage médiatique contemporain (de multiples écrans, petits et grands, à l'extérieur comme à l'intérieur) et notre usage contemporain des médias (regarder des films sur nos smartphones, utilisant Youtube, Vimeo, Hulu et Netflix comme stockage et boutique de nos vidéos) nous *obligent* à adopter des points de vue multiples, à être multitâches et flexibles, à la fois dans nos relations aux objets et dans nos subjectivités.¹ Être tenu en esclavage par la double géométrie du récit linéaire et de la perspective monoculaire est donc maintenant ressenti plus évidemment comme une contrainte arbitraire qu'il a toujours été, par le simple fait que d'autres modes d'interaction avec des images en mouvement sont devenus disponibles et ont rencontré si peu de résistance en devenant habituels et banals.²

Pourtant, ce n'est pas la seule conclusion que l'on peut en tirer. Il y a des façons de penser le cinéma, en dehors des contraintes du dispositif classique, et au-delà du blocage évident que l'ontologie de l'image photographique a créé pour le cinéma post-photographique. De la part de la philosophie c'est l'intervention de Gilles Deleuze et le renouveau de la phénoménologie sur un large front, qui tentent d'interroger ou même nier tout à fait cette géométrie fixe de la représentation classique selon Baudry, Metz et tant d'autres.

Or, l'archéologie des médias devrait être elle aussi capable de relever le défi et de proposer une généalogie alternative qui fonde le cinéma différemment et qui démontre comment il y a des généalogies qui peuvent nous aider à formuler une telle alternative. Par exemple, ce qui pourrait sembler contre-intuitif et même contradictoire, on peut aussi qualifier André Bazin – champion de l'automatisme du cinéma, partisan de l'ontologie de l'image photographique, et figurant parmi les phénoménologues du cinéma – de prendre des positions d'archéologue pour qui la photographie n'est qu'un des possibles supports physiques et métaphysiques du cinéma.³

Comme des études récentes l'ont démontré, Bazin a adopté de multiples postures et l'une d'elle consiste à considérer (de façon tout à fait plausible) le cinéma comme partie intégrante d'une très longue histoire d'inquiétude humaine vis-à-vis la mortalité et la finitude, sous le double titre de la préservation de la vie vivante, et de la vie après la mort. Pour Bazin, le cinéma relève du même désir spirituel, alimenté par l'anxiété et la terreur, qui a conduit les humains à vouloir préserver les morts, en les momifiant. Rappelant à ses lecteurs, entre autres exemples, le suaire de Turin, Bazin insistait sur le rôle du cinéma comme trace et index, de la même manière que les statue de plâtre et les masques de mort ont précédé la photographie et ont été prolongés par elle, au point même de finalement utiliser le même renversement négatif-positif afin de préserver la ressemblance inquiétante des êtres humains après la mort, fixant leurs visages et leurs expressions comme s'ils étaient vivants.⁴ Le cinéma - ainsi défini - est à la fois très ancien et très moderne, et donc, tant que les êtres humains craignent la mort et souhaitent une vie après la mort à la fois immanente et tangible, le cinéma persistera et survivra.

Donc, si l'on considère l'histoire du cinéma de Bazin comme suffisante pour élaborer une archéologie des médias, on constate qu'elle s'inscrirait dans une généalogie qui range le cinéma du côté de l'opacité plutôt que de la transparence, qu'il aurait les attributs d'une enveloppe ou d'un moulage plutôt que ceux d'une perspective à contempler ou d'une fenêtre ouverte sur le monde.

Chez Bazin, ces alternatives ne s'opposent pas mutuellement, mais existent côte à côte. De même, je crois qu'il devrait être possible de développer une media-archéologie à partir de laquelle le cinéma analogique et le cinéma numérique peuvent être considérés comme des manières aussi valides de comprendre à la fois la base matérielle du cinéma et ses différentes manifestations dans le temps, de sorte que des « retours » apparents – tel que le « retour » à la spécificité du site, le « retour » de la 3-D, ou le « retour » de la fantasmagorie comme installation, et celui du diorama en tant que triptyques d'écrans plasma multiples – ne doivent pas être inscrits dans une chronologie et, par conséquent, ne doivent pas être considérés comme des retours du tout, mais plutôt comme des ressources toujours disponibles que les cinéastes et les artistes sont capables de déployer comme options et possibilités.

De telles considérations, qui ouvrent des trajectoires parallèles, pourraient commencer par la nature de la lumière elle-même, sa propagation à travers l'espace, son absorption par les corps physiques et sa perception par un sujet sensible. Et cette trajectoire archéologique pourrait nous conduire à revisiter la République hollandaise vers 1650, lorsque le jeune Christiaan Huyghens, brillant mathématicien et infatigable expérimentateur, a observé les polisseurs de lentilles d'Amsterdam, qui à cette époque faisaient des progrès énormes dans la construction de microscopes et télescopes, et qui a ensuite conçu et dessiné un des premiers modèles de lanterne magique opérationnelle. Passionné depuis toujours par la science de la lumière et de la projection, il a consacré une quantité considérable de ses recherches à l'élaboration de ce qui était alors un point de vue minoritaire, à savoir la théorie ondulatoire de la lumière.

Huyghens connaissait la controverse quasiment contemporaine entre Isaac Newton et Robert Hooke au sujet des propriétés de la lumière (onde ou particule). Compte tenu de la réputation imposante de Newton, on présupposait qu'il avait raison (c'est-à-dire que la lumière est composée de particules qui voyagent en ligne droite), et pour de nombreuses fins pratiques (y compris la projection d'une diapositive transparente), la théorie corpusculaire de la lumière semblait à la fois confirmée et correcte. Pourtant, comme nous le savons, la nature de la lumière n'est jamais devenue un cas ouvert ou fermé, et aujourd'hui, le débat particules-ou-ondes est une façon - quoique simplifiée - de distinguer deux types d'optique : une optique géométrique et une optique physique ou physiologique. C'est l'optique géométrique (selon laquelle la lumière voyage en rayons le long de lignes droites et peut être absorbée et réfléchi ainsi que pénétrer des surfaces transparentes) qui sous-tend largement notre généalogie traditionnelle du cinéma, impliquant qu'une lignée évolutionnaire directe et ininterrompue conduirait de la lanterne magique, telle qu'inventée par Huyghens et développée par Athanasius Kircher, à l'appareil photographique et donc au cinématographe, c'est-à-dire ce que j'ai appelé la géométrie fixe de la représentation.

Le premier à contester ce point de vue a été inspiré par l'archéologie du savoir de Foucault : c'était Jonathan Crary dans *Techniques of the Observer* (1990), qui nous présente la diversité, l'hétérogénéité et les ruptures dans la culture visuelle au XIX^e siècle. Dans un commentaire perspicace, Tom Gunning souligne l'importance du livre pour la théorie du film et l'histoire du cinéma :

L'originalité de Crary réside dans les liens qu'il noue entre l'estimation romantique du sujet comme vision incarné, et l'étude technique de la physiologie de la perception. Le modèle de la perception ne correspond plus à la vision rationnelle et désincarnée de la caméra obscure, mais se fonde plutôt sur un examen réel et, au sens de Foucault, sur la discipline des organes physiques des sens.

Crary met en comparaison les positions scientifiques sur la perception avec des expériences que des artistes consacrent aux différentes manières de voir. Ce sont des dispositifs pré-cinématographiques tels que le phénakistoscope ou le stéréoscope portable – des passe-temps populaires que l'on trouvait jadis dans presque tous les foyers bourgeois – qui pour lui tiennent la clé du renouveau de l'optique physiologique. Comme le souligne Gunning :

Les « jouets philosophiques », dispositifs qui produisaient des illusions optiques de mouvement ou de la tridimensionnalité, résultaient directement de ces recherches physiologiques, généralement comme des démonstrations des propriétés de la vision récemment découvertes. Contrairement à la caméra obscure, de tels dispositifs ne revendiquaient aucun accès à une réalité stable. Au contraire, le réalisme qu'ils produisaient fascinait les observateurs précisément par son pouvoir illusoire, recréant un simulacre réaliste indépendant d'un référent réel. La physiologie de l'œil, le corps qui observe lui-même, produisaient les images superposées du thaumastoscope, le mouvement apparent du phénakistoscope ou l'illusion tridimensionnelle du stéréoscope. Au lieu d'une image du monde extérieur tangible créée par l'illumination rassurante de la lumière du soleil, ces dispositifs visuels jettent de la lumière sur la capacité de la perception à être manipulée, la divorçant d'une réalité référentielle réelle. [...] La thèse de Crary *rompt* avec le mythe selon lequel l'illusionnisme tridimensionnel [de la perspective de la Renaissance] a une validité transhistorique constante.

