

Université de Montréal

**Autour de *Le Retour* d'Andrei Zviaguintsev ou l'énigmatique matière dans l'édification  
du spectateur de cinéma**

Présenté par

**Xavier Curtenaz**

*A été évalué par un jury composé des personnes suivantes*

**{Santiago Hidalgo}**  
Président-rapporteur

**{Richard Bégin}**  
Directeur de Recherche

**{Michèle Garneau}**  
Membre du jury

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales  
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise  
en Etudes cinématographiques.

mai 2023

© Xavier Curtenaz, 2023

## Résumé

En quoi l'expérience des images permet-elle une certaine autonomisation de soi ? Vaste question d'où gît derrière le désir ambitieux de démontrer à l'heure de la diffusion pléthorique des informations visuelles les voies éducatrices d'un spectateur à la rencontre d'images. Nous supposons que les agencements fictionnels capables d'entrouvrir la voie d'une reconnaissance du monde dans une complexité omise dans nos habitudes inconscientes et dans les manifestations quotidiennes de la pensée reposent sur le caractère indéterminé des images de cinéma. Notre étude se découpe en deux mouvements, à savoir l'immersion fictionnelle – l'accès – et la réorganisation des perceptions de représentation en promesse du savoir – le destin du voir.

Après avoir exploré, au moyen d'une posture cavalière, en quoi le cinéma est-il un procédé moderne qui ouvre des espaces perceptifs qui relayent le regard ordinaire de l'Homme à une appréhension cinématographique du réel, nous proposons d'étudier comment les ressorts expressifs confondants des images du cinéaste Andreï Zviagintsev produisent-elles un jeu des images qui inquiètent le voir empêchant le témoin à s'adonner à une perception littérale de la réalité.

Dans un second temps, par souci d'approfondir les analyses soumises précédemment, nous avançons l'idée que les écueils disposés à toute perception littérale d'une simple illustration de la réalité ambiante, sont le produit d'un regard défiant le nôtre dans un face-à-face où la façade des choses se dévoilent dans un voile obscur qui déshabillent les objets de toutes significations socialement appliquées pour mieux stimuler l'activité mitotique des images rappelant le témoin à reconstituer de ses propres sens une seule image du monde.

**Mots-clés :** image, fiction, poétique, énigme, éducation, croyance, altérité, mythe.

## **Abstract**

In what way does the experience of the images allow a certain autonomization of oneself? Vast question from where lies behind the ambitious desire to demonstrate at the time of the plethoric diffusion of the visual information the edifying ways of a spectator to the meeting of images. We suppose that the fictional arrangements able to open the way of recognition of the world in a complexity omitted in our unconscious habits and in the daily manifestations of the thought rest on the indeterminate characteristic of the cinema images ; Our study is divided into two movements, namely the fictional immersion – the access – and the reorganization of the perceptions of representation in promise of knowledge – the destiny of seeing.

After having explored, by means of a Cavellian posture, in what the cinema is a modern process which opens perceptive spaces which relay the ordinary eye of the individual to a cinematographic apprehension of the real, we propose to study how the confounding expressive motives of the images of the director Andrei Zviagintsev produce a play of the images which worries the “seeing” preventing the witness from indulging in a literal perception of reality.

In a second phase, by concern to deepen the analyses submitted previously, and this, always with reference to Zviagintsev’s images, we put forward the idea that the pitfalls disposed to any literal perception of a simple illustration of the surrounding reality, are the product of a gaze that questions ours in a face-to-face encounter where the façade of the projected things reveals itself in an obscure veil that strips the objects of all socially applied meanings in order to better stimulate the mitotic activity of the images that call for the sensitive reconstitution of a unique image of the world.

**Keywords** : image, fiction, poetic, enigma, education, belief, trust, otherness, myth.

## Tables des Matières

Préambule.....	2
Avant-Propos.....	3
Introduction.....	15
Partie I – Ouverture.....	19
Vision du monde.....	19
La réalité projetée.....	20
Éloge du monde.....	27
Une perception.....	29
Autre réalité.....	32
Outre-monde.....	35
Partage du sensible.....	40
Opération d’images.....	43
Étrangeté.....	50
Etrangisation.....	56
Partie II – Incarnation.....	67
L’altérité de l’image.....	67
La positivité perverse.....	68
Désir et séduction.....	70
L’objet défiant.....	78
Expérience de la nuit.....	86
Plaidoyer pour l’ombre.....	94
Couleur de l’invisible.....	97
Conclusion.....	100
Bibliographie.....	102

## Remerciements

Je souhaite avant toute chose remercier ma famille, pour le soutien inconditionnel qu'ils m'ont apporté.

Je ne remercierai jamais suffisamment mon directeur de recherche, Richard Bégin, pour sa compréhension, sa délicatesse, en somme, des qualités qui font de lui le superviseur dont j'ai toujours rêvé. Il m'a laissé voguer, à mon rythme, dans un exercice de réflexion envers lequel, je le sais, il a toujours porté un regard bienveillant et curieux.

« Écrire un mémoire, c'est toute une création. Qu'on le veuille ou non, on y laisse un peu de soi ». Cette phrase qui me fut lancée par une amie dont je tairai le nom est criante de vérité. En dernier lieu, je souhaite saluer toutes les personnes, amis, ennemis, proches comme lointains, qui ont eu à leur manière un impact dans ce cheminement agité, mais édifiant.

Nous sommes entrés dans les temps de l'hypermodernité. Il faut le savoir, on aura beau faire, on ne reviendra pas au temps d'avant. Les protestations ne changeront rien. Ce qui nous reste ? Montrer. Ouvrir les yeux sur le fait qu'une telle mutation s'opère, révéler les contours et les tours de cette nouvelle civilisation, ses enjeux, ses impensés, ses illusions, ses mensonges. Faire surgir ce que nous avons devant les yeux, qu'on ne voit pas toujours et qui pourtant transforme nos vies de fond en comble.

(Gérard Wajcman dans *L'œil Absolu*, p.10).

Si la mort nous détruit physiquement, l'idée de la mort nous sauve.

(Yrvin Yalom dans *Le jardin d'Epicure*, p.45).

C'est dans le rapport à autrui qu'on prend conscience de soi ; c'est bien ce qui rend le rapport à autrui insupportable.

(Michel Houellebecq dans *Plateforme*, p.94).

