

« Présentation »

Charles Perraton

Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies, vol. 9, n° 1, 1998, p. 7-9.

Pour citer ce document, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/024769ar>

DOI: 10.7202/024769ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Présentation

Charles Perraton

Les dispositifs de médiation au cinéma ne pourraient arriver à fixer l'attention et à imposer l'homogénéité des perceptions et des pratiques de réception sans le concours du spectateur. Par la place qu'il occupe (aussi bien celle qu'il prend que celle qu'on lui assigne), ce dernier illustre tout en les maximisant la nature (technique et symbolique) et la portée (sociale et politique) de ces dispositifs.

Plus ou moins abstraits ou concrets, matériels ou immatériels, les dispositifs de vision, d'audition et d'action au cinéma médiatisent les rapports entre les individus et le monde. De tels dispositifs s'avèrent d'excellents moyens de contrôle et de discipline pour fixer l'attention des spectateurs et pour organiser leurs pratiques. Mais on ne saurait les réduire à des procédures antinomades qui isolent et positionnent l'observateur en l'adaptant aux tâches de production et d'articulation des images et des sons, du côté de la caméra, et de réception des messages et de consommation des spectacles, du côté de l'écran, car ils sont aussi, à l'usage, repris, adaptés et transformés par les usagers.

L'articulation de ces dispositifs ne se limite pas à la subordination des dispositifs d'action à la puissance des sens et à leurs fonctions. En fait, la dépendance est réciproque entre eux. Les dispositifs d'action assujettissent tout autant le regard et l'écoute, que ces derniers génèrent un certain nombre de pratiques d'espace ne se limitant pas nécessairement aux réglages institutionnels.

Dans la mesure où le monde que le film propose se trouve médiatisé par de tels dispositifs, l'investissement spectatoriel passe par une implication tout aussi perceptive (les modes sémiotique et phénoménologique d'organisation perceptive de

l'espace mis en perspective : l'orientation et le point de vue) que cognitive (les modes logiques de l'inférence qui règlent l'accès au savoir : la déduction, l'induction et l'abduction) et affective (les modes imaginaire et symbolique de l'identification et de projection dans la narration), mais l'œuvre et son contexte de réception mettent l'utilisateur en situation d'avoir à traiter une quantité d'informations de manière à non seulement se représenter « les mondes proposés », mais aussi à se les approprier au risque parfois de détourner ou de subvertir les usages attendus. Cette problématique se trouve développée et prolongée dans les textes des collaborateurs du présent numéro.

Grâce à une approche comparatiste, Gérard Leblanc réussit à confronter les dispositifs sur la place qu'ils proposent au spectateur ou à l'utilisateur et à faire ressortir les différentes modalités d'interaction entre l'utilisateur et l'œuvre ou l'objet. Pour sa part, Charles Perraton s'intéresse au « passage public » comme type architectural du XIX^e siècle et au cinématographe comme mode spécifique de représentation du tournant du siècle dernier, tous deux dispositifs de médiation permettant aux individus d'inscrire leur rapport au monde dans des processus apparentés et complémentaires l'un de l'autre.

S'appuyant sur de nombreux exemples empruntés aux traditions américaine, québécoise, hollandaise et japonaise, Germain Lacasse fait ressortir le rôle du bonimenteur dans les débuts du cinéma comme figure centrale de résistance à l'industrialisation et à l'institutionnalisation du cinéma, établissant par là que « le cinéma fut d'abord un dispositif de médiation hétérogène ». Dans son texte, Jean-Philippe Uzel développe l'idée que l'effet de choc du montage cinématographique « vient heurter les habitudes contemplatives du public » et l'oblige à « réagir sur le plan social » en adoptant « un comportement progressiste ».

Fort des travaux de Béla Balazs, Serge Cardinal oppose deux conceptions de la médiation sonore au cinéma, l'une qui en fait une « analogie produite », l'autre une « analogie productive ». Puis, il reprend à son compte une définition du dispositif de médiation comme « invention artificielle [enrichissant] une faculté naturelle » pour l'ouvrir à « des relations dépassant ses limites et sa partialité ».

Jun Sato expose les trois lois de prolongement (du hors-champ, du hors-plan et de l'action) et montre comment elles deviennent des dispositifs de mise en forme de l'espace cinématographique. Dans son article, Paolo Cherchi Usai montre comment différents éléments architecturaux nécessaires à l'économie volumétrique d'un bâtiment deviennent dans le cinéma de Stanley Kubrick de purs dispositifs de médiation perceptive, cognitive et affective fondés sur l'expérience cinématographique du temps et de l'espace.

Université du Québec à Montréal