

Fabienne COSTA, *Devenir corps. Passages de l'oeuvre de  
Fellini*

Paris, Éd. L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2003, 234 p.

Clotilde Simond

---



**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/4536>

DOI : [10.4000/questionsdecommunication.4536](https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.4536)

ISSN : 2259-8901

**Éditeur**

Presses universitaires de Lorraine

**Édition imprimée**

Date de publication : 1 décembre 2004

Pagination : 349-352

ISBN : 978-2-86480-848-0

ISSN : 1633-5961

**Référence électronique**

Clotilde Simond, « Fabienne COSTA, *Devenir corps. Passages de l'oeuvre de Fellini* », *Questions de communication* [En ligne], 6 | 2004, mis en ligne le 16 mai 2012, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/4536> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.4536>

---

Tous droits réservés

nombreux travaux. Pourtant, quelques auteurs ont pensé la question de la nature et de la constitution des publics (ou des espaces publics) depuis de nombreuses années, et les textes figurant dans ce recueil témoignent de la source d'inspiration que ceux-ci constituent. Aussi s'agit-il de convoquer, d'actualiser, et/ou d'appliquer les problématiques développées notamment par Walter Lippmann (*The Phantom Public*, New York, Harcourt, 1925), John Dewey (*The Public and Its Problems*, New York, Henry Holt & Co, 1927), Hannah Arendt (*The Human Condition*, Chicago, University of Chicago Press, 1958) et Jürgen Habermas (*L'espace public*, Paris, Payot, 1978).

Ce travail de réflexion sur les sens du public est particulièrement riche – même si la lecture nécessite quelques connaissances préalables notamment sur les théories de l'espace public – tant sur le plan théorique que sur le plan empirique. L'ensemble ne constitue pas une véritable confrontation entre deux thématiques, mais il élargit considérablement les champs d'investigation et de conceptualisation sur la nature des publics et sur les formes de l'expérience, soit sur ce qu'est « être (un) public ».

Céline Ségur

CREM, université de Metz  
cesegur@yahoo.fr

Olivier CHRISTIN, *Les yeux pour le croire. Les Dix Commandements en images XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris, Éd. du Seuil, 2003, 157 p.

Olivier Christin étudie les images illustrant le Décalogue entre 1450 et 1650 dans les pays de langue allemande ; ces images se distinguent les unes des autres par leur destination, leur usage, leur origine géographique et confessionnelle, qu'il s'agisse de gravures, de peintures, de sculptures, de fresques ; mais elles ont toutes le même sujet. Dans ce corpus, l'auteur met en évidence l'apparition d'une iconographie nouvelle en 1527, avec les bois gravés de Lucas Cranach pour un traité de Melancthon ; ce traité ne verra jamais le jour, mais les bois seront réutilisés par

Luther en 1529 pour son *Grand catéchisme*. Aux derniers siècles du Moyen Âge, le Décalogue était illustré par des scènes bibliques, mais souvent aussi par des scènes de la vie quotidienne, voire par des gravures empruntées à des œuvres littéraires. Les bois de Cranach marquent une rupture car ils se réfèrent exclusivement à des passages de l'Ancien Testament, dont certains très peu connus. La rupture ne vient pas de la place dominante donnée au Décalogue dans l'enseignement et la prédication ; il faut rappeler, peut-être plus que ne le fait Olivier Christin, que les ouvrages de piété médiévaux, en particulier ceux qui sont destinés aux laïcs, les Psautiers, les livres d'heures, les ouvrages d'édification, les miroirs aux princes et les manuels d'enseignement faisaient une place non négligeable aux Dix commandements. Ce qui est neuf, c'est qu'après 1527, le Décalogue est présenté par les Luthériens comme la seule loi de la société chrétienne, indiquant les seules bonnes œuvres à accomplir et les seuls péchés à fuir, à condition du préalable de la foi dans le Christ. Le Décalogue devient le moyen privilégié pour penser et organiser tout le monde social. Le quatrième commandement en particulier (« Tu honoreras ton père et ta mère ») justifie la hiérarchisation de la société et légitime les autorités temporelles, établies par Dieu depuis le père de famille et le maître d'un métier jusqu'au prince.