## Préambule

« Quand le mot fin s'inscrit, on reste prostré, en apnée. Puis la lumière insupportable se rallume. Il faut se déplier alors dans le coton, et s'ébrouer vers la sortie en somnambule »<sup>1</sup>. Depuis leurs découvertes, ces mots de l'auteur français Philippe Delerm résonnent en moi quand viennent à ma rencontre les images fabulatrices du cinéma qui ponctuent la vie du jeune cinéphage que je suis. Insupportables lumières. Elles qui m'extraient si brutalement d'un univers fait de tableaux hypnotiques en mouvement dans lesquels je m'étais laissé *porter*. Porter vers l'amour, l'effroi, la haine, la stupeur, la honte, la mélancolie et le respect. Cette alliance de sentiments contradictoires m'habite à la sortie du film, mais se traduit dans un étourdissement léger, aérien. Quittant l'arène obscure, je suis investi du corps de ce témoin de la beauté d'un monde dont les récits exhalent un parfum libérateur. Ce monde reconnu pour lequel il se vouerait désormais à faire le bien. Environ deux heures qu'il n'a pas vu ce trottoir sur lequel défilent des passants suivant la linéarité de leur chemin. Le sien est indéfini. Son esprit est ailleurs, anesthésié du jugement de ce qui se déroule devant ses yeux. Avoir cru en cet imaginaire partagé bouscule ses sens, eux qui tentent désespérément de transcrire le souffle de ce qu'il venait d'éprouver. Ce sera dans cette longue marche de retour que, tel un noctambule, il pénétrera les secrets de cette sensation de « vécue » s'interrogeant alors jusqu'à l'hypertrophie mentale sur les raisons de tels phénomènes de traversée sensible.

Tenu figé dans le gradin ouaté, qu'est-ce qui fut la source de cette mise en réflexion en présence de ce poème imagé composé dans une langue étrangère que je ne parle pas ? Qu'est-ce qui a scellé ma croyance en ce que je venais de voir ? Comment les émanations diaphanes des images mouvantes ont-elles bravé les ombres de notre nature déployant à la vue de cette réalité les écarts de l'entendement ? Derrière chacune de ces questions sans réponses se dissimule pourtant une vérité ; il y a dans les images de cinéma l'expression d'une ineffable substance.

---

<sup>1</sup> DELERM (Philippe), *La Première gorgée de bière et autres plaisirs minuscules*, Paris, L'Arpenteur, 1997, p.52.

## Avant-Propos

C'est devenu un lieu commun de le dire, notre société est marquée par la prolifération des images. Phénomène accru avec l'avènement du numérique, les images se prêtent de plus en plus à notre regard. « L'expérience de l'image mouvante est devenue non seulement quotidienne, mais variée » introduisait Jacques Aumont en 2012 en ouverture d'un essai au titre prétendument nostalgique sur le 7<sup>ème</sup> art, lui qui souffre de n'être plus la « forme majoritaire » de l'expérience des images en mouvement<sup>2</sup>. Nos modes de réceptions étant dorénavant pluraux et facilement accessibles, notre proximité à l'image est permanente et plus immédiate que jamais. Il ne choquerait en rien de proclamer que ces nouveaux champs d'exposition et de réception entraînent des répercussions sur notre manière de consommer des signes visuels et produisent une confusion réelle avec notre monde sensible.

Nombreux sont les commentateurs contemporains des arts visuels à dire que nous sommes « noyés d'images ». Nous imbibons en continu et dans des formes diverses les *réalisations* en image des parcelles les plus ordinaires de notre monde. Ainsi, nous appréhendons de plus en plus la tangibilité de ce dernier par la représentation qui en est faite au sein de l'image matérielle. Alors noyé, un premier risque s'annonce. Serions-nous entraînés à prendre la *visibilité à vide* de toute image, soit le *figé* de l'image, *pour acquis* ? C'est-à-dire que la représentation imageante serait totalisante de l'essence de la chose représentée dans l'univocité de son information. Par conséquent, la « vérité » d'une image se révélerait désormais dans sa justification *transparente* de la réalité.

Le processus de transformation rapide de notre monde *en image* se fait au nom d'une exposition décomplexée et d'une réception facilitée de l'image prise pour ce qu'elle présente dans sa matière visible. L'interprétation est alors appelée à se simplifier, à s'arrêter au seuil de ce qu'il y a « naïvement à voir », à ce qui s'inscrit à la surface de l'image délimitée par son cadre. Le destin interne à ce visible de l'image entend un commentaire explicite ou implicite qui, selon les termes de la philosophe Marie-José Mondzain, n'est rien d'autre que « ce que nous appelons aujourd'hui de la communication »<sup>3</sup>. Soit ce que tu montres, je te dirais ce que tu dis. Toutefois, les répercussions entendues dans cette « tyrannie de la visibilité »<sup>4</sup> ne peuvent s'en tenir qu'à l'augmentation pure et simple de la diffusion des images. Elles prennent

---

<sup>2</sup> AUMONT (Jacques), *Que reste-t-il du cinéma ?*, Paris, Vrin, 2012.

<sup>3</sup> MONDZAIN (Marie-José), « Les images parlantes » In *Les Images parlantes*, Paris, Champ Vallon, 2005, p.18.

<sup>4</sup> Voir à ce propos AUBERT (Nicole) & HAROCHE (Claudine), *Les tyrannies de la visibilité*, Toulouse, Éditions Éres, 2011.

naissance là où s'annonce le vœu même d'entretenir *une injonction à la visibilité*. Dans cet impératif de transparence, le sociologue et philosophe Byung Chul-Han écrit que « ce qui est problématique, ce n'est pas l'augmentation du nombre d'image en soi, mais *l'obsession iconique* de devenir image. Tout doit devenir visible »<sup>5</sup>. On ordonne ainsi expressément la création d'un monde où ce qui *est* doit être contenu dans son apparente visibilité.

Dans son ouvrage, *Montrer l'invisible. Écrits sur l'image* (2009), Jean-Paul Curnier tente, à partir d'un fragment des textes du philosophe antique Héraclite, une explication de *l'être* retenu dans la photographie : « On ne peut entrer deux fois dans le même fleuve... » écrit Héraclite, « et l'ajout de Plutarque : « ni toucher deux fois une substance périssable dans le même état ; car par la vivacité et la promptitude du changement elle se disperse et de nouveau se rassemble, ou plutôt ce n'est pas de nouveau ni ensuite, mais en même temps qu'elle se forme et disparaît, qu'elle survient et s'en va ; par quoi son souvenir n'aboutit pas à l'être » »<sup>6</sup>. Curnier suggère alors que la photographie insiste sur l'aphorisme d'Héraclite dans la mesure où :

elle dit en substance [...] que le souvenir, l'apparence saisie, prise, retenue, figée, ne fait pas un être montré. Elle dit, par son insistance même, que le figé ne rend compte de rien qui se rapporte à l'être, sinon qu'il n'est d'être que sous la forme continuée du libre jeu des apparences, qu'il n'est d'être au fond que comme consolation du désespoir des apparences, qu'il n'est d'être que comme souvenirs d'avoir soi-même été, et cela sans être pour autant la reconduction continuée de ce souvenir<sup>7</sup>.

