

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

67 | 2012
Varia

Thomas Elsaesser, Malte Hagener, *Le Cinéma et les sens : théorie du film*

Rennes, Presses Universitaires de Rennes

Michèle Lagny



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4545>

DOI : 10.4000/1895.4545

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2012

Pagination : 149-152

ISBN : 978-2-913758-69-8

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Michèle Lagny, « Thomas Elsaesser, Malte Hagener, *Le Cinéma et les sens : théorie du film* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 67 | 2012, mis en ligne le 10 avril 2014, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4545> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4545>

© AFRHC

Thomas Elsaesser, Malte Hagener, *le Cinéma et les sens : théorie du film*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, 227 p.

TITRE ALLÉCHANT de cet ouvrage paru en 2010 chez Routledge (*Film Theory : An Introduction Through the Senses*) : il annonce une « nouvelle théorie du film » fondée sur la relation entre « cinéma, perception et corps humain », entre le corps et l'esprit d'un spectateur théorique et l'écran où s'agitent les ombres séductrices. Le projet, « concevoir une nouvelle introduction à la théorie du cinéma pour le XXI^e siècle », est d'autant plus ambitieux qu'il vise à la fois à inventer de nouveaux fondements pour une pensée théorique du cinéma et à inventorier les multiples tentatives du même genre qui ont proliféré dès les années 1920 et sur lesquelles il s'appuie. La nouveauté et la difficulté viennent de cette double exigence : expérimenter l'efficacité analytique d'une nouvelle approche et, en même temps, réutiliser et reclasser les propositions des chercheurs venant de diverses sciences humaines, dont Francesco Casetti (1993) et Robert Stam (2000) ont amplement rendu compte en leur temps

L'organisation du raisonnement se fait par association étroite entre commentaire d'extraits filmiques en termes d'interaction écran/spectateur et discussion des théories du cinéma référées à celles de l'art ou de la littérature, à la linguistique, à la psychanalyse, à la phénoménologie, au cognitivisme, voire même aux sciences sociales et à leurs nouveaux avatars (*Cultural studies*). C'est dire la complexité de la démarche et du texte, qui provient de la remise en forme de conférences soigneusement pensées pour des universitaires (étudiants ou enseignants) ou des critiques de cinéma, voire un public averti. Il fait suite à une publication princeps en allemand en 2007, reprise et complétée en anglais, puis traduite en français. Les auteurs retiennent sept configurations de « l'expérience cinématographique », décrite moins comme effet du film que comme interaction

dynamique entre l'écran et les sens (du moins certains) de l'*homo-spectator*. Dans tous les cas, les films ne sont jamais considérés comme des objets stables en soi, extérieurs à des spectateurs affectés par une position culturelle ou sociale déterminée, mais les uns n'existent que par rapport aux autres, l'expérience cinématographique qu'il s'agit d'explorer les remodelant réciproquement.

Ainsi, pour prendre un exemple, les propositions de l'image filmique et les effets qu'elle suscitent sont d'abord envisagées dans le cadre du « régime scopique » qui caractérise communément le cinéma, à travers la question du cadrage (« fenêtre » et « cadre ») déterminant la perspective visuelle. L'activité spectatorielle de James Stewart observant la maison d'en face dans *Rear Window* (Fenêtre sur cour) devient la métaphore de « la vision spécifique au cinéma classique » qui fonde l'investissement du spectateur distant, à travers une fenêtre assurant le raccord avec un monde extérieur indépendant et un cadre qui organise sur l'écran un espace filmique imaginaire. Elle permet de reprendre à nouveaux frais l'opposition entre réalistes (le cinéma fenêtre sur le monde extérieur) et formalistes (monde filmique entièrement produit par l'image-cadre), distinguant « films ouverts » centrifuges et « films fermés », centripètes. Puis, le chapitre sur les « portes » et « seuils », à la fois ouvertures et clôtures qui dissimulent autant qu'elles révèlent, appelle au secours la narratologie (et ses différents avatars filmologiques) pour analyser l'entrée dans le film d'un spectateur « captivé » et son passage effectif dans le monde produit par le récit (en particulier grâce aux scènes d'ouverture, comme celle de *The Most Dangerous Game* [les Chasses du comte Zaroff], étudié par Thierry Kuntzel).