Le propos de l'optique physiologique comme ayant existée tout au long du XIX^e siècle aux côtés de l'optique géométrique (avec les jouets optiques les plus populaires et les machines de vision basées sur l'optique physiologique) constituerait également une première étape vers la compréhension du comment et pourquoi, dans les études du cinéma contemporains, il y a une forte tendance à penser le spectateur une fois de plus en termes de perception incarnée (c'est-à-dire immersivité, interactivité, tactilité ou toute autre façon de signaler des qualités « haptiques »). Cependant, alors que la plupart des théoriciens du cinéma qui proposent ce « tournant » vers l'incarnation soutiennent leur cas soit avec le « retour » de la phénoménologie (Merleau-Ponty), soit en appliquant des théories développées dans les sciences cognitives (par exemple les écrits d'Antonio Damasio sur la « cognition incarnée »), l'argument média-archéologique tirerait une telle notion d'incarnation à la fois des théories de l'optique contrastées, complémentaires et encore débattues, qui ont d'abord divisé les esprits à la fin du XVII^e et au début du XVIII^e siècle, précisément lorsque la lanterne magique était devenue une source de divertissement populaire, et de la preuve apportée par Crary, que la perception incarnée sous la forme de l'optique physiologique a été à la base d'une grande partie de la culture visuelle aussi du XIX^e siècle. Si l'on accorde un poids égal à l'optique physiologique, à côté de l'optique géométrique dans une archéologie des médias qui cherche à dégager plusieurs généalogies du cinéma, cela correspondrait à l'argument selon lequel le cinéma contemporain est le mieux compris en termes d'incarnation – même sans invoquer la numérisation de l'image ou les médias numériques comme déterminant principal.

En d'autres termes, une fois que la perspective monoculaire – la forme symbolique première qui a donné à l'optique géométrique son statut normatif – n'est plus la valeur par défaut du regard et de nos modes de représentation, on commence à découvrir des preuves suffisantes qui suggèrent que dans l'histoire des médias visuels, il y a eu des machines de vision, des jouets optiques et des dispositifs para-cinématiques qui sont explicitement fondés sur - ou reconnaissent implicitement - l'optique physiologique. En étendant l'argumentation de Crary, on pourrait dire que l'optique physiologique plutôt que l'optique géométrique comme point de départ permet également de considérer le cinéma davantage en termes d'énergie et d'intensité, les images étant considérées comme émanations et présences virtuelles, plutôt que comme des ressemblances iconiques ou des « représentations ». J'ai adopté cette démarche dans plusieurs écrits précédents, quoique basée plutôt sur les théories de Whitehead et Walter Benjamin que sur celles de Hooke et Huyghens. De même, une théorie ondulatoire de la lumière rapproche également l'image du son, à travers la question des espaces sonores et du sound-design, longtemps reconnus comme l'un des changements majeurs qui ont transformé le cinéma grand public depuis le milieu des années 70 et qui continue de façonner l'expérience cinématographique d'aujourd'hui, comme je l'ai souligné dans mes études consacré à Walter Ruttmann et dans « Le retour de la 3-D ».

Un nom qui apparaît dans Crary, ainsi que dans ma discussion sur l'énergie et l'entropie, est celui de Hermann von Helmholtz qui pourrait bien apparaître comme un personnage-clé, dont l'œuvre fait coïncider les différents récits médias-archéologiques du cinéma. Helmholtz est l'auteur du traité fondateur de l'optique physiologique, le *Handbuch der physiologischen Optik* (Leipzig: L. Voss, 1867), ainsi que d'une étude sur la base physiologique de la musique, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* (Braunschweig: Vieweg, 1863). Helmholtz a été une figure décisive, tout comme Maxwell- Clark, Faraday ou Hertz, dans la mesure où il a analysé les champs électromagnétiques. Par conséquent, il a ouvert la voie non seulement pour les recherches sur l'électricité en vue de la production d'énergie servant à la fois d'éclairage et d'industrie, mais au-delà, il a été un des inventeurs de l'électronique – une autre façon de contrôler l'électricité, sous forme de circuits, d'alternateurs et de relais - qui fait la base du traitement de signaux et d'informations, et aussi de la radio-transmission et de la télécommunication. Compte tenu de la dépendance de l'image numérique vis-à-vis de ces mêmes fonctions et propriétés de l'électricité, il devient possible de regarder, comme champs complémentaires, l'optique physiologique et ces théories électromagnétiques des circuits et des relais, où les ondes, les interférences, la diffusion et la diffraction, comme aussi les énergies, les perturbations et les intensités jouent un rôle important. Presque toute la technologie infrastructurelle qui a rendu possible l'Internet, le wifi et la transmission par satellite repose sur des versions sophistiquées de la théorie ondulatoire de la lumière et sur l'électromagnétisme. Il est donc logique de penser à un niveau de généralité, où l'image en mouvement partage aussi ces propriétés : non seulement elle atteint la rétine et stimule les nerfs oculaires, mais elle affecte aussi les autres sens, impacte et enveloppe le

corps, considéré comme une surface perceptive totale, et sensible à tous les micro champs d'énergie physique et affective qui l'entourent et dans lesquelles il est immergé.

Par exemple, les blockbusters dans les multiplexes s'écartent de plus en plus de la perspective cadrée, n'offrant au spectateur ni horizon fixe ni images à l'échelle humaine : pensez à *Avatar*, *Life of Pi*, *Gravity*, *Interstellar* ou *The Revenant* : l'espace intersidéral, le cœur des océans ou des forêts tropicales, les steppes enneigées ou d'autres planètes semblent être purement le prétexte narratif pour modifier nos coordonnées spatiales afin de ré-étalonner la perception en désorientant la vision. À une échelle micro, une tendance similaire s'opère dans l'ordre inverse : l'image est trop proche, et visuellement et viscéralement, pour que l'on puisse en mesurer l'échelle ou garder une distance : les caméras goPro utilisées dans certains films documentaires (je pense au film de Lucien Castaing-Taylor et Véréna Paravel *Leviathan*, par exemple, qui nous plonge dans la pêche en haute mer), fréquemment renforcent et exploitent ces possibilités, inhérentes à l'image numérique, de transmettre des sensations tactiles et des qualités haptiques, ainsi ouvrant l'image au registre sensoriel du toucher et de la sensibilité de la peau.

Pris comme des exemples d'optique physiologique, ces films non seulement rendent les images plus tactiles, mais remplissent également l'espace de la salle : leurs images, pour ainsi dire, sont vues, comprises et absorbées grâce à leur conception sonore spatiale très élaborée. Grâce à ce son ambio-phonique, nous recevons des informations sensorielles non seulement de tous les côtés, mais aussi aux différentes parties de notre corps - l'oreille, bien sûr, mais aussi la peau et le plexus solaire, mais aussi la main et les doigts, ce qui signifie que l'organe principal de la perception n'est plus l'œil central de la perspective de la Renaissance, lorsque tout s'alignait le long du cône visuel. Nous expérimentons un type différent de balayage de l'optique ainsi que du champ sensoriel, qui conduit à une implication du corps. De tels rapports entre la cognition (incarnée) et l'espace (perspectif) pourraient bien être le signe le plus évident que, en ce qui concerne la vision, une autre épistémè s'apprête à s'établir à travers la culture visuelle, du film d'avant-garde à l'art de l'installation jusqu'au cinéma grand public.

L'archéologie des médias comme idéologie du numérique ?

Un de mes principaux arguments pour considérer l'archéologie des médias non seulement comme la forme contemporaine la plus appropriée de la recherche historique, serait que depuis le début du XXI^e siècle, notre culture visuelle a subi plusieurs types de changements, dont les questions du regard et de la perception corporelle sont parmi les plus passionnantes.

Pour retourner à mon propos initiale : j'ai commencé par faire valoir que, pendant une grande partie de son histoire, le cinéma a non seulement servi de médium narratif principal du XX^e siècle, mais a également considérablement accéléré la mobilité et la circulation des images comme objets du monde, et par là même, a contribué au statut de marchandise des objets comme images et des images comme objets. Ces fonctions (idéologiques) ont cependant été largement reprises par de différentes configurations médiatiques (surtout par la télévision, et l'Internet) et des institutions respectives qui les contrôlent et les possèdent. Mais ceci pourrait aussi « libérer » le cinéma à d'autres fins et fonctions, de sorte que son soi-disant « obsolescence » deviendra une façon de valoriser cette « liberté » - non pas d'usage pratique ou esthétique, mais de sa servitude idéologique.