L'image ne résidant que pour ce qu'elle arbore ne concède qu'une volonté de voir un ceci ou de ressentir un cela. Entière dans ce qu'elle donne à voir et non ce qu'elle pourrait susciter *au-delà*, l'image ne montre alors pas *une idée de l'être, sinon que l'être n'est qu'apparence*. Ces images de la réalité inclinées à se révéler dans leur *simple* visibilité parlent la langue de l'évidence du « c'est ainsi »<sup>8</sup>, et ne partagent plus au regard, puis à la pensée, la question du « pourquoi ? ». Son énergie est transmise dans le pressentiment d'un regard attendu. Cette logique « abrutissante de la transmission droite à l'identique »<sup>9</sup> présuppose une homogénéité qui ne transgresse plus. L'image est *pré-sentée* dans un idéal d'apparition selon une méthode où l'objet est reconnu à ses premiers traits. Ainsi, ce dernier se montre et passe à côté de nous comme « empaqueté »<sup>10</sup>. Le tout-visible exhibe des *contenants-tout-contenu* dont nous ne

---

<sup>5</sup> HAN (Byung-Chul), *La société de transparence*, Paris, PUF, 2020, p.27.

<sup>6</sup> CURNIER (Jean-Paul), *Montrer l'invisible. Écrits sur l'image*, Paris, Jacqueline Chambot, p.48.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> HAN (Byung-Chul), *Dans la nuée : réflexion sur le numérique*, Arles, Acte Sud, 2015, p.100.

<sup>9</sup> RANCIERE (Jacques), *Le spectateur émancipé*, Paris, Éditions La Fabrique, 2008, p.19.

<sup>10</sup> CHKLOSKI (Victor), *L'art comme procédé*, Paris, Éditions Allia, [1917], 2008, p.21.

voyons que la « partie superficielle »<sup>11</sup>. Cette partie n'est là que pour *informer* d'une réalité tenant son essence dans la durée du champ de son éclosion naturelle. Elle présuppose une fonction qui aux yeux de celui qui la reçoit lui serait immédiate. « L'image-transparente » ne tend ainsi plus *vers* un avenir, une *mémoire* de l'objet, elle est *tenue recluse* dans un présent perpétuel. Dans *l'Œil absolu* (2010), le psychanalyste Gérard Wajcman affirme qu'il n'y a « plus de réels, mais seulement qu'une énorme photothèque »<sup>12</sup>. L'image proposant un concert de figures univoques de notre réalité, risque-t-elle de devenir un jour notre principale, voire unique, source de connaissance du réel ? Un réel alors sans mythe, captif dans la platitude de sa représentation immobile, dépourvue de toute ambiguïté.

Toutefois, il nous faut bien ainsi admettre que le mot « image » enferme en lui seul plusieurs sens et limites qui répondent à des principes différents les uns des autres lorsqu'il est question de parler de reproduction visuelle. Dans son merveilleux essai *Homo Spectator* (2013), Marie-José Mondzain pose une distinction essentielle dans la caractérisation de cette polyphonie mondialisée des images :

Ceux qui parlent d'un règne de l'image ne font que confondre la domination visuelle des industries qui soutient la puissance du capitalisme, qu'ils l'approuvent ou qu'ils la réprouvent, avec la puissance vivante que confèrent les opérations imageantes aux sujets qui inventent les mondes et veulent les partager<sup>13</sup>.

Nous ne parlons pas, à notre avis, de l'image dans « règne de l'image », mais de la prolifération des informations *sous formes visuelles*. « L'image » serait ici entendue comme une nouvelle monnaie de communication dans la grande symphonie marchande du monde. Une information désincarnée qui se transmet de plein droit comme une réponse à notre curiosité. C'est la circulation des choses qui domine, non pas les images *de* choses. Dans ce trafic effréné, la représentation n'est plus le garant d'une entrée dans un monde à qui les tissus épais laissent des parts d'ombres sur son visage. Elle n'est plus ce partage vivant qui se superpose à l'objet alors replacé devant les yeux de celui qui la regarde. Elle est donnée sans intervalle de séparation. L'image, en d'autres termes, ne *fait plus* image. Dans un but de partager au mieux à notre lecteur les questions et concepts qui vont conduire la réflexion qui suivra ce court avertissement en guise d'avant-propos, tentons à présent de spécifier cette rupture élémentaire dans l'expression de la représentation imageante et de déterminer quels en sont les dangers liés.

---

<sup>11</sup> CHKLOSKI (Victor), *op. cit.*, p.21.

<sup>12</sup> WAJCMAN (Gérard), *L'œil absolu*, Paris, Éditions Denoël, 2010, p.60.

<sup>13</sup> MONDZAIN (Marie-José), *Homo Spectator*, Paris, Bayard, 2013, p.74.

Cette actuelle « foi » en l'apparence des choses va être à la source de nouvelles formes d'utilisation et de réception de l'image. Un attentat à la complexité de l'image édicte de nouveaux rapports qui vont produire des fractures d'ordres dialectiques et dialogiques affectant à l'avenant, et ce de manière considérable, la relance du « *désir de voir* »<sup>14</sup>. L'image, en tant que réalité du dehors, ne *traverse* plus ou de manière limitée le champ de son récepteur. Ce dernier peut se voir lui aussi, dans sa relation intersubjective, en prise au risque d'être limité par une activité autarcique. Se *lier* à l'image tout autant que la *construire* deviendraient deux entreprises des plus difficiles lorsque le battement de son apparition ne provoque plus un engagement du sujet dans le mystère de sa figuration. La liberté d'information, qui « n'admet pas de séduction, uniquement une conduction »<sup>15</sup>, transmet l'évidence d'une présence prête à être aussitôt absorbée. En d'autres termes, la représentation ne serait là que pour viser une idée installée depuis le début de son apparition et ne concentre ses forces qu'envers la propagation de cette même idée. Elle n'*invite* pas à combler quoi que ce soit qui relève de son apparition, elle est tout entière dans ce qu'elle *communique*. Dès lors déterminée, l'image ne renverrait qu'à *elle-même*.

Prenons ici, à titre d'illustration, le principe communicatif que suivent les images publicitaires. La fixation de l'attention sur un produit ayant des fins d'action psychologique sur l'incitation du récepteur à s'emparer à l'avenir de l'objet présenté relève d'une conduite imposée. L'image est délimitée, dans la mesure où rien ne doit déborder le cadre de la *mise en visibilité* du produit. Le parcours imageant ne suppose plus une ouverture possible qui dépasse le flux réglementé d'une image à l'autre. Structurellement, tout y est clair, péremptoire et définitif. Aucun espace dans la médiation ne laisse passer l'embrasure d'un autre monde que celui du produit mis à disposition. On ne se sent plus, face à l'image, en mesure de la *balayer*. L'image n'est plus offerte à la vision, elle est transmise méthodiquement au regard à en devenir une opération fermée sur soi. En effet, les forces de représentations monosémiques soumettent ses sujets à une paralysie dans la création du sens. Leur flagrante éloquence interne n'*invite* plus à *prendre position*. Par conséquent, on dépossède le récepteur de sa qualité de sujet faisant *parler l'image*. Autrement dit, la représentation n'instaure plus aucune distance invocatrice de pluralisme que ce soit avec le sujet ou au sein même de la médiation. Se signifiant elle-même, l'image ne fait plus appel à « l'acte de voir »<sup>16</sup>. L'étalage servile des images annexe le voir. Il

---

<sup>14</sup> MONDZAIN (Marie-José), *Homo Spectator*, op. cit., p.63. C'est nous qui soulignons.