Les jeux du visage et du miroir puis ceux de l'œil et du regard engagent différents modes d'implication du spectateur et la question du double, explorés à travers les troubles identitaires de *Persona* et la pupille géante reflétant des explosions qui ouvre *Blade Runner*. L'importance accordée au « cinéma-miroir »

interroge (en partant des réflexions de Béla Balázs et Gilles Deleuze) le visage, notamment en gros plan, et le corps comme mode d'accès visuel aux émotions et aux affects, puis le miroir comme instrument auto-réflexif provoquant l'identification du spectateur grâce à ce qu'on appelle désormais « le dispositif » cinématographique (Jean-Louis Baudry), en particulier chez Christian Metz, influencé par la psychanalyse. Le film peut aussi se retourner sur lui-même grâce à différents procédés producteurs d'effets de réflexivité au point de se mettre lui-même en question, comme dans *le Mépris*, et de troubler le spectateur, distancé autant que captivé.

Je ne m'attarderai pas sur le motif de l'œil, dont le rôle central de révélateur, évident au cinéma, analysé dans ses interactions avec le regard, le sien propre et celui de l'autre, est étudié en particulier dans la perspective du « Panoptikon » de Michel Foucault, et de son pouvoir de contrôle et de maîtrise ; ni le rapport de l'oreille et du son qui affecte le public au point d'induire des manifestations somatiques et émotionnelles. L'un et l'autre sont des organes humains qui permettent une interaction directe entre le cinéma qui les manipule grâce à des prothèses technologiques, et la sensibilité du spectateur qui y réagit. L'un et l'autre ont une place centrale dans les mythes fondateurs de la culture qui constituent le fondement des possibilités de lecture et d'interprétation du public. L'un et l'autre ont été étudiés dans leurs fonctions esthétiques et affectives bien avant la théorie du cinéma qui analyse leurs dispositifs filmiques et leurs effets sur la réception spectatorielle, dont il serait téméraire d'explorer les variantes en quelques lignes. En revanche, l'étude paradoxale des interactions sensorielles dans le chapitre sur la peau et le toucher, qui se fonde sur les qualités « haptiques » du mode de présentation du corps et les réactions physiologiques des spectateurs, reste pour moi un peu rhétorique bien qu'argumentée à partir de prémisses phénoménologiques. Certes la peau est « un champ de références sémantiques » utilisées de manière variée par

l'image, mais elle reste au cinéma une représentation qui ne sollicite que métaphoriquement le sens du toucher, quel que soit le « savoir charnel » du spectateur, en dépit de l'excitation instinctivement produite par les films porno, ou plus décevantement (hypocritement ?) par les baisers hollywoodiens. Quant au duo « esprit et cerveau », les approches cognitivistes en font, à juste titre, moins un sens qu'un processeur qui règle les perceptions sensibles et articule un univers mental. Grâce à sa fonction mémorielle, à sa capacité à utiliser les images subjectives, à résoudre les défis posés par les « films rébus », il fait du cinéma un producteur non seulement de processus psychiques mais de concepts.

Curieusement, il n'y a pas à proprement parler de conclusion, le chapitre ainsi intitulé visant surtout à intégrer le « cinéma digital » qui, produit par une mutation technologique majeure, ne semble pourtant pas, pour les auteurs, modifier fondamentalement les formes de l'expérience cinématographique décrites tout au long du livre, sinon en favorisant l'immersion du spectateur dans le film.