C'est dans cette perspective de liberté et servitude, de l'obsolescence et d'abondance, qu'une autre vision du cinéma au XXI^e siècle pourrait prendre forme. Ayant transmis certain de ses fonctions idéologiques à la télévision et à l'internet, le regard cinéma fait partie de la vie plus que jamais, c'est-à-dire qu'il est toujours plus omniprésent, remplissant non seulement chaque écran disponible, grand ou petit, fixe ou mobile, mais aussi l'espace public et les media social : se donner à voir est devenu le model même de l'existence personnelle et sociale, c'est à dire que d'un côté, le cinéma est devenu invisible en vertu de son ubiquité. D'autre côté, le cinéma est devenu obsolète, non seulement grâce au support matériel photographique, mais aussi par la perte de ses fonctions idéologiques. Deux voies s'ouvrent,

tous les deux en s'appuyant sur l'optique physiologique : l'une on pourrait appeler post-humain, visant finalement à l'obsolescence de l'espèce humaine, l'autre post-humaniste, rappelant le *memento mori* de Bazin et la finitude de chaque individu.

Donc, les grosses productions d'Hollywood seront post-humain, parce qu'elles sont en parfaite harmonie avec la culture numérique dans laquelle ils prospèrent, et avec l'avenir que cette culture est en train de promettre⁵ : l'intelligence artificielle et la réalité augmentée. Il apparaît que la boucle est bouclée : le cinéma numérique revient et réinstalle l'optique physiologique du XIX^e siècle, recourant aux spectacles fantasmagoriques, aux panoramas et aux dioramas, comblant distinction entre l'intérieur (res cogitans) et l'extérieur (res extensa) et créant des perceptions qui augmentent ou ajoutent de la réalité au monde, plutôt que de représenter ou de refléter les réalités particulières du monde. Mise à l'écart, bien que non supprimée, est l'optique géométrique, qui prenait la caméra obscura comme la métaphore la plus appropriée de l'esprit rationnel, après que Descartes et Locke aient défini « l'homme » par une stricte séparation sujet-objet. À l'exception de la brève période du cinéma des premiers temps, lorsqu'un film comme *The Big Swallow* pouvait avaler non seulement le caméraman mais toute l'épistémè de l'optique géométrique, l'optique de la caméra obscura a conduit le cinéma vers l'œil désincarné et la perspective monoculaire, des outils qui - comme nous l'avons vu - sont utiles d'un point de vue idéologique humaniste et bourgeoise, à la fois pour la domination et la discipline.

Si la réincarnation numérique du cinéma semble « annuler » tout cela en donnant une fois de plus au spectateur la perception corporelle, et à l'image à la fois son volume et son site, il est utile de se rappeler que cela se passe maintenant sous le signe de la surveillance de plus en plus pénétrant et enveloppant, ne faisant aucune distinction entre l'intérieur et l'extérieur, et saisissant le corps, l'esprit et les sens.

Prenons alors l'autre voie de la liberté suite à l'obsolescence, que j'ai qualifiée ailleurs comme la « poétique de l'obsolescence » et qui se définit par le fait que la pratique du cinéma d'art et auteur est devenue partie intégrale des musées, des installations, des festivals, et des rétrospectives commémoratives. De ce fait, ce cinéma a aussi une fonction idéologique : de maintenir l'autonomie de l'artiste et de son œuvre et donc le pilier de la conception humaniste, mais il aussi – comme cinéma d'exposition et art d'installation – est plutôt incliné vers l'optique physiologique. En plus, cette poétique de l'obsolescence partage plusieurs autres aspects de complicité idéologique :

Tout d'abord, en dépit des appels courageux pour aller à contre-courant, pour faire une dernière résistance contre la tyrannie du nouveau, et qui creuse dans le passé, pour y découvrir un avenir encore non réalisé, la poétique de l'obsolescence n'échappe pas toutefois à la pathologie la plus importante de notre culture : la nécessité de préserver le passé, le fétiche de la « mémoire » et la nostalgie pour la « matérialité » - sous forme de traumatisme et de perte, même si nous avons perdu la foi en l'histoire et nous – dans l'occident – confions à d'autres peuples du monde la production de nos biens matériels.

Deuxièmement, la poétique de l'obsolescence s'est taillée une place disciplinaire dans le champ des nouveaux médias des années 1990, car elle offrait une perspective historique qui allait à l'encontre de ce que Wendy Chun appelle « l'éphémère perdurant » de la culture Internet. En ce sens, insister sur la pertinence et le potentiel et de l'obsolète peut bien être la face inverse de la célébration du nouveau que nous vivons. Après tout, l'obsolescence est un terme qui appartient au discours non seulement du capitalisme et de la technologie, mais parle de la position de l'innovation inexorable et de la « destruction créatrice » : qui ne peut qu'inclure l'obsolescence dans l'idéologie des médias numériques.

Troisièmement, l'obsolescence, surtout dans le domaine de l'art contemporain, a joué un rôle important dans la promotion de l'idée selon laquelle tout ce qui, autrefois, était non-art peut devenir art. Ce n'est pas tout à fait nouveau, car c'est l'axiome au cœur de l'art conceptuel et du pop art de Marcel Duchamp à Andy Warhol. Cependant, elle risque aussi d'être le revers de l'appropriation générale du passé pour le bénéfice de l'avenir de notre société et donc simplement le leurre ou l'appât que présente la beauté fragile du non-plus-utile, au lieu d'être le rappel résistant du potentiel non accompli et le réservoir de la promesse utopique, ce qui est la façon dont Walter Benjamin a considéré l'objet trouvé dans ses essais

sur le surréalisme et la photographie. Cela signifie aussi que l'on peut attribuer une valeur différente à la libération du cinéma des tâches idéologiques - son indifférence, son inopérabilité, son inutilité. Cette valeur concorde avec l'importance croissante de l'image en mouvement pour les musées et les galeries, étant donné que l'une des conditions traditionnelles d'un objet ou d'une pratique pour entrer dans l'espace de l'art est son autonomie et donc sa liberté d'usages pratiques et son indépendance vis-à-vis de toute forme d'instrumentalisation.

Il s'ensuit qu'une poétique de l'obsolescence qui se considère avant-garde dans le monde de l'art contemporain, est non seulement une avant-garde par procuration, mais elle permet à chaque expérience scientifique passée, ou à toute pratique pseudo-scientifique, tout dispositif médiatique raté, toute technologie obsolète, toute théorie réfutée et aux inventions de chaque chapelier fou, d'être relancés comme « art » ou recyclés comme « vintage » et « classique ». Les musées et les espaces d'art reviennent aux cabinets de curiosité d'où ils sont sortis au XIX^e siècle, en répétant le geste impérial et colonisateur du collectionneur d'objets exotiques, sauf que les merveilles de la nature et les nobles sauvages d'autrefois sont maintenant les vestiges de la révolution industrielle, de la première ère de la machine, de la culture de consommation - qui inclut le cinéma, comme « dernière machine » de ce temps (Hollis Frampton). *Peut-être que la « culture » et l'« art » sont en train d'usurper l'industrie et la technologie, plutôt que l'inverse (comme Theodor Adorno et d'autres l'avaient prédit et craint) ?* Face à un présent électronique qui nous dépasse à chaque tournant et qui échappe à notre prise, la nostalgie de l'obsolète dans les espaces d'art devient symptomatique des fétiches matériels dont nous avons besoin, afin de nous rassurer sur notre existence matérielle, ou plutôt : à travers le miroir de la matérialité sculpturale de ces machines non fonctionnelles nous pouvons regretter et célébrer notre propre éphémérité et obsolescence.

Faire un fétiche de l'obsolescence ferait donc – malgré ce que je viens de dire - partie de la mission idéologique même de l'archéologie des médias, en donnant aux médias numériques non seulement un pedigree, mais aussi une « âme », permettant aussi l'appropriation affective de tout ce qui l'a précédée. Le numérique comporte un attrait si puissant, parce qu'il pense posséder l'avenir, et pouvoir accommoder tout passé, et pas simplement parce qu'il met fin aux humanités et à l'humanisme des Lumières, lui-même sans cesse critiqué et déconstruit depuis Nietzsche et Heidegger, par Foucault et Derrida. Si le numérique séduit tellement, c'est parce qu'il promet de mettre un point final à l'humain comme nous le connaissons, c'est-à-dire à la condition humaine – y compris à notre finitude individuelle. Menace ou promesse : qui le sait ? En tout cas, par ce bref exemple de l'optique géométrique et de l'optique physiologique comme étant deux faces du phénomène de la lumière et qui alimentent toutes deux ce que nous appelons le « cinéma », j'ai voulu montrer que l'avenir de la perception médiatique, tout comme son histoire, peut se jouer autour ces deux optiques, dont les propriétés, caractéristiques et idéologies ont défini non seulement le cinéma pendant le siècle de son existence, mais ont aussi formé notre conception de l'humain depuis une période beaucoup plus étendue. Cela ne résoudra pas l'ambivalence fondamentale du cinéma et de son regard, mais cela donne à cette ambivalence un rôle de sentinelle de l'essence humaine.