<sup>15</sup> HAN (Byung-Chul), *La Société de transparence*, op. cit., p.31.

<sup>16</sup> HAMON (Philippe), « Images parlantes, paroles imageantes et images parlées » In *Les Images parlantes*, Paris, Éditions Champ Vallon, 2005, p.50.

ne peut le comprendre comme une présence active qui *digère*, mais simplement comme une aptitude anatomique de l'individu qui *ingère*.

Dans un texte au sein duquel il tente de comprendre ces postures qui signifient une image, Philippe Hamon écrit que les images qui ne se manifestent pas sont « organisés telles de simples légendes qu'il nous faut que lire »<sup>17</sup>. Ce régime de réception passive provoque un ébranlement des sens dans la mesure où ceux-ci n'ont jamais été convoqués dans l'exercice dialogique. Par l'adresse directe à nos pulsions passionnelles, l'image publicitaire engloutit notre vivacité subjective d'observation. Elle met fin à toute liberté du regard et laisse la seule marque « d'une violence du visible qui n'a d'autre fondement que l'abolition intentionnelle ou non de la pensée et du jugement »<sup>18</sup>. Incapable d'effectuer un raisonnement autour de la substance imageante de la représentation, le sujet pensant, soumis et impuissant, est condamné à être tenu distrait d'un monde visible dont il est *exclu*.

Dans la communication hormique d'informations, « l'évidence des volumes »<sup>19</sup> du visible admet impudemment la seule présence des choses. Il instaure un schéma auto-élaboré qui n'attend pas de son récepteur qu'il soit attentif à la monstration. Ce dernier n'est plus à la *recherche* par l'image, il *reçoit* une synthèse visuelle d'un objet. Tout lui est donné *a priori*. C'est toute la physionomie de notre relation actuelle aux choses médiatisées. L'exposition des images de notre monde doit *glisser*, sans obstacle. Elles agissent comme des surfaces cristallines de visibilité données dont il sera difficile de dégager une *autre* image, celle qui prend son élan dans l'esprit du sujet. Nous reviendrons un peu plus tard sur cette « doublure » de l'image. Ce procédé lisse d'exposition n'a cependant pas uniquement des incidences sur l'activité du sujet, mais également sur sa nature même. Le mutisme du sujet inattentif n'est que la façade corollaire dans l'égotisme de l'apparition des informations univoques, car en cherchant à « rendre le corps [de l'objet] transparent, c'est le sujet qui est rendu transparent, absenté, fondamentalement exclu »<sup>20</sup>. Ce n'est plus seulement « l'autre-image » qui est absorbée dans son prolongement, mais également le sujet. Les profondeurs de cette façade révèlent que la transparence des images produit un regard « transparent ».

On peut alors établir ici un rapprochement entre cette relation qui tourne à vide entre un sujet et une image communicative et un examen médical. Dans son ouvrage préalablement cité, Wajcman rappelle que cette procédure de diagnostic produit « une image anonyme, dépouillée

---

<sup>17</sup> HAMON (Philippe), *op. cit.*, p.50.

<sup>18</sup> MONDZAIN (Marie-José), *L'image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard, 2002, p.56.

<sup>19</sup> DIDI-HUBERMAN (Georges), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, 1992, p.17.

<sup>20</sup> WAJCMAN (Gérard), *op. cit.*, p.30.

de tous les traits de la personne, une face sans visage »<sup>21</sup>. En effet, le sensible de ce qui est vivant n'y figure pas. L'imagerie médicale produit des indices visuels qui n'appellent pas un jugement en retour, mais réclament uniquement « un voir » qui s'approprie l'information. D'une précision chirurgicale dans son portrait, l'imagerie est ainsi un objet pleinement contenu qui n'est là que pour être utilisée comme référence à une demande. Le regard se fait essentiellement *depuis* l'image et non plus, également, *au travers*. L'image brute, présentée dans son simple appareil, n'y est plus image, elle est une « espèce ». Il y a là une rupture avec une partie d'elle-même. Elle n'est plus, pour ainsi dire, une image *imageant*, c'est-à-dire une figure prolongée dans l'espérance d'un devenir, cet « autre-image ». Cette rupture prend acte au moment où la rencontre entre l'image et le sujet n'a plus lieu. Sans visage, aucune rencontre n'est possible. Il n'y a plus aucun monde qui *vient* à nous. L'acte d'observer ne correspond plus à cette liberté de « solliciter le monde et de l'interroger pour qu'il s'expose à notre regard »<sup>22</sup>. Le sujet, poussé à ne regarder que des formes platoniques, indéfinies dans leur valeur suggestive singulière, n'étudie plus de façon durable. Il ne regarde plus *de près*. C'est l'image qui, en vérité, regarde pour nous. Le regard transparent rendu inattentif aux énonciations mystiques de la représentation voit des formes, images mortes, qui s'enchaînent et s'accumulent. L'imageant qui se meurt, c'est la mort du sujet pensant.

Les fondements de cette sentence rappellent assez bien ce que Jonathan Crary, grand analyste des rapports entre capitalisme et fonctions vitales de l'individu contemporain, introduisait comme symptôme d'une perte de subjectivité dans l'échange entre un sujet et un champ visuel ou sonore :

Il est significatif que, depuis la fin du XXe siècle, un des aspects de cette énorme crise sociale de décomposition subjective soit métaphoriquement diagnostiqué comme un « déficit d'attention »<sup>23</sup>.

La voracité du spectacle du tout-visible attire le sujet à s'isoler sans cesse de son espace et de « porter son attention » sur un flux d'images dépouillées qui tourne en continu. L'attention, au sens étymologique du terme à savoir *tendre son esprit vers*, devient ici nulle, car le sujet, noyé d'images n'ayant pas recours à son jugement, est incapable de « trouver quelque chose de nouveau »<sup>24</sup>. Car le sujet pensant, c'est précisément celui qui dans l'interaction s'applique à exercer une réflexion depuis ce qui s'arrache devant lui.

---

<sup>21</sup> WAJCMAN (Gérard), *op. cit.*, p.30.

<sup>22</sup> VAN DER GUCHT (Daniel), *Ce que regarder veut dire*, Paris, Les Impressions nouvelles, 2017, p.16.