La simplification drastique à laquelle je viens de me livrer permet de saisir à quel point tenter de résumer ou de synthétiser les analyses et les discussions théoriques que les « sept propositions » entraînent relève de la chimère, tant chaque chapitre, appuyé sur un réseau de références aux mailles serrées sans cesse reprises et réarticulées en fonction du paradigme choisi, est dense et synthétique. Et encore ai-je délibérément sacrifié les diverses critiques (idéologiques ou féministes) des théories évoquées, et évité de m'interroger sur le passage fréquent d'une évaluation des interactions entre image cinématographique et spectateur à une analyse de contenu sur le discours sociopolitique des films, qui engage leur fonction sociale. Il faut s'accrocher au texte, car l'ampleur de la démarche comme la quantité de théoriciens, de cinéastes et de films cités, certes nécessaire, rendent parfois la lecture laborieuse ; mais, au risque de quelques méprises dont je me suis à coup sûr rendue

coupable et qu'on me pardonnera (ou pas), on y apprend beaucoup, même si l'on est familier à la fois de l'exercice analytique, de la lecture des théories du cinéma (ou de quelques-unes d'entre elles) et de la pratique pédagogique.

Pourtant je reste un peu sur ma faim en ce qui concerne la justification euristique de la théorie. La démarche, inductive, semble se fonder sur les apports des théories interactionnistes, sans qu'on puisse évaluer exactement la part des principes de l'analyse et la dimension empirique de « l'observation participante », dont les modalités ne sont pas précisées. On imagine bien les possibilités d'interaction du film, de la vue, de l'ouïe, nettement moins celui du toucher, pour ne pas parler de l'odorat et du goût, abordés en annexe bien qu'ils soient parfois sollicités par les suggestions du récit ; par ailleurs, on peut se demander si le cerveau peut être placé sur le même plan que les « sens ». Deux questions demeurent donc : comment les perceptions et les réactions des spectateurs se manifestent-elles, et comment fonder un modèle relationnel qui prenne en compte tous les éléments qui le constituent. Puisque le processus d'interaction est ici décrit dans le cadre du spectacle cinématographique traditionnel (même dans le cas du numérique et des installations IMax) reste à savoir ce qu'il en advient quand les conditions qui lui permettent « d'envelopper le corps du spectateur » changent avec l'usage du DVD, la salle de cours ou de conférence, le salon familial ou le bureau du chercheur remplaçant la séance et le rituel social, les écrans de la télévision ou de l'ordinateur, voire du Smartphone, celui de la salle. Question juste évoquée à la fin de la conclusion. Qu'en est-il du pouvoir émotionnel qui a fait la force de ces images animées collectivement reçues ? Comment la perception spectatorielle va-t-elle se modifier ? À vrai dire, sur ce point, la réaction d'enfants regardant *Monsters* en DVD peut interroger : bien qu'avouant que c'est idiot, ils préfèrent se boucher les yeux ou passer derrière le poste de télévision quand ils sentent que « ça va faire trop peur ».

Ils semblent donc à la fois être sensibles à l'effet immersif et capables de se mettre à distance. Peut-être parce qu'ils pratiquent, sur console ou sur Internet, grâce au numérique, le jeu vidéo où le spectateur intervient directement ?

L'intérêt de l'ouvrage, c'est qu'il provoque lui aussi une interaction (intellectuelle plus que sensible, à la différence de celle du film avec le spectateur) entre le texte et le lecteur, et engage ainsi un effort de réflexion sans aucun doute bénéfique pour les propres analyses de chacun, sans qu'on puisse espérer prendre pour « modèle » celles développées par les auteurs et en appliquer les grilles telles quelles. En revanche, la démarche incite chacun à inventer ses propres configurations ; je sais bien que j'ai l'air de dire « débrouillez-vous ! », mais c'est peut-être en cela que réside l'efficacité herméneutique du livre. Son principal apport est d'interroger le cinéma au moyen de l'interaction film-spectateur, non à partir de théories plus ou moins rivales et contradictoires, mais en profitant de celles-ci pour réfléchir la perception et le rôle du film en fonction de sa propre perspective. Il me semble que c'est ainsi, par la dynamique engagée et son pouvoir de suggestion, que la promesse de renouvellement de la réflexion théorique est tenue. Par exemple, un avantage de l'exercice proposé serait de permettre de repenser à nouveaux frais une « histoire du cinéma », ici articulée à partir des « formes du cinéma dominant », mais dont les contours, les périodisations et les justifications sont flottantes. Amorcée ici brièvement à plusieurs reprises par l'ouverture de mini-récits à partir des transformations des modes d'interpellation filmiques, cette histoire serait fondée sur l'articulation des variations thématiques et formelles des films, des transformations des désirs et des compétences spectatorielles, modifiés par le passage du temps, et des problématiques soulevées par l'histoire des théories elles-mêmes.