Le canon iconographique relativement homogène imposé par les Luthériens, a pour but d'aider les *illiterati* à mémoriser la substance de la loi chrétienne, selon des traditions qui remontent à l'Antiquité. Pour les *litterati*, l'image n'a pas pour fonction d'illustrer le texte du Décalogue, mais sert d'introduction à la lecture de la Bible, que Luther traduit en allemand à partir de 1521 et publie en 1535. Lire et voir les Dix commandements doit conduire à se tourner vers Dieu en écoutant sa Parole, alors que la *Biblia pauperum*, très répandue en Allemagne au XV<sup>e</sup> siècle, qui commentait par le texte et l'image le sens littéral et le sens spirituel des Écritures, éloignait de la Parole au lieu d'en rapprocher selon Luther. Cependant, cette conception de l'image, en

raison de l'effort d'interprétation qu'elle exigeait du fidèle, ne se maintiendra pas au-delà du XVII<sup>e</sup> siècle où l'on revient à des illustrations proposant des exemples à fuir et à imiter, largement encadrées par des légendes.

Quels ont été les effets de l'iconographie luthérienne du Décalogue ? Elle a visé à façonner et à transformer le monde social. La condamnation de l'adultère, illustrée par les épisodes de David et Bethsabée et Joseph et Putiphar, dénonce la corruption de l'ordre social mais tout autant la responsabilité des femmes, prompts à exciter le désir masculin. Parallèlement, dans les villes allemandes, la même condamnation s'affirme dans la jurisprudence contre l'adultère et dans d'innombrables écrits où se manifeste une misogynie croissante. De même, les illustrations du second et huitième commandement visent à instaurer une politique de la langue, assignant à chacun sa place précise, en incitant les fidèles à se garder du blasphème et les autorités à se garder du serment illégitime. Dans l'ensemble, les illustrations du Décalogue après 1527 constituent un discours destiné, en premier lieu, à conforter les autorités et à faire agir les fidèles conformément au discours dominant. Cependant, comme il s'adresse à toute la société et à toutes les autorités quel que soit leur niveau, il peut être intériorisé par tous.

L'ouvrage est remarquable parce qu'il met en évidence la cohérence du discours tenu par les Luthériens au XVI<sup>e</sup> siècle. Au thème de ce discours, le Décalogue, loi de Dieu qui insère les fidèles dans l'histoire du salut, répond sa représentation par l'image qui doit d'abord conduire à la lecture de cette histoire, tout en soulignant la nature pécheresse de l'homme, la nécessité de contrôler ses moeurs sans renoncer à la justification par la foi. L'image n'a pas pour fonction d'illustrer un texte mais de lui donner un sens par lequel imposer un ordre social acceptable par tous. Ainsi Olivier Christin, en prenant appui sur cette pratique de l'image, réussit-il à dépasser l'opposition entre une historiographie contemporaine qui met l'accent sur l'encadrement et le

contrôle des fidèles par l'Église et l'État au XVI<sup>e</sup> siècle et une historiographie qui insiste sur l'intériorisation des nouvelles contraintes. Toutefois, le mérite principal de l'auteur est de montrer et faire comprendre, à partir d'un sujet en apparence limité, comment fonctionne une religion au sein d'une société donnée, question qui est au cœur de la démarche de tout historien.

Mireille Chazan

CRHCEO, université de Metz  
chazan@sha.univ-metz.fr

**Fabienne COSTA, *Devenir corps. Passages de l'œuvre de Fellini.***

Paris, Éd. L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2003, 234 p.

Dans le champ cinématographique, Fabienne Costa tente de penser les devenirs de l'ouvrage de Gilles Deleuze et de Félix Guattari, *Mille plateaux* (Paris, Éd. de Minuit, 1980) en déployant les aperçus deleuziens de *L'image-temps* sur le corps au cinéma. Ici, le concept de devenir, largement utilisé par tout un pan de la critique universitaire, est associé au problème du corps. Si l'association n'est pas sans un effet de redondance, elle a l'avantage de circonscrire le propos car, en matière de surface, le corps peut facilement s'échanger avec la matière filmique. Fabienne Costa se démarque des précédents travaux afin de mieux situer sa démarche. Elle ne limite pas la question du corps à celle de la présence physique – l'objet d'étude de Vincent Amiel dans *Le corps au cinéma* (Paris, Presses universitaires de France, 1998) –, ni à celle de la figure – l'objet d'étude de Nicole Brenez dans *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma* (Bruxelles, De Boeck Université, 1998). Pour l'auteur, il y a nécessité de penser le corps dans son immersion à la temporalité filmique. C'est là que la notion de devenir devient pertinente puisque, fondamentalement, elle consiste en un processus.