<sup>23</sup> CRARY (Jonathan), 2014, « Chapitre 1. Le Capitalisme comme crise permanente de l'attention » dans *L'économie de l'attention* sous la direction de CITTON (Yves), Paris, La Découverte, p.36.

<sup>24</sup> *Ibid*, p.38.

C'est à deux échelles différentes que nous pouvons évaluer l'ébranlement des éventualités de jaillissement de la nouveauté. Premièrement, considérons-la à l'échelle de l'écoulement des images. La constance de l'information crée une suite sans relâche de vues qui n'offrent jamais le temps de se retirer et d'axer son regard sur un distinctif de la représentation. Ce caractère non respiré des images n'est pas là pour « combler le sujet, mais pour le relancer dans son désir de voir »<sup>25</sup>. Crispées dans une boulimie visuelle, les dimensions de réceptions entrent dans une temporalité indéfinie. Suivant le rythme inviolé des images, tout nous paraît alors être fixé à *l'identique*. Dans l'identique d'un flux à jamais relancé, le sujet est maintenu. Il ne tend plus vers un spécifique qui réhabiliterait une unité de temps et d'action du regard. Face au monologue des formes exhibées, il se laisse plutôt conduire « à habiter le temps sur le mode de l'impuissance »<sup>26</sup>. Deuxièmement, considérons-la à l'échelle du sujet. La nouveauté qui jaillit d'une image se manifeste sous la forme d'une question, d'un problème posé au sujet (ou plutôt *qu'il se pose*), d'une impression d'étrangeté qui le sortirait de son confort impavide de visionnage. Un espace ambigu où le mouvement original des choses contenu dans l'image orchestre de nouvelles images possibles des choses afin de les percevoir tel que nous ne les avons pas encore perçues. Des signes nouveaux qui *forcent à penser*. Par ces biais, on génère « l'acte de penser ». En adoptant une logique représentationnelle de l'évidence déterminée, l'image, nous l'avons dit, expulse le sujet pensant. Ce dernier ne peut initier aucun regard qui pourfend la symétrie de sa position vis-à-vis de la médiation. En d'autres termes, ne prenant part à un débat de l'image, le sujet ne ménage plus un *appel à soi*. Le sujet est tout entier perdu dans ce qu'on lui communique. L'image n'induit alors plus aucune tension chez le sujet. En effet, si aucun élément ne requestionne les concepts et opinions sur les valeurs et propriétés d'un monde, on ne peut alors compter sur aucun espoir de se voir changer. Si le sujet ne pénètre pas dans la nouveauté de ce qui « le regarde », oubliant ainsi le temps de sa réception ses prédispositions passées, il n'est plus *en mouvement*. Son esprit ne tend vers nulle autre chose que ce qu'il est déjà. Se détourner de la réflexion, c'est se détourner d'un devenir constituant. Le sujet ne se redéfinit plus. Il s'oublie, inattentif à lui-même, demeurant ainsi dans un statu quo. L'identique produit de l'identique. Nous avons étudié précédemment comment le sujet pensant, désarmé au cours de la médiation, pouvait être exclu de l'image. Vue comme une manne justificatrice, l'image, alors emmagasinée comme une « puissance *captée* et non comme

---

<sup>25</sup> LOISELLE (Marie-Claude), 2015, « Entretien avec Marie-José Mondzain » dans *Révolutions du spectateur mutant*, revue 24 Images n°172, p.24.

<sup>26</sup> CRARY (Jonathan), *op. cit.*, p.38.

un produit travaillé »<sup>27</sup> pour reprendre ici les termes du sociologue Jean Baudrillard, crée un sujet absent et paralysé, en ce cas inapte à l'activité mentale cohérente. Par ce fait même, il est inévitablement poussé à étouffer les chances de l'imageant d'advenir.

Tous les deux exclus de la médiation dans leur possible devenir, image et sujet s'autonomisent dans des espaces personnalisés. Les deux s'adressent à l'autre comme un objet absolu, un *ça* sans visage. De cette adresse (ou non-adresse), il est possible d'y établir les fondements d'un nouveau type d'expérience dans les circonstances qui rassemblent une image et un sujet. Leur rapport d'agentivité se dégrade en une conception dominatrice de l'autre comme moyen assujéti à leur propre fin. La communication n'a pour objectif de ne faire qu'avaler avidement l'information par la soumission. Le sujet cherche la jouissance de ce qui se manifeste par accumulation. Alors entouré d'apparitions fugaces dépourvues de significations, « *l'avaleur* » s'intéresse non pas à ce que l'image suscite, mais à ce qu'elle apporte. Il y a là l'opportunité pour nous de revenir succinctement sur cette relance du *désir de voir* énoncée par Mondzain. Les images à profusion qui ne laissent aucune entrée, aucune pénétration engendrent un regard qui ne sait même pas qu'il actionne tout justement un regard – au sens ici de se sentir activement diriger sa vue. Le sujet est porté, entraîné à jouir continuellement de la représentation dans un acte de consommation positivé où seul rime comme finalité à l'exercice l'assouvissement d'un caprice de connaître. La « relance du désir de voir » instaure plutôt une relance du désir de lire, qui prend promptement la forme d'un élan de lecture aveugle. Les informations sont lues comme des objets fonctionnels qu'il s'agit d'amasser rationnellement pour mieux, entre autres, recomposer le schéma liant tout ce qui a été vu. « L'expérience » de l'image y est devenue purement *pragmatique*.

Tenant d'examiner les grandes menaces qui pèsent au-dessus des progrès indéniables de la société moderne, le philosophe Charles Taylor écrit ceci :

Le désenchantement du monde se rattache à un autre phénomène important et inquiétant de l'époque moderne. On pourrait l'appeler la primauté de la raison instrumentale. Par « raison instrumentale », j'entends cette rationalité que nous utilisons lorsque nous évaluons les moyens les plus simples de parvenir à une fin donnée. L'efficacité maximale, la plus grande productivité mesurent sa réussite<sup>28</sup>.

« L'image-transparente », à laquelle répond un « regard transparent », instrumentalise la relation entre l'objet et le récepteur. Alors instrumentalisée, l'image est saisie pour répondre à une demande, et non saisie pour connaître ce qu'elle *nous* demande. Devant une possible contrainte qu'elle pourrait représenter dans l'initiative individuelle du sujet, l'image ne se

---

<sup>27</sup> BAUDRILLARD (Jean), *La société de consommation*, Paris, Éditions Denoël, 1970, p.28

<sup>28</sup> TAYLOR (Charles), *Grandeur et misère de la modernité*, Paris, Éditions Bellarmin, 1992, p.15.

dérobe plus à l'attente. Sa négativité éludée, elle ne traduit plus une tension qui provoquerait une discorde dans leur partage et qu'il nous faudrait alors mettre à distance pour questionner. La relation transparente entre sujet et image est contenue uniquement dans le présent absolu de sa pratique. Le sujet part ainsi à la conquête de signes communicationnels qui le renseignent sur cette réalité dépeinte dans la simple visibilité des images.