(Traduit de l'anglais par Anne Dymek)

Biographie

Thomas Elsaesser est professeur en études cinématographiques et télévisuelles à l'Université d'Amsterdam où il a fondé le département d'études cinématographiques et télévisuelles qu'il a dirigé jusqu'en 2000. Il a écrit plusieurs livres et essais de référence sur la théorie du cinéma, l'histoire et l'archéologie des médias, ouvrages traduits dans

plus de vingt langues. Parmi eux : *Film History as Media Archaeology* (Amsterdam University Press, 2016), *The Persistence of Hollywood* (Routledge, 2011), *Studying Contemporary American Film* (avec Warren Buckland, Oxford University Press, 2002), *Fassbinder's Germany: History Identity Subject* (Amsterdam University Press, 1996).

Biography

Thomas Elsaesser is a Professor of film and television studies at the University of Amsterdam where he founded the department of film and television studies which he headed until 2000. He has written several reference books and essays on film theory, media history and archaeology, translated in more than twenty languages. Among them : *Film History*

as Media Archaeology (Amsterdam University Press, 2016), *The Persistence of Hollywood* (Routledge, 2011), *Studying Contemporary American Film* (with Warren Buckland, Oxford University Press, 2002), *Fassbinder's Germany: History Identity Subject* (Amsterdam University Press, 1996).

[ARTICLE SUIVANT >](#)

Notes

¹ Par ailleurs, il serait utile de réfléchir au fait que les médias sociaux contemporains nous persuadent que chaque relation que nous avons avec le monde est une relation de sujet à sujet (à travers l'amitié, le partage, le retweet...) plutôt qu'une relation de sujet à objet (comme le fait le cinéma). Sans doute les compagnies qui contrôlent les médias sociaux et qui utilisent des agrégateurs de données qui analysent notre subjectivité nous traitent-elles de facto comme des objets, c'est à dire comme des sources primaires de données, si bien que cette relation de sujet à sujet est en réalité une relation d'objet à objet.

[Retour au texte >](#)

² Nous pourrions ajouter autre chose. Si nous considérons la généalogie traditionnelle du cinéma – camera obscura, lanterne magique, perspective monoculaire, géométrie fixe de la représentation, ontologie photographique – nous voyons que l'argument que ce genre de cinéma est obsolète est non seulement difficile à réfuter mais nous comprenons également pourquoi certains archéologues des médias ont raison de ne pas s'intéresser davantage au cinéma, dans la mesure où ils se projettent dans le futur pour mieux s'occuper du présent.

[Retour au texte >](#)

³ J'ai écrit un article plus développé à propos de Bazin vu comme archéologue des médias, dans "A Bazinian Half-Century" In Dudley Andrew, Hervé Joubert-Laurencin (eds.), *Opening Bazin: Postwar Film Theory & its Afterlife* (Berkeley: University of California Press, 2012), 3–12.

[Retour au texte >](#)

⁴ A l'origine, la photographie n'utilise naturellement pas le processus d'inversion positif-négatif. Par exemple, le daguerréotype ne comportait pas de négatif : la plaque métallique dans la camera était développée comme un positif. Chaque image est unique et chaque daguerréotype est réversible (image miroir). La similitude entre le masque mortuaire et l'image photographique tient toujours mais repose dès lors sur le fait que la photographie prend sur elle l'impression directe du réel

[Retour au texte >](#)

⁵ Mark Zuckerberg, lorsqu'il a intégré le système de réalité virtuelle Oculus à Facebook, a déclaré : « La mission d'Oculus est de vous permettre d'expérimenter l'impossible. Cette technologie ouvre la porte à de multiples expériences d'un nouveau genre ». L'expression contradictoire "expérimenter l'impossible" a été reprise dans les supports publicitaires sous la forme suivante : "Le système de réalité virtuelle Samsung ouvre une fenêtre sur le futur", illustré par l'image d'un homme nous regardant avec un casque qui en effet le rend aveugle à son environnement: https://techcrunch.com/2015/11/20/samsung-gear-%20vr/?ncid=rss&utm_source=feedburner&utm_medium=feed&utm_campaign=Feed%3A+-Techcrunch+%28TechCrunch%29

[Retour au texte >](#)

Table ronde

Quelles méthodes pour l'histoire du regard ?

Antonio Somaini et Guillaume Soulez répondent aux questions de Laurent Jullier¹

Quelles méthodes pour l'histoire du regard ?

Laurent Jullier : En français, on traduit souvent le terme de *Visual Culture Studies* (VCS) par « Histoire de la culture visuelle ». Alors qu'on ne traduit pas *Gender Studies* par « Histoire des représentations genrées » ni *Cultural Studies* par « Histoire culturelle ». Faut-il y voir la tentation par les historiens en place d'absorber cette discipline (à supposer qu'elle en soit vraiment une, c'est-à-dire qu'elle propose des paradigmes neufs) ?

Guillaume Soulez :

Il peut y avoir une survalorisation de l'Histoire comme discipline de référence en France - pratiquée ou intériorisée par les autres approches - mais je pense qu'il y a trois autres raisons possibles. La première est le sens atténué d'« histoire », au contraire : raconter une histoire (sans connotation négative en principe) c'est remettre les choses en contexte, en perspective. Qui n'a pas dit à ses étudiants : « pour vous faire comprendre tel choix (de couleur, de mise en scène, de geste...) , je vais vous raconter l'histoire de... » ? Or, la dimension processuelle est fondamentale dans les *Visual Studies*. La deuxième raison c'est que, justement, on utilise parfois « histoire culturelle » à la place de *cultural studies* en France dans la mesure où ce sont les historiens de la culture (comme Pascal Ory, par exemple) qui peuvent sembler les plus proches des perspectives des *cultural studies*, en prenant en compte les objets ou les questions peu légitimes, en s'intéressant aux formes de croyances et de rituels, à la dimension discursive et imagée de la culture, aux « représentations », etc. Les « études culturelles » en France ont, d'ailleurs, ce double sens (histoire culturelle et version française des *cultural studies*) parce que l'histoire culturelle a longtemps tenu lieu de *cultural studies* sans s'y substituer (la critique idéologique étant plutôt portée par d'autres courants), mais sans exclure non plus nécessairement l'examen des formes de domination (par exemple la « culture de guerre »). Des historiens de l'image (par exemple de la caricature et de sa fonction sociale) font un travail très proche. Donc, par contiguïté, les *Visual Culture Studies* relèvent de l'histoire culturelle de la visualité, ou de l'histoire de la dimension visuelle de la culture. Enfin, de nombreux auteurs-clés des *Visual Studies* sont des historiens des techniques (visuelles) ou des historiens des représentations et des techniques, comme J. Crary (eux-mêmes nourris de l'histoire des sciences et de ses changements de « paradigme »).

J'ai tendance à penser qu'on y gagne, pour l'instant, en précisant « Histoire de la culture visuelle » car dans notre culture - justement - la contextualisation se pense d'abord en des termes historiques. C'est donc une bonne entrée pour favoriser l'acculturation - encore un terme plein de sens - des VCS qui ont l'avantage de décroiser les arts ou les médias en les situant dans un contexte plus large (pour éviter de faire une « histoire du cinéma » sans la peinture, le panorama, la photographie, la bande-dessinée, les images publicitaires ; ou une histoire de la photographie sans... etc.). Nous verrons ce qu'il en est dans dix ans et si, au contraire, la dimension historique bloque la réflexion.

Antonio Somaini :

Traduire *Visual Culture Studies* par « Histoire de la culture visuelle » est certainement erroné : la traduction correcte est « Études sur la culture visuelle », et c'est celle qu'on devrait utiliser quand on parle de ce champ de recherches, qui n'est pas une *discipline* au sens fort du terme, mais plutôt un champ assez vaste et hétérogène, dans lequel se croisent des perspectives souvent très différentes. Ceci dit, la question de l'histoire – mieux, de *l'historicité des images, des manières de voir et du visible* – est tout à fait centrale pour les études sur la culture visuelle. Si on veut essayer de proposer une définition qui puisse synthétiser l'objet de recherche de ce champ hétérogène, on pourrait dire que les études sur la culture visuelle abordent, souvent à travers des études de cas très particulier, la question de la dimension culturelle – et donc historiquement, socialement, politiquement, techniquement déterminée et *située* – des images et des formes de vision. De ce point de vue, le champ de recherches des études sur la culture visuelle se différencie par rapport à tous les approches qui tendent à évacuer la question de l'historicité des images et de la vision regard : on peut penser, par ex., à certains approches philosophiques, d'orientation phénoménologique ou ontologique, qui s'interrogent sur « l'image » ou « le regard » en termes non- ou supra-historiques, ou à certaines approches liées à la psychologie cognitive et aux neurosciences qui ne prennent pas en considération, pour des raisons souvent motivées (l'état de la recherche ne le permet pas encore ou ne le permet pas du tout) l'étude des transformations historiques, sociales, des formes de vision.