Cette approche permet de renouveler l'image des corps felliniens. Aux antipodes de l'exubérance et de la parade, l'ouvrage insiste sur le détachement et le retrait. Le

corpus convoque une dizaine de films postérieurs à 1957, année de *Le Notti di Cabiria* où se joue, par anticipation, l'éloignement du réalisateur à l'égard du néo-réalisme. En empruntant les chemins ouverts par André Bazin, l'auteur attribue la rupture, non pas tant à un changement narratif qu'à un changement de personnage, en l'occurrence celui de Giulietta Masina, désormais débarrassé de tout psychologisme, comme l'est un corps. La transversalité du propos, loin d'ignorer la dimension historique, permet d'en affiner le découpage.

Procédant par l'étude de films regroupés selon diverses modalités, le texte opère des incursions chez d'autres cinéastes modernes – par exemple, François Truffaut et Alain Resnais –, incursions qui donnent du relief aux analyses des films de Federico Fellini. Afin de penser ce devenir corps, l'analyse élit des passages où sont convoquées d'autres formes d'art, au premier rang desquelles on trouve la sculpture. Un parallèle entre *La Dolce vita* et *Jules et Jim* permet de situer le devenir-sculpture de Sylvia du côté de la glaciation et celui de Catherine du côté de l'exposition. Ainsi apparaissent deux tendances fondamentales, le retrait et l'expansion. D'une manière plus métaphorique dans *E la nave va* et *Intervista*, la sculpture se charge d'apporter aux passages analysés la troisième dimension : celle des plis des draps sur lesquels sont projetées les images. Interviennent également la musique (*Mélo*), la peinture (*La mariée était en noir*), la danse (*Amarcord*) et le cinéma lui-même (*Intervista*). C'est que le devenir nécessite des plans hétérogènes et l'hétérogénéité est pensée essentiellement à partir de la temporalité. La présence d'un autre art emporte le corps dans une temporalité redistribuée, *in fine*, sur le plan de la temporalité filmique. Le passage de l'affection à l'affect s'effectue dans le passage d'un art à l'autre et se reporte sur l'image cinématographique. L'absence de synchronisation du son et de l'image déploie des phénomènes de synesthésie (*Giulietta degli spiriti*, *La dolce vita*, *Mélo*) jusqu'à ce que la voix prenne en charge toute la corporéité

(notamment dans *E la nave va*). Le devenir peut aussi affecter les objets, le paysage ou encore la couleur. Le rapport aux objets se joue au niveau de l'assimilation et/ou de l'inversion au sens où il leur revient d'animer le corps (*Le notti di Cabiria*, *La Città delle donne*, *E la nave va*). Avec ce dernier film, la dispersion des cendres de la cantatrice fait fusionner corps et paysage, tandis que l'île fait office de tombeau. Quelquefois les éléments atmosphériques s'en mêlent, le vent de *E la nave va*, voire le brouillard d'*Amarcord* qui absorbent le paysage en créant des couches mobiles s'étageant en profondeur pour une dispersion de plus en plus subtile des corps. L'attention à la couleur dans *Giulietta degli spiriti* est l'occasion de travailler le clivage entre retrait et expansion à partir de deux acteurs. En outre, la contagion de la couleur crée le destin du corps de Giulietta Masina qui trouve comme contrepoint dans d'autres films la dérobade du corps de Marcello Mastroianni (*La dolce vita*, *La Città delle donne*).

Le devenir se manifeste dans l'espace du « entre », un art et un autre, le son et l'image, le corps et les objets, le corps et le milieu où se loge un écart : immobilité/mouvement, son/silence, fond/surface. Cet écart fait surgir le temps qui prend des formes plurielles : image de la durée, temps réel, retenue du temps, temps suspendu, sédimentation, drone, temps de la forme comme *Gestaltung*, temps de l'abandon, diffraction de l'être en un seul temps et inversement... Puisque le temps est le concept permettant de penser ces présences corporelles, on aurait souhaité que les différentes formes soient plus présentes dans l'ouvrage, qu'elles soient répertoriées, regroupées ou que s'esquisse une typologie. Puisque, en second lieu, l'analyse est mue par la recherche des deux modes paradigmatiques que sont le retrait et l'expansion, on aurait également souhaité que les différentes formes temporelles s'y rapportent plus explicitement sans crainte des effets de monotonie dus à la répétition de mêmes notions. L'impression d'étoilement ou de diffraction vient du fait que Fabienne Costa s'attache réellement au processus et, de ce point de vue, le propos