L'interaction instrumentalisée entre l'image et le regard suit le fonctionnement d'un exercice de *calcul*. Cette conduite calculée dans l'image entrave les phénomènes de subjectivation, à savoir déposer son empreinte interne dans un échange. Le travail méthodique, presque mathématique de l'image, pousse à engranger ce qui nous est donné mécaniquement sous les yeux. Cette logique ne crée point d'espace où il conviendrait de prendre le temps de dévoiler un élément voilé par l'image. Hegel écrivait que « l'odorat, le goût et le toucher ont affaire au matériel et à ses qualités immédiatement sensibles »<sup>29</sup>. La vue est-elle devenue, dans ce schéma productiviste, le puits sans fond de l'immédiatement sensible de l'objet ? Un volume présenté doit servir individuellement le propos de ce qui est à capter à l'instantané. La démonstration ne peut se résoudre à sentir les différents vents des formes d'expressions qui viennent au sens du sujet. L'immédiatement sensible de l'objet auquel nous faisons référence est délivré *unisensiblement*. L'image est désunie. L'acte utilitariste qui lui est apposé saisit ce que montre l'image directement pour ce qu'elle *démontre*.

Auteur d'une réflexion sur le numérique, Byung-Chul Han nous propose de revenir sur la définition de la terre du paysan chez Heidegger :

La terre du paysan heideggérien est diamétralement opposée au monde numérique. Elle incarne ce qui est « indécélable par essence », ce qui paraît sans se refermer en soi. Là où le numérique impose la contrainte de la transparence, la terre, elle, se soustrait à l'emprise de cette transparence. [...] Dieu, la terre et la vérité appartiennent au monde du paysan. Mais voilà : aujourd'hui, nous ne sommes plus des paysans ; *nous sommes des chasseurs*. Les chasseurs d'informations écument la toile à la recherche de nouvelles proies en se déplaçant à travers leur territoire de chasse numérique. [...] Ses qualités comme la patience, la résignation, la sérénité, la timidité ou la prudence, que Heidegger attribue volontiers au paysan, ne sont pas celles qui caractérisent l'habitude du chasseur. Les chasseurs d'information sont impatients et intrépides. Ils ne sont pas dans l'attente, mais à l'affût. Il saute sur l'occasion, au lieu de laisser mûrir les choses<sup>30</sup>.

Alors qu'à l'ère paysanne le corps est à la *récolte*, dans le « règne de l'information » le corps du sujet est à la *chasse* de connaissances. Dans quelle mesure cette distinction peut-elle nous être utile ? La récolte est une finalité qui nécessite un processus conversationnel au cours duquel l'attente prime. Le travail de la terre de la main du paysan entend un déploiement entier dans

---

<sup>29</sup> HEGEL (Georg Wilhelm Friedrich), *Esthétique*, Paris, PUF, 1835.

<sup>30</sup> HAN (Byung-Chul), *Dans la nuée : réflexion sur le numérique*, op. cit, p.57-59-61.

l'autre. Il doit être à l'écoute de son fonctionnement et s'adapter aux imprévus qu'il peut endurer afin qu'une fois que les conditions le permettent, il soit en mesure de disposer des fruits de son travail. La culture ne peut se faire que dans une relation interdépendante. Ce sont les réactions de l'un rendu possible par l'autre qui donnent lieu au résultat de naître. L'homme n'est paysan que par la terre, la terre n'est fruit que par le paysan. La chasse, elle, est une poursuite qui entend la volonté d'assouvir le besoin de l'un de faire de l'autre son butin au cours duquel la performance prime. C'est l'action unidirectionnelle de l'un qui, pour sa satisfaction personnelle, force la récolte par l'asservissement de l'autre.

Le sujet qui ne cultive plus l'image, mais la pourchasse n'effectue plus l'effort interrelationnel de *travailler* l'image comme le paysan travaille sa terre. Il ne se donne plus la possibilité de lui répondre, de s'y abandonner, il veut simplement prendre pour comprendre. Le cheminement déplié de l'image est ici rejeté. Cette dernière perd cet espace ouvert propice au regard de l'un sur l'autre pour n'être réduite qu'à sa creuse apparition irréfutable qui n'a qu'elle-même comme aller et comme retour et auquel l'opinion égocentrique lui faisant face produit soit une possession soit un désintérêt. Par conséquent, l'image n'existe pas en tant que représentation de quelque chose prêt-à-être-vu, elle est *déjà* prévu. Nous entendons par là que l'absence des parcelles de temps qui se créent dans la rencontre avec l'image, vectrices de réinvention du regard, fonde un sujet qui n'est plus dans l'attente d'un inconnu prêt à se retirer de sa laine temporelle, mais dans l'expectative, ici, de futures acquisitions gelées dans le truisme de leur apparition. Par essence démythifiée, prévue voire « *pré-dite* », l'image souffre alors de ne pouvoir s'exprimer dans son entière altérité.

Averti de ce champ de l'accélération des éloquences transparentes de l'information, il a été de notre ambition de rendre compte de l'opacification d'une vérité profonde de l'image, une atrophie du regard, et la décomposition subjective qui en découle, pour prévenir le risque d'une banalisation de la réalité. Muselé dans un rapport instrumentalisé, le sujet-spectateur, à qui l'on a retiré toute capacité d'écoute, se perd. Déterminées dans un uniforme, sans puissance du double, les libertés de l'imagination sont ainsi obstruées. L'expulsion de l'autre dans ce marasme effréné ne veut pas seulement dire l'expulsion d'un autre étranger à soi (l'image), mais également un autre qui attend en soi de venir (le sujet *pensant*). Par une majoration de la réalité pratique, le sujet sort du contrôle – ou plutôt du *laisser-aller* – de sa « participation affective »<sup>31</sup>, elle qui naît d'une sensibilité interne suscitant un sentiment d'exister chez celui

---

<sup>31</sup> MORIN (Edgar), *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Éditions de Minuit, 1956, p.40.

qui accueille une richesse émotive de l'image par un travail d'observation et d'esprit critique. Sans dialogue *inter-sensible* et intelligible avec ce qu'il soustrait à sa vision, le sujet se perd jusqu'à se perdre lui-même.

En outre, plus rien ne donne dans l'expérience de l'image sa voix *esthétique*, à savoir faire de sa rencontre avec les images l'enjeu même de son rapport à elles. N'accordant à ses relations qu'un rôle utilitaire, le sujet, conduit aveuglément vers l'imposition de sa volonté de se nourrir de signes pour mieux comprendre, est poussé vers ce que Taylor nommerait un « anthropocentrisme radical »<sup>32</sup>. Le sujet inattentif, « l'avaleur » d'information, le « chasseur » domestiquant l'image symbolise tous un même spectateur qui ne tient plus que pour unique garant de la vérité une lecture négligeant les exigences qui vont au-delà ou simplement étrangères à ses désirs, n'ayant alors qu'eux-mêmes comme centre.