J'ajoute que la question de l'historicité du regard et des images est au cœur non seulement des études contemporaines sur la culture visuelle, mais aussi de l'idée même de « culture visuelle » dès les premières occurrences de ce concept. Occurrences qu'on trouve dans les écrits de figures comme Béla Balázs (qui parle de « *visuelle Kultur* » dans son *L'Homme visible*, 1924) et László Moholy-Nagy (qui parle d'« *optische Kultur* » dans son *Peinture photographie film*, 1925-27), qui s'interrogent pendant les années 1920 sur la manière dont des formes de représentation visuelle comme la photographie et le cinéma (muet) étaient en train de transformer les coordonnées du visible et les modes de vision.

Guillaume Soulez :

Dans ma perspective, je m'intéresse davantage à penser la « culture visuelle » qu'à m'inscrire dans un courant appelé VCS, donc à penser le cinéma, la télévision, mais aussi la littérature par exemple, *au sein* d'une culture visuelle. Nous baignons dans *telle* culture visuelle qui est celle de notre temps (d'où la dimension historique), les spectateurs de *Citizen Kane* (1941) dans une autre, et ceux de *L'arroseur arrosé* (1895) dans une autre encore, même s'il y a des continuités et pas seulement des changements ou des ruptures. Le point de départ de cette façon de voir les choses me vient d'un travail sur le rapport de Stendhal avec les « jouets philosophiques » de son temps (panorama, diorama, etc.) qui lui ont en quelque sorte fourni un terrain ou une stimulation pour sa théorie idéo-logique (au sens de Destutt de Tracy - de la naissance des idées). Je l'ai compris grâce à *L'Art de l'observateur* qui indique bien la rupture qui intervient à cette époque (et dès le XVIII^e s.) avec la *camera obscura* cartésienne qui sépare le sujet de l'objet. Pour Stendhal, les idées naissent, au contraire, de notre « position » *hic et nunc* - une somme de sentiments liée à notre place sociale, à notre âge, à notre humeur, à l'endroit où nous nous trouvons, etc. Les jouets optiques nous renvoient à l'instabilité de notre perception, à sa variabilité, ils matérialisent donc en quelque sorte la conception de Stendhal, j'ai envie de dire qu'ils en sont la *matérialisation vivante* (comme on parle de preuve vivante), tout en étant du coup une validation *per se* de sa théorie même.

Or, cette conception stendhalienne a été, par la suite, comprise dans les années 1950 (1953 exactement), par Georges Blin, comme « restriction de champ » (le personnage étant enfermé dans sa « vision », et nous avec lui, comme dans *Le Rouge et le Noir*, emblématiquement), ce qui sera à son tour le point de départ de la théorie de la « focalisation » de Gérard Genette. La métaphore cinématographique de la « restriction de champ » s'explique, elle, du fait de l'importance du cinéma comme modèle cognitif dans les années 1950 du fait, d'une part, du rôle central du cinéma dans la culture et la société occidentale de ces années-là (c'est donc une acculturation du cinéma qui rend ce cinématisme théorique possible,

parce que nous pouvons comprendre ce dont il s'agit), d'autre part, du fait de l'influence du cinéma sur le roman américain (on a l'impression de lire des « plans séquences », de retrouver la trépidation urbaine par des effets de « montage ») qui rencontre un grand succès en France après-Guerre, le ciment philosophique, dans la continuité de la théorie stendhalienne de la « position », en étant la phénoménologie (théorie de la conscience liée à la *situation*). Lorsque Claude Autant-Lara récupère la célèbre épigraphe d'un chapitre (« le roman est un miroir que l'on promène le long d'un chemin ») pour en faire l'épigraphe de son adaptation du *Rouge et le Noir* (1954), il commet une « erreur », comme bien d'autres après lui, en pensant qu'il s'agit de l'équivalent d'un travelling qui enregistrerait la réalité, miraculeusement anticipé par l'écrivain, car Stendhal est tout sauf un « réaliste » : mais c'est un anachronisme qu'on peut *expliquer* par ce « bain » culturel dans lequel baignent G. Blin comme Claude Autant-Lara. La « culture visuelle » a donc une dimension non pas seulement matérielle (les objets), performative (fonction sociale), mais bien imaginaire (les visualités possibles) et cognitive (les opérations qu'elle permet) ancrée dans un temps et un espace donnés.

Cinéma, littérature, peinture, etc. sont donc plongés dans un même bain culturel qui sert de lieu de ressources (plus ou moins hétéroclites) pour penser le rapport entre technique et représentation ; image, parole et action ; image, imagination et matérialité, etc. (même si, il ne faut pas absolutiser cette notion de culture visuelle dans la mesure où un espace historique donné peut être tout à fait décrit comme un *mélange de cultures visuelles non synchronisées*, mais aussi socialement, géographiquement, médiatiquement fragmentées, etc.). C'est à partir de ce bain (quelle conception on a de la représentation, du simulacre, de l'art, de la technique, etc.) que l'on peut penser des rapports entre médiums. Peuvent d'ailleurs, là aussi, coexister des dissymétries, des contradictions flagrantes, comme lorsque le cinéma est valorisé socialement comme un art du point de vue (cinéma dit « d'auteur »), tandis que le « cinéma » est utilisé dans certaine forme de littérature comme le modèle de la prise sur le vif objective (y compris dans la théorie littéraire - cf. focalisation). Cette perspective permet d'élargir en synchronie le cadre d'analyse, les items à analyser, etc., elle permet aussi de penser des publics ayant plusieurs pratiques en même temps, de penser le cinéma *au milieu* des autres pratiques culturelles, visuelles ou non, à un moment donné, plutôt que de rester dans une généalogie média-centrée, etc.

On peut alors faire, grâce à la culture visuelle, une « histoire du regard » au sens où l'Histoire (De Certeau) a pour objectif est de « reconstituer une différence dans le temps » : il s'agit de comprendre comment nous ne comprenons pas (pour contredire la célèbre phrase de Christian Metz) : c'est-à-dire pourquoi les modalités de la lecture des images d'une époque donnée sont différentes des modalités de notre temps.

Laurent Jullier: Est-ce que ça ne fait pas un objet d'études trop large, condamné aux spéculations ?

Antonio Somaini:

Le champ de recherches des études sur la culture visuelle, comme je l'ai dit, est en effet un champ très vaste et hétérogène, dans lequel se croisent des perspectives et des démarches différentes, qui partagent néanmoins le choix de mettre l'accent sur la dimension *culturelle* et *située* des images et des formes de vision : une perspective qui, comme j'ai dit, se différencie nettement par rapport à des approches qui tendent à considérer « images », « vision » et « spectateur » comme des entités non-situées d'un point de vue historique, technique, social, de genre, etc. Ceci dit, ce qui fait la richesse des études sur la culture visuelle – un champ dans lequel je n'inclus pas seulement les VCS nord-américains, mais aussi la *Bildwissenschaft* allemande, ainsi que tout un spectre très vaste de recherches récentes dans plusieurs pays européens et extra-européens – ce sont les recherches qui abordent des objets et des phénomènes bien ciblés et délimités. Si donc le périmètre de ce champ de recherches est très vaste, ce qu'on y trouve à l'intérieur ce sont souvent des recherches très pointues. J'ajoute aussi qu'on devrait plutôt parler de « cultures visuelles » au pluriel, parce que affirmer qu'il y a une seule « culture visuelle » serait tout à fait contradictoire pour une perspective qui s'intéresse à la dimension située et variable des images et des actes de vision. Le problème de définir le périmètre d'une de ces « cultures visuelles » est naturellement un défi auquel doit faire face chaque étude qui se situe dans ce champ.

Guillaume Soulez :

De façon abductive, il suffit de faire une (ou des) coupe(s) historique(s) à partir d'un ensemble composé d'objets, de pratiques, de « conceptions » autour d'une « question » à construire, le caractère hétérogène et hétéroclite du « terrain » d'étude se trouvant justifié après-coup (si ça ne « tient » pas, c'est qu'on a fait une mauvaise hypothèse).

Laurent Jullier : On reproche aussi aux *Visual Culture Studies* d'être non-cumulatives, c'est-à-dire d'oublier les avancées de la sémiologie, de la narratologie, des approches cognitives, de l'anthropologie, etc. (alors que justement une histoire de l'œil ne saurait se passer de toutes ces sciences, parce que "tout compte", comme on l'a dit plus haut, nature et culture mélangées, dans les regards que l'on pose). Par exemple, quand W.J.T. Mitchell parle de cinéma il ne fait aucune référence aux chercheurs en cinéma, et tient volontiers des propos auxquels ceux-ci ne sauraient souscrire.