En tous cas, en affirmant constamment sa propre historicité, la nouvelle proposition des auteurs offre une possibilité de survie à une théorie du cinéma un

peu envahie par la philosophie comme par les sciences cognitives, et qui saurait s'adapter aux formes futures du cinéma lui-même, sans doute transformées par le digital et la démultiplication des écrans. Cette position ouverte élimine toute nécessité de conclusion définitive !

Michèle Lagny

Olivier Mœschler, *le Cinéma suisse, une politique culturelle en action : l'État, les professionnels, les publics*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, collection « le savoir suisse », 2011, 140 p.

LES PRESSES POLYTECHNIQUES et universitaires romandes nous ont récemment livré, dans leur collection « Le savoir Suisse », un étonnant petit livre de 140 pages, en format poche, et à l'écriture dense : *le Cinéma suisse, une politique culturelle en action : l'État, les professionnels, les publics*. Son auteur, Olivier Mœschler, sociologue de la culture, auteur d'une thèse sur la genèse de la politique du cinéma en Suisse et sa réorientation vers le cinéma d'auteur (Université de Lausanne, 2008), n'analyse pas les films en critique, comme se fait fort de préciser la couverture de l'ouvrage, avertissant quiconque pourrait penser qu'il s'agit ici d'une nouvelle monographie sur le cinéma helvète. Il propose ni plus ni moins qu'une histoire institutionnelle du cinéma en Suisse depuis 1935. En dépit de son ambition ouvertement sociologique, la veine historique taraude cet ouvrage articulé en sept chapitres retraçant chronologiquement sept grands « moments » d'une histoire reconstituée en partie grâce aux archives de Swiss films (Centre suisse du cinéma) et étayée d'entretiens avec les directeurs de la Section cinéma. Trois acteurs collectifs sont passés au crible : le Département fédéral de l'intérieur, les professionnels suisses du cinéma, la clientèle des salles. S'inspirant des travaux de la nouvelle génération de sociologues

posant un regard pragmatique sur les politiques culturelles (Ethis, Thévenin, Dubois...), Mœschler met en tension les registres de justification de l'action (et surtout des réactions) du milieu suisse du cinéma, en se détachant des approches centrées seulement sur le champ de la création, pour y inclure l'État, mais aussi les spectateurs ordinaires. Proposant ainsi une sociologie de l'action à trois niveaux, l'auteur fait émerger un certain nombre de paradoxes riches d'enseignement.

D'abord, il apparaît que la Suisse s'est finalement dotée assez tôt, dès 1963, d'une véritable politique fédérale du cinéma, bien organisée, légalement financée, quand bien même l'existence d'une politique culturelle helvétique d'envergure nationale était volontairement refusée et laissée à la compétence des cantons. Découlant de cet état de fait, Mœschler ne manque pas de souligner les tensions qui se nouent, en Suisse, autour de la justification d'un système d'aides qualitatives destinées à développer un cinéma d'auteur(s) voisinant dans le même temps avec un système d'aides automatiques, aux relents clairement protectionnistes, visant plutôt au renforcement d'une industrie nationale. L'auteur fait de la Conférence sur le développement du cinématographe de Berne, en 1935, un moment-clé dans la genèse de l'intervention publique, en consacrant le chapitre 2 (« L'état spectateur : une première politique du cinéma et son avortement 1935-1945 ») aux jeux qui se trament durant près d'une décennie autour de ces questions. La confédération helvétique commence en effet à s'intéresser au cinéma depuis le succès en salles, en 1934, du premier « biopic » consacré au héros national Guillaume Tell. Dès lors, les projets de studios d'un « Hollywood sur Léman » fleurissent du côté de Montreux, mais aussi à Lugano, Bâle, Zurich... (p. 24). Pas moins de quatre rapports pour la promotion d'un cinéma « de qualité » sont produits en 1936, ce qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler la fécondité de l'actualité législative française avec les