Une fois la souplesse de l'image entravée, bridée, anéantie, cette dernière ne *transcende* plus. Les embranchements de sa monstration sont obscurcis. Comment ainsi élever la vue, éduquer le corps, instruire l'esprit dans un déploiement attentionnel du monde lorsque plus rien ne subsiste derrière les choses ? Car, n'y aurait-il pas une nécessité chez l'Homme en même temps qu'une beauté à se savoir encore capable de découvrir par ses propres moyens une réalité qui lui serait encore cachée ? Être sans direction vers un autre que soi, sans position traversière, naissant, elle, de l'acte non plus de lire et de voir, mais de *percevoir* pousse, nous en sommes convaincus, à *l'indolence*.

Nous dirons enfin que dans ce schéma auto-élaboré de l'évidence des choses, il n'y a plus « d'écart du voir »<sup>33</sup>. Cet écart libérateur qui entend un geste relevant du domaine de ce qui n'est pas là, non visible dans sa dureté certaine, mais laisse à la voix de celui qui en est soudainement préoccupé le soin de l'instituer. Car la surabondance de l'univocité des images dont nous avons fait la critique témoigne, en effet, d'une faiblesse. Réagir et recourir à la simple visibilité de l'image, c'est faire abstraction de la fabulation de ce qu'elle ne montre pas, du moins de ce qui ne se manifeste pas à *première vue*, sa prétendue *invisibilité*. C'est par conséquent faire abstraction des courants complexes des formes du savoir de la vie – eux qui ne peuvent être donnés, mais conquis, ne peuvent être imposés, mais révélés. C'est se rendre insensible aux énoncés qui subliment le sujet, lui qui, à cet instant, comme nous l'avons dit plus tôt, trouve par la force de sa voix le moyen de nommer les choses qui jusque-là résidaient dans l'indécelable, l'insaisissable.

---

<sup>32</sup> TAYLOR (Charles), *op. cit.*, p.77.

<sup>33</sup> MONDZAIN (Marie-José), *L'image peut-elle tuer ?*, *op. cit.*, p.34.

Combattre l'indifférence à la richesse de notre condition, tel est l'ambition qui est à l'origine de ce travail. Le dépassement des choses passe par un éveil des modes de pensée depuis les espaces du savoir qui ne nous sont pas donnés immédiatement, des parcelles de résonance situées *en deçà*. Ceci étant posé, nous croyons fermement en ce qu'il existe des images qui, selon les modalités de leur déploiement, instituent le terrain de l'expression d'un lointain affectant à l'avenant une certaine *autonomisation de soi*.

## Introduction

Le but de tout art (s'il n'est pas consommé comme une marchandise) est de donner un éclairage pour soi-même et pour les autres, sur le sens de l'existence, d'expliquer aux hommes la raison de leur présence sur cette planète, ou, sinon d'expliquer, du moins d'en poser la question.

(Andrei Tarkovski dans *Le Temps scellé*, p.46).

En quoi l'expérience des images permet-elle une certaine autonomisation de soi ? Vaste question d'où gît derrière le désir ambitieux de démontrer à l'heure de la diffusion pléthorique des informations visuelles les voies édifiatrices d'un spectateur à la rencontre d'images. Cette rencontre qui, à bien des égards, fut le théâtre insoupçonné d'un exercice transformateur, parfois même thérapeutique pour l'auteur de ces lignes. C'est donc moins par pure motivation académique que par besoin d'ordonner l'élan passionnel éprouvé pour les images de cinéma que les fondements de notre étude ont pris forme. Ce penchant avoué qui s'est tant de fois échoué à des explications imprécises lors de conversations informelles, a été inéluctablement le terrain hyperplasique de « pourquoi ? » et de « comment ? » intrigués. Deux formules qui nous rappellent assez bien les interpellations poétiques du philosophe Jean-Louis Schefer dans la peau de cet homme ordinaire du cinéma ressuscitant alors les souvenirs de ces arrangements de figures et de corps fascinants. Aux détails de ces mondes affectifs offerts à l'inconnu-témoin pour lors suspendu, le cinéma, nous dit l'écrivain français, agit en tant qu'« expérience nouvelle du temps et de la mémoire qui forme un être expérimental »<sup>34</sup>. S'institue ici l'idée que le spectateur est un être changeant. Par une présence attentive à la projection signifiante du particulier des choses de notre monde, il devient le cobaye d'une expérience dont le procédé influe sur ses capacités au moment de sa rencontre et à la rémanence de celle-ci. Par ailleurs, le terme « expérimental » peut ici être saisi dans deux sens. Le spectateur est à la fois l'objet d'une pratique autant qu'il en est celui qui produit de lui-même une expérience. La dimension dialogique affirmée ainsi fait du cours des images, et des opérations entre spatialité représentée et temporalité émise – rapport par lequel elles parviennent à nous – le lieu d'une mutation.

Les images, et plus particulièrement celle du 7<sup>ème</sup> art, induisent de la pensée en mouvement. Cet afflux implique une venue du regard. Véritable recreation d'un temps, les images de cinéma offrent une possibilité de voir et d'entendre une réalité produite à partir de la nôtre. Elles sont en cela porteuses de sens. Nous, spectateurs, savourons subjectivement une objectivité signifiante qui nous rend vivants, actifs, devant l'absence pourtant avérée des

---

<sup>34</sup> SCHEFER (Jean-Louis), *L'homme ordinaire du cinéma*, Paris, Éditions Gallimard, 1980, p.14.

choses. Nous lisons, à distance, un monde projeté dont la représentation vise à divulguer l'abstraction. Autrement dit, l'instant d'une fiction appelée à être reconstituée mentalement. On atteste ici d'un exercice du pouvoir de la réflexion, capable d'interpréter ce qui se donne au regard une fois placé devant les choses. Le spectateur devient « sujet-pensant », c'est-à-dire, propose Nicolas Poirier, apte à « mettre ce qui est vu en comparaison avec d'autres images, d'autres êtres, d'autres objets, d'autres situations »<sup>35</sup>. Comme l'affirme à cet égard Jacques Rancière, les spectateurs « voient, ressentent et comprennent quelque chose pour autant qu'ils composent leur propre poème »<sup>36</sup> avec les éléments du poème qu'ils ont sous leurs yeux.