est d'une finesse particulièrement efficace. En insistant sur la retenue dans les films de Federico Fellini, l'auteur travaille le clivage au regard d'autres cinéastes, puis tantôt le pense à partir de deux acteurs, tantôt à partir de deux moments d'une même scène ; mais, en fait, dans une subdivision de plus en plus infime, chaque événement et même chaque phase de l'analyse sont pris dans cette ambivalence. Le processus tend à l'oscillation perpétuelle en faisant naître un rythme qui traverse l'ensemble.

À travers ce devenir corps, la sensation n'est pas abordée en tant que théorie du spectateur, elle est pensée comme des lieux de l'image cinématographique. L'affect spectatorial n'est pas pour autant absent, il est en quelque sorte induit de ce qui se joue au niveau de l'image. Faisant par ailleurs référence à des textes qui appartiennent à des champs disciplinaires très variés, l'ouvrage prend son ancrage dans la pensée deleuzienne mais trouve finalement davantage les moyens de penser son sujet dans la pensée phénoménologique (Martin Heidegger, Jean-Luc Nancy, Henri Maldiney, Maurice Merleau-Ponty...). Ce nouvel écart permet de rendre sensible le corps chez Federico Fellini tout en déployant des aspects importants du devenir deleuzien. En dernier lieu, l'étude de ce cinéaste permet à Fabienne Costa de proposer une pensée du corps cinématographique comme vibration temporelle et, du corps à l'image, une pensée des affects de la matière filmique.

**Clotilde Simond**  
CRTM, université Paris 3  
clotildesimond@voila.fr

**Didier COURBET, Marie-Pierre FOURQUET,**  
**dirs, *La télévision et ses influences.***  
Bruxelles, De Boeck Université/INA,  
coll. Médias Recherches, 2003, 208 p.

« La question de l'influence domine les sciences de la communication dès les origines de cette interdiscipline ». Ces propos de Bernard Miège (p. 114), l'un des auteurs de cet ouvrage dirigé par Didier Courbet et Marie-Pierre Fourquet, nous semblent démontrer à eux seuls l'importance du thème développé dans ses pages. En effet, depuis plus de cinquante ans,

la question de l'influence occupe une large part des recherches sur les médias et ne cesse de soulever de nombreuses polémiques. Du modèle laswellien de la « piqûre hypodermique » aux recherches « administratives » de l'école de Columbia, en passant par les approches critiques de l'école de Francfort et les théories interactionnistes des *Cultural Studies* sur la réception, la question de fond reste la même : comment et jusqu'à quel degré les médias influent-ils sur les individus et/ou sur les sociétés ? En guise de réponse, l'utilisation du pluriel dans le titre de l'ouvrage s'avère significative, et ce à deux niveaux, l'un d'ordre épistémologique, l'autre d'ordre méthodologique : vu « l'expérience polymorphe que constitue l'usage de la télévision » (p. 91), on ne peut pas parler d'une seule et unique influence, à la fois processus et résultat, ni d'une seule et unique approche de celle-ci. Voici donc le principe de ce livre : une démarche pluridisciplinaire intégrant, entre autres approches, la psychologie socio-cognitive, l'anthropologie, la sociologie, la science politique, l'économie, la philosophie, et visant à examiner les « micro-influences » de la télévision sur les spectateurs et ses « macro-influences » sur les structures et les systèmes sociétaux, à plus long terme.

Ces deux axes forment l'architecture de l'ouvrage. Une première section traite de la réception individuelle de la télévision et des usages de celle-ci. Plus particulièrement, la première partie aborde la question du traitement cognitif et des effets des publicités télévisées (Didier Courbet), des images subliminales (Ahmed Channouf et Jacques Araszkievitz), ainsi que des émissions politiques (Marie-Pierre Fourquet), et dresse l'état des nouvelles méthodes d'analyse et des récentes études expérimentales dans le domaine. Ces dernières permettent de mieux comprendre les processus d'influences inconscientes – « ces propagandes insidieuses » (p. 34) – de la télévision et d'établir de nouvelles conclusions à ce sujet : certes, l'implication du récepteur constitue un facteur important, cependant, un acte de communication peut fonctionner sans que celui-ci produise des significations, sans qu'il