Antonio Somaini :

On peut adresser ce reproche à certains chercheurs – W.J.T. Mitchell, par exemple, dans certains de ses études – mais pas au champ de recherche dans son ensemble, et surtout aux principes qui l'animent. Les études sur la culture visuelle sont un champ à l'intérieur duquel on peut mobiliser tous les outils et toutes les perspectives qu'on considère comme appropriées par rapport à l'objet qu'on a choisi d'aborder. Si on examine des objets ou des processus qui concernent le cinéma, ce serait tout à fait absurde ignorer la littérature qui relève des études cinématographiques. Ceci dit, on ne peut pas nier le fait que les études sur la culture visuelle sont nées avec une volonté de rupture par rapport à d'autres disciplines déjà établies. Dans les années 1970 et 1980, quand des historiens de l'art comme Michael Baxandall et Svetlana Alpers (sans mentionner ni Balázs ni Moholy-Nagy) introduisent pour la première fois le terme « visual culture » dans des livres comme *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy* (1972) et *The Art of describing: Dutch Art in the Seventeenth Century* (1983), c'est avec l'intention de rompre avec une histoire de l'art (comme celle de Gombrich) qui traite le regard spectatorial selon une perspective non-historique et influencée par la psychologie de la *Gestalt*, au lieu d'essayer de saisir le « period eye » d'une époque historique précise comme le Quattrocento italien (Baxandall), ou qui ne prend pas en considération le monde des images (cartes géographiques, tapisseries, décorations) et des techniques de vision non-artistiques (microscopes, télescopes, *camerae obscuræ*, etc.) qui entourent la production artistique d'une période comme le 17^e siècle aux Pays-Bas (Alpers).

Pendant la deuxième moitié des années 1990, les termes « visual culture studies » et « Bildwissenschaft » ont aussi été utilisés avec une visée polémique, aux Etats-Unis et en Allemagne. Dans ce cas, même avec des différences importantes entre le milieu nord-américain et le milieu allemand, on introduit ces termes afin de revendiquer une approche à l'étude des images et de la vision qui remet complètement en discussion la dimension *media-specific* qui a caractérisé la genèse et l'histoire de disciplines comme l'histoire de l'art, la théorie et l'histoire de la photographie, du cinéma, de la télévision. Dans cette période, face à un panorama technologique caractérisé par la transition vers le numérique et la remise en discussion du statut ontologique de médias comme la photographie, le cinéma et la télévision, on revendique avec les termes « visual culture studies » et « Bildwissenschaft » la possibilité d'étudier la dimension culturelle et située des images selon une perspective transversale et transmédiatique : une perspective qui permet mieux de saisir des phénomènes caractérisés par des formes de circulation et de passage d'un support ou d'un format à l'autre. Un seul exemple, mais assez paradigmatique : si on veut étudier les « images de surveillance » et les formes du « regard surveillant », on ne peut pas se limiter à les étudier dans le contexte d'un seul médium (photographie, cinéma, télévision, etc.). On doit nécessairement les aborder comme phénomène transversal, tout en tenant compte des différences que les passages d'un médium à un autre peuvent produire.

Laurent Jullier : Thomas Elsaesser voit les *Visual Culture Studies* comme un « Cheval de Troie » académique – susceptible, donc, d’avoir raison des vieilles disciplines de l’image, légitimées et en place. En France, donc dans le pays qui a inventé le CNU, instrument fatal à la transversalité s’il en est, n’est-il pas douteux que cette métaphore du Cheval s’applique vraiment ?

Antonio Somaini :

La situation française est en effet assez intéressante, parce que d’un côté (celui du CNU et des comités de recrutement) on s’oppose souvent à la transversalité et à la transdisciplinarité, tandis que de l’autre (celui des projets de recherche au niveau de l’ANR ou des LabEx), on considère la pluridisciplinarité, l’interdisciplinarité et, encore plus, la *transdisciplinarité*, comme un but qu’on devrait absolument poursuivre, et la monodisciplinarité comme une limite à dépasser. Dans d’autres pays – Etats-Unis et Allemagne, par exemple – *Visual Culture Studies* et *Bildwissenschaft* ont en effet donné lieu à des nouveaux départements et à des nouveaux centres de recherche (par exemple, Eikones à Bâle, ou encore BildEvidenz à la Freie Universität de Berlin) fondés sur des approches transversales à l’étude des images et des formes de vision. Cette même dynamique est à l’œuvre avec le champ de recherches des Media Studies anglophones et de la *Medienwissenschaft* ou *Medientheorie* allemande : des champs qui se sont développés de manière spectaculaire pendant les derniers 15 années, et qui ont eu souvent comme effet une remise en question des partages et des regroupements traditionnels, en resituant des disciplines comme les études cinématographiques dans un contexte plus vaste de recherche sur les « médias » audiovisuels.

Beaucoup de départements de « Film Studies » aux Etats-Unis sont devenus des départements de « Film and Media Studies », par ex. celui de l’université de Yale. En Allemagne, des départements et des centres de recherche sur la *Medienwissenschaft* ou *Medientheorie* se trouvent dans presque chaque université, avec des centres d’excellence comme le IKKM de Weimar ou le Center for Digital Cultures de l’Université Leuphana de Lüneburg. En France, on a plutôt privilégié l’expression « Cinéma et Audiovisuel », mais le terme « audiovisuel » a des connotations et des enjeux très différentes par rapport au terme « médias » : un terme qui, dans l’anglais *media* et l’allemand *Medien*, n’indique pas seulement les *mass media*, mais, beaucoup plus en général, celle qu’on pourrait considérer comme l’« infrastructure technique » (supports, appareils, dispositifs, opérations) de toute forme de représentation et de communication.

Laurent Jullier : Aux yeux des chercheurs en cinéma, les *Visual Culture Studies* posent un problème de réduction. On ne s’y occupe en effet que du visible. Et le son ? Ne faudrait-il pas plutôt parler d’Audiovisual Culture Studies ? De surcroît, une perception “purement visuelle” du monde est une aberration aux yeux de la psychologie cognitive et de la neurophysiologie, lesquelles décrivent l’être humain comme tout entier dirigé vers le cross-modal checking, c’est-à-dire le recoupement intersensoriel. Il existe bien des Sound Studies, mais je serais tenté de faire la même remarque : étudier le son seul sans s’occuper de l’image fait passer à côté de la réalité de l’expérience spectatorielle.

Guillaume Soulez :

Pour tout ce qui est audio-visuel, on « lit » les images en fonction des sons et les sons en fonction des images, comme l’avait souligné P. Schaeffer, M. Chion, etc., sans parler des sons que sont *censés* faire les bouches et les objets même lorsqu’on entend rien, et réciproquement la continuité visuelle que nous fabriquons à partir des sons, malgré l’invu et le « hors-champ », donc c’est en effet une dimension indispensable de l’analyse. Le primat du visuel est beaucoup plus théorique (c’est le cas de le dire) qu’expérientiel.

Antonio Somaini :

Je suis entièrement d’accord : on ne peut pas isoler l’expérience visuelle de l’expérience sonore, et vice-versa. Plus en général, on ne peut pas aborder notre expérience sensorielle sans tenir compte du fait

qu'il s'agit toujours d'une expérience intersensorielle et synesthésique. Ceci dit, on peut tout à fait *mettre l'accent* sur le côté visuel, sonore, tactile ou olfactif d'une expérience déterminée. Savoir que toute expérience est intersensorielle ne nous empêche pas d'en analyser de manière plus approfondie sa dimension visuelle ou sonore. Pour ce qui concerne l'expression « sound studies », son rôle épistémologique et institutionnel a été très semblable à celui joué par l'expression « visual culture studies » ou « visual studies » : il s'agissait de revendiquer la possibilité d'étudier les phénomènes sonores et les formes d'écoute au-delà du partage musique / bruit sur lequel s'est fondée et développée une discipline comme la musicologie : un partage qui avait eu comme effet celui de donner une priorité absolue à la musique, aux formes musicales et à l'écoute musical. La « culture sonore », les « cultures sonores » dans leur diversité, sont quelque chose de beaucoup plus vaste et hétérogène par rapport au champ bien délimité de la « musique ».

Laurent Jullier: En ce qui concerne le cinéma proprement dit, maintenant. Je constate que les études de cinéma sont encore tributaires du goût pour l'autonomie qu'il leur a fallu manifester pour se constituer une place dans l'université française. Cela leur est d'autant plus facile que l'esthétique kantienne, à laquelle elles sont si redevables, évacue par essence toute forme de contextualisation. Autrement dit, les études de cinéma ne s'occupent que du cinéma, et on propose rarement aux étudiants de cette filière des cours d'histoire des techniques, de physiologie de la perception et de psychologie. Au contraire, les Visual Culture Studies partent mieux armées pour contrer cette tendance car elles semblent, pour le dire vite, incapables de se débrouiller seules. L'importation leur est indispensable. Peut-on avoir de l'espoir en ce sens ?

Antonio Somaini:

Oui, je pense en effet que des perspectives de recherche comme les « études sur la culture visuelle » ou la « théorie des médias » – autre terme sur lequel on pourrait avoir une conversation très intéressante – portent avec elles une tendance vers la pluri-, l'inter- et la transdisciplinarité qui est aujourd'hui indispensable. Certains vieux partages disciplinaires, qui ont joué un rôle institutionnel et politique très important dans les années 1970 et 1980 (ils ont permis d'introduire dans l'université des champs de recherche qui n'existaient pas encore), montrent aujourd'hui des signes importants de faiblesse. Sans vouloir tout remettre en discussion, l'enseignement et la recherche doivent savoir faire face à un panorama technique et médial et qui est train de transformer profondément les formes iconiques, sonores et audiovisuelles, aussi bien que les formes de vision et d'écoute dont elles sont l'objet. Adopter des perspectives comme celles des « études sur la culture visuelle » et de la « théorie des médias » permet de dépasser certains partages disciplinaires qui ne semblent plus répondre au contexte culturel qui nous entoure, et d'ouvrir vers des recherches plus transversales.

Laurent Jullier: Il me semble par ailleurs que l'« histoire du regard », si on se concentre sur cette dimension-là des VCS, pose un problème de faisabilité. Certes, au sens de « *look* », c'est-à-dire de perception pilotée par les mécanismes psychologiques *bottom-up*, le regard n'a pas changé depuis 40 000 ans. Mais au sens de « *gaze* », c'est-à-dire de cognition pilotée par les mécanismes *top-down* et autres « *scripts* », comme disent les cognitivistes, c'est une autre paire de manches. Là, l'*habitus* et la *Weltanschauung* jouent à plein. Sans parler de l'ipséité, des particularités de chacun. Le salut consisterait-il à importer la démarche de la *microstoria* façon Carlo Ginzburg, c'est-à-dire à chercher la trace de témoignages individuels ?

Antonio Somaini:

La question de l'historicité du regard est en effet très complexe, parce que comme Laurent dit très justement, le problème est celui de savoir à quel niveau d'analyse il faut se situer. Si on se situe, par exemple, à un niveau neuroscientifique, il faudrait voir si on peut étudier la manière dont l'interaction avec certains appareils ou dispositifs de vision (par exemple, les différents écrans avec lesquels nous entrons en relation chaque jour) produit des transformations dans le temps au niveau de l'activité neuronale liée à l'expérience visuelle. Si on se situe à un niveau qui n'est pas celui de l'étude neuroscientifique du cerveau, mais plutôt celui des pratiques, des rythmes et des habitudes de vision, on peut arriver à d'autres conclusions. Ce

qui est certain, à mon avis, est que l'histoire des technologies optiques produit des changements au niveau non seulement des formes de vision, mais aussi du *visible* : les frontières entre ce qui est visible et ce qui ne l'est pas, ce qui peut être vu et ce qui ne peut pas l'être, etc., changent dans le temps, et dans des délais temporels que nous pouvons tout à fait suivre et étudier.

La question de la corrélation entre transformations technologiques et transformations dans les formes de l'expérience sensible (et donc des modes de vision) est une question que nous héritons d'historiens de l'art comme Alois Riegl et Heinrich Wölfflin, entre la fin du 19^e et le début du 20^e siècle, et de figures comme Walter Benjamin, qui, dans un passage très souvent cité de son essai « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1935-36), affirme que « la manière dont s'opère la perception – le médium [*Medium*] dans lequel elle s'effectue – ne dépend seulement » de nos dispositions naturelles, « mais aussi de l'histoire ».

Laurent Jullier : Une dernière question sur l'« histoire du regard », avec un détour par la musique. On entend parfois des pianistes qui interprètent Mozart ou Bach sur un piano à queue dire que si ces génies avaient connu un tel instrument, ils auraient illico mis au rebut clavecins et pianoforte pour le jouer. J'étais assez d'accord jusqu'à ce que je me penche sur l'histoire du travelling, et que je comprenne que dans les premières années du cinéma on savait *techniquement* faire des *travellings*, mais qu'on ne trouvait pas ça très intéressant, parce qu'en réalité personne, ni du côté des cinéastes ni du côté des spectateurs, n'avait le *regard qui va avec*. En l'occurrence, personne ne « lisait » le travelling, et surtout le travelling avant, comme nous le comprenons aujourd'hui avec tout notre corps – comme une sensation d'avancer, de glisser. La même remarque peut être faite à propos des plans tournés en steadicam : on aurait pu mettre des contrepoids et des gyroscopes sur les caméras bien avant la fin des années 1970 (le gyroscope a été inventé en 1852) ; mais ça n'intéressait personne. Le *Zeitgeist* et le *Kunstwollen* sont liés : quand ce n'est pas le moment, ce n'est pas le moment ; il faut que toute la société change pour que le regard change. « Tout n'est pas possible en tout temps », écrivait Wölfflin en 1915. Quand Proust s'occupe de culture visuelle en disant que les Impressionnistes nous ont fait voir le monde autrement avec leurs tableaux, il privilégie l'influence de l'art, reléguant à l'arrière-plan le fait que c'est toute la société, dans toutes ses dimensions, qui a changé. Donc ma question est l'inverse de la précédente : au lieu de la *microstoria*, ne faut-il pas au contraire élargir l'angle et mobiliser socio-anthropologie, histoire des sciences et des techniques, etc., pour observer les changements à grande échelle ?

Guillaume Soulez :

Tout dépend comment on conçoit la *microstoria* ; pour ma part, c'est tout à fait compatible : le « cas » Stendhal s'insère dans un mouvement de fond bien décrit par Cray, il est un foyer singulier que traversent de multiples dynamiques philosophiques, esthétiques, sociales, techniques, culturelles, politiques ; grâce aux historiens et aux sociologues, on sait quelles sont les grandes tendances de la société, de la philosophie, de l'art après-Guerre, etc. De fait, on fait souvent de la *microstoria* sur fond d'un paysage plus ou moins déjà brossé à grands traits, pour mieux le complexifier, dans un mouvement de balancier (connaître l'Inquisition et l'histoire du Frioul au XVI^e pour comprendre Menocchio, et, en sens inverse : comprendre *autrement* l'histoire du Frioul et de l'Inquisition grâce à Menocchio). Contrairement à une approche *top-down*, le cumul des cas fait que le caractère probant augmente à mesure que les cas se cumulent et précisent l'examen (et la question).

De ce point de vue, au-delà du « bain culturel » évoqué (qui permet un décroisement de l'analyse), la notion de « culture visuelle » permet d'avoir accès à l'« outillage » des spectateurs (à la manière des tonneliers de Baxandall qui savent lire le jeu des volumes dans les tableaux du Quattrocento), c'est la dimension sociale, historique, anthropologique de la culture visuelle : les images comme *faire*. En un mot, on ne pense pas de la même façon, pour prendre un exemple simple, le rapport entre texte et image (légende, commentaire, interprétation) avant et après l'invention de la photographie, puisque celle-ci (c'est-à-dire les pratiques, les discours, les dispositifs photographiques) en fait, réorganise le champ du visible, du dicible, à travers des pratiques quotidiennes, ordinaires ou progressivement instituées (comme

la « photo d'identité »). Se crée une « culture photographique » (fondée sur l'archè d'une icône indicielle, dirait J.-M. Schaeffer) préfigurée par la gravure, le croquis pris sur le vif, etc. mais aussi réorganisant dans la deuxième moitié du XIX^e l'ensemble des médiations : pédagogie, science, journalisme, art, mémoire, vie familiale et sociale, spectacles, etc. Cette « culture photographique » déborde très largement la photographie elle-même. Inversement, un certain nombre d'habitudes pré-photographiques vont se poursuivre au sein même de la photographie (comme les genres par exemple), ou *contre* la photographie (ce qui change la perspective etc.). De ce point de vue, les genres changent moins que les dispositifs, ou plutôt : ils sont en fait reconfigurés par les dispositifs.

À mon sens, penser en termes de culture visuelle, au sens fort, ne signifie donc pas seulement « contextualiser » l'analyse des images, mais véritablement changer de position théorique : mettre les ressources culturelles, les dispositifs et le faire, et toutes les discussions qu'ils suscitent en nous et publiquement (délibérations) - qui sont un moyen de les identifier -, au point de départ de l'analyse de la lecture spectatorielle, et de l'analyse de la création, et non pas l'objet. On passe du tissu (texte, résultat, tableau) aux *fils de trame* , c'est-à-dire aux gestes du tapissier, au processus (de lecture ou de fabrication), aux réseaux de liens qui se jouent (se trament) à travers tel objet que l'on souhaite analyser, etc.

Antonio Somaini :

Microstoria et *macrostoria* ne s'excluent pas du tout l'une l'autre. On peut se situer sur un plan de micro-histoire, et ensuite essayer de voir si les conclusions auxquelles on est arrivé peuvent tenir aussi dans le cadre d'un contexte historique plus élargi, en essayant d'individuer des « régimes scopiques » ou des figures de « spectateur » ou d' « observateur » qui synthétisent les manières de voir d'une époque, comme ont fait au début du 20^e siècle des historiens de l'art comme Alois Riegl avec sa polarité *optisch / haptisch*. Ce passage est toujours problématique, et peut ne pas réussir. Dans son *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (1990), par exemple, Jonathan Crary présente des thèses très convaincantes pour ce qui concerne le passage, entre le 18^e et le 19^e siècle, d'une approche géométrique (celui de la *camera obscura* et de la *Dioptrique* de Descartes) à l'étude de la vision, à un modèle plutôt physiologique et phénoménologique (celui de Goethe dans la *Farbenlehre*). Ceci dit, quand il se situe sur un niveau macro-historique et parle d'un « nineteenth-century observer », sa position s'affaiblit, parce que la tentative d'isoler une figure d'observateur qui dominerait un siècle entier ne semble pas tenir. On pourrait aussi se demander de quel « nineteenth century » il parle... peut-on dire qu'une étude qui se concentre sur des sources allemandes et anglaises (Goethe et Turner, entr'autres) peut couvrir un siècle entier, et avoir une valeur transculturelle dans ce même siècle ?

Guillaume Soulez :

Plus spécifiquement, la culture visuelle sert à penser autrement l'intermédialité : non pas comme une relation duelle entre deux médias (littérature et cinéma ; cinéma et télévision, par exemple) sous l'angle de l'adaptation, ou même de la « remédiation », ni comme le substrat qui permet l'émancipation d'une culture donnée pour devenir le cœur d'une nouvelle culture (hypothèse de la « double naissance » du cinéma, où le cinéma s'émancipe de l'attraction foraine, par exemple), mais bien en instituant la culture (audio-)visuelle comme *un tiers, un interprétant* (au sens sémiotique). Les romans ne « s'inspirent » pas du cinéma : non, ils reformulent ce que la culture fait du cinéma (clichés, points de vue, récits, etc.) pour en faire un texte littéraire, et, inversement. Réciproquement : être un cinéaste « littéraire », c'est partir non de la littérature elle-même (ce serait l'adaptation en un sens pauvre et classique) mais de la réception culturelle de la littérature (l'image de l'écrivain, le rapport au livre et aux institutions de la lecture, le processus de lecture lui-même qu'on peut essayer de retrouver - parole intérieure, etc.) pour en faire une question de cinéma (cadre, lumière, séquentialité, etc.).

Au bout du compte, la culture visuelle peut nous ramener aux spécificités des médiums et des médias mais en les soumettant à une contextualisation forte, à un décentrement heuristique et à une autre perspective épistémique (ce qu'on a essayé de saisir en parlant de paradigme, d'opération cognitive à partir d'une ressource, de « différence dans le temps », de cas, d'interprétant, etc.).

Notes

¹ Principales publications des auteurs en matière de culture visuelle : Antonio Somaini & Andrea Pinotti, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino, Einaudi, coll. Piccola Biblioteca Einaudi, 2016. Laurent Jullier & Guillaume Soulez, *Stendhal, le désir de cinéma. Suivi des Privilèges du 10 avril 1840 de Stendhal*. En duo avec Guillaume Soulez. Séguier-Archimbaud, coll. Carré Ciné, 2006 ; « Tableau, élan, film. *Le Rouge et le Noir* de Claude Autant-Lara (1954) », *Le Rouge et le Noir de Stendhal : lectures critiques*, Martine Reid dir., Classiques Garnier, coll. « Rencontres : Etudes dix-neuviémistes », 2013, p. 203-226.

[Retour au texte >](#)

Copyright
Chaque auteur pour sa contribution.
L'ENS Louis-Lumière pour l'ensemble
ISSN : 2551-3761
ISBN : 2-9520267-7-7
Date de publication : mars 2018

L'École nationale supérieure Louis-Lumière : Une grande école publique dédiée aux métiers du cinéma, de la photographie et du son

L'ENS Louis-Lumière : une grande école publique dédiée aux métiers du cinéma, de la photographie et du son.

L'ENS Louis-Lumière propose une formation initiale professionnalisante, théorique et pratique, technique et artistique. Placée sous la tutelle du Ministère de l'Enseignement Supérieur, de la Recherche et de l'Innovation, l'École est un établissement public qui recrute à Bac+2 par voie de concours. Elle dispense un enseignement dans le cadre de trois spécialités - cinéma, son, photographie – couronné par un diplôme de niveau Bac+5 qui confère le grade de Master. La scolarité est gratuite pour les 150 étudiants.

L'ENS Louis-Lumière mène des projets de recherche et dispense des cours en formation professionnelle continue (stages courts).

Créée en 1926 sous l'impulsion de Louis Lumière, Paul Montel et Léon Gaumont, pionnière des écoles de cinéma et de photographie, l'École a emménagé en juillet 2012 à la Cité du Cinéma (Saint-Denis). En 2013, elle a ouvert une classe «égalité des chances» en soutien à la préparation au concours. Depuis 2014, elle est membre associé de l'Université Paris Lumières (UPL).

Notre politique de recherche

L'ENS Louis-Lumière développe une recherche appliquée et théorique, associée à la création, qui prend forme à travers des projets spécifiques, originaux, à la croisée de l'art, de la science et de la technologie.

L'Ecole est partenaire associée du Laboratoire d'Excellences Arts-H2H qui se propose d'articuler les recherches en arts, en sciences cognitives et en médiations humaines en étudiant les processus créatifs dans leurs dimensions artistiques, culturelles et sociales. Au sein du Labex-Arts H2H et de l'Université Paris Lumières, elle mène et participe à plusieurs projets transdisciplinaires en partenariat avec des acteurs majeurs de l'enseignement supérieur et des grandes institutions culturelles ou patrimoniales.

Au regard des liens étroits qu'elle entretient avec la profession, l'ENS Louis-Lumière a le souci constant de relier les impératifs de la recherche appliquée qu'elle mène aux questionnements esthétiques et historiques qui lui sont liés. Elle joue un rôle d'expertise auprès de la communauté des chercheurs, des institutions, des professionnels.

Les recherches menées peuvent s'articuler autour de quatre axes principaux :

- Histoire des techniques, des technologies et des pratiques
- Innovations technologiques et pratiques associées
- Expertise et caractérisation scientifique
- Recherche et création artistique

Le cahier Louis-Lumière, dans ses éditions papiers (1 à 8) puis numériques (9 et 10), a pour ambition de mettre en valeur les relations entre la recherche et la création. Il s'adresse aussi bien aux chercheurs qu'à toutes celles et tous ceux intéressés par l'évolution de la réflexion dans les domaines de l'image et du son : professionnels, industriels, responsables d'institutions culturelles et de lieux de diffusion, étudiants...

Précédentes éditions (*support papier disponible sur commande auprès de l'École: 12 euros – version numérique gratuite disponible en intégralité sur le site www.persee.fr*):

2003: Questions de cinéma

2004: Espaces pluriels, images et son

2005 : Territoires audiovisuels, errances, itinérances et frontières

2006: Les dispositifs (textes issus d'une colloque international organisé par l'ENS Louis-Lumière et l'Université de Marne-la-Vallée)

2007: Coupe, découpe, découpage

2008: Vide, vacuité, désœuvrement

2009: Nouvelles perspectives pour les photographes professionnels (actes d'un colloque organisé au Sénat par l'ENS Louis-Lumière)

2010: Un cinéma du subjectif (Actes du colloque organisé par l'ENS Louis-Lumière et l'École supérieure d'Audiovisuel de l'Université Toulouse II le Mirail)

Éditions numériques

(disponibles gratuitement en intégralité sur les sites www.persee.fr et www.ens-louis-lumiere.fr)

2015: Mémoires d'écoles

2016: Archéologie de l'audiovisuel

École nationale supérieure Louis-Lumière
La Cité du Cinéma - 20, rue Ampère
93200 Saint-Denis
France
33 (0)1 84 67 00 01
www.ens-louis-lumiere.fr