Quelque part, le spectateur, en tant qu'être sensible est *actionné*. Il est appelé à partir à la conquête d'un devenir, à trouver dans le foyer de l'image le support lui permettant une *complétude* devant œuvrer au *raccord de soi*. Ce qui nous intéresse alors, c'est de déterminer quels seraient les différents vecteurs dans la rencontre avec des images de cinéma étant à l'origine d'une fertilité de la pensée amenant le spectateur à « vivre » de ce qu'il voit. Car, c'est depuis cette sensation de se trouver animé du souffle des choses explorées de notre monde à la sortie de l'expérience filmique, cette *énergie de l'Être*, que s'est déclaré l'horizon de capacités de perception alors *activées*. Ainsi s'offre à nous la tâche de penser le comportement des images de cinéma et de rendre conscients les processus mentaux que l'on accomplit en tant que spectateur pour, ultimement, pénétrer les secrets d'un voyage initiatique sensationnel de réactions menant au vertige de révélations métaphysiques.

À toute expérience son commencement. L'instant de création du point de rencontre entre deux entités passe par une émanation, une force hyaline qui, soudainement, soutient l'attention. Quelle était-elle au regard d'images de cinéma ? Notre mémoire s'active, plongeant dans les tréfonds des expériences passées à la recherche d'une réponse. Ce sera une intuition. Nous trouvons dans les images du cinéaste Andreï Zviaguintsev un laconisme visuel instaurant un champ d'indéterminations des choses projetées qualifiant, de telle manière, la représentation comme un mystère à lire. Nous parlerons ainsi de l'expression d'une syntaxe du mystique chargée de « négativités ». Pour des raisons d'économie au vu de l'espace accordé pour cette étude et d'une volonté d'éviter au mieux de s'égarer dans une accumulation de pistes de réflexion hasardeuses, nous avons décidé de nous concentrer uniquement sur le premier film du cinéaste, à savoir *Le Retour*, sortie sur nos écrans en 2003. Comme son titre l'augure, le film conte l'histoire d'une réapparition. Celle d'un homme, disparu depuis de nombreuses années,

---

<sup>35</sup> POIRIER (Nicolas), « Le spectateur de cinéma. Pour sortir de la critique du spectacle » dans *Revue Débordements*, Paris, 2018.

<sup>36</sup> RANCIÈRE (Jacques), *Le spectateur émancipé*, op. cit., p.19.

qui resurgit un beau jour dans le foyer familial au côté de sa femme, sa belle-mère et ses deux garçons, Andrei, l'aîné, et Ivan, le cadet. Si le premier accepte d'emblée l'autorité de l'homme, le second, doutant de l'identité de ce dernier, demeure rétif.

Le caractère ambigu des éléments du récit, noués dans les méandres du non-dit, et de sa mise en scène, d'une pesanteur poétique et contemplative, s'inscrit là où se déploie ce que nous avons aimé nommer un *jeu de l'énigme*. Le langage utilisé opère de sorte que les idées cinématographiques présentées imposent une négativité à gagner *en forçant une résistance*. L'image est suggestive en ce qu'elle laisse planer un doute continu dans la vérité des choses montrées. Par ailleurs, à la croisée de ces images énigmatiques s'ajoute une trajectoire narrative initiatique. L'inconnu, le soi-disant « père », se manifeste dès le début comme l'apparition divine réclamant créance à ses disciples. Soucieux de faire sens, Ivan combat son propre scepticisme. En tension continue dans cette quête du savoir, l'incompréhension est ainsi source d'un travail de l'autre à dévoiler. C'est ici même que se tracent les contours de notre approche réflexive du film. Ivan, auquel notre regard s'assimile rapidement, est le témoin d'une apparition évoquant une contre-présence, un contrepoids tel, nous le pensons, un spectateur à l'encontre d'images. En lui-même est réfléchi le reflet du spectateur, ici, de l'image d'un père qui ne se laisse pas dévoiler dans sa matière évidente, brute. Dans les couches successives qui forment l'image, l'énigme, dans son impénétrabilité temporaire, scelle la parole pour mieux l'embraser par la suite. C'est au regard de ces deux faces significatives qu'est la narration et la composition mystique des images que notre étude trouve son ancrage à savoir l'énigme comme élément moteur de l'agencement du récit individualisé de la reconnaissance du monde.

Il est tentant de présumer, devant tous travaux en études cinématographiques, que l'essentiel des idées, et ainsi l'ordre du discours proposé proviennent d'une analyse scrupuleuse d'un objet filmique. Or, notre étude consiste moins en l'examen d'un film, dressant dès lors le portrait de celui-ci, qu'à la tentative d'élaborer la physionomie d'une expérience de perception. Nous entendons par là que l'enjeu sous-jacent à ce travail est de révéler le processus en action lors de notre rencontre avec des images de cinéma.

Si nous faisons appel à l'œuvre d'Andrei Zviagintsev c'est que dans son oeuvre, celle-ci produit de manière plus franche des voies d'enclenchement de perception ou, pour le dire autrement, des espaces théoriques symbolisant le devenir des images. Si analyse il y a, cette dernière se fait moins dans l'optique de singulariser le film à l'étude que de montrer comment celui-ci permet de singulariser les balises en jeu lors de la performance d'un film.

Nous travaillerons ainsi moins notre objet filmique comme objet d'analyse qu'en un catalyseur d'une pensée qui, se voulant en constante fermentation, poursuit le but de convoquer

un ensemble de pistes nécessaires à la conceptualisation du milieu de perception dans lequel s'effectue la mutation autonome du spectateur.

En outre, il n'échappera pas à notre lecteur que l'auteur de ces lignes assume volontiers une approche éducative. Ainsi, et ce dans un but de le prévenir dès à présent, il ne sera pas étonné de l'adoption d'une pensée qui se complexifie progressivement, inoculant de fait quelques lieux communs, notamment sur l'art, en début de travail.

Après avoir établi l'intérêt actuel et précieux que nous avons, contemporains, à porter notre attention sur les fabulations du 7<sup>ème</sup> art, nous tenterons d'exposer les manœuvres composites à l'origine d'un espace de rencontre entre le sujet et sa réalité jusqu'à l'instant de sa rupture avec celui-ci ; instant étrange qui reconditionne les règles du visible selon un ordre qui conduit le spectateur à devenir témoin de sa propre expérience affective.

Dans une seconde et ultime partie, nous passerons du côté d'une pensée de l'altérité et voir en quoi le fait séductif des images qui se présentent dans une obscurité tant esthétique que narrative produit le regard d'un objet qui me résiste fragilisant l'assuétude sociale du monde à en stratifier notre vision et reconfigurer des temporalités nouvelles qui conviennent à la renaissance d'un monde engagé dans son inévitable perte.

## Partie I – Ouverture

### **Vision du monde**

Le monde existant tel que nous le vivons a ceci de fondamental qu'il ne peut être vu selon son enveloppe extérieure. Nous le vivons du dedans, en sommes acteurs englobés. Après tout, écrivait Merleau-Ponty, « le monde est autour de moi, non devant moi »<sup>37</sup>. Penser le monde. En être éclairé. Cela suppose, nous semble-t-il, de saisir le dehors comme une venue qui, depuis son ouvrage, trouble l'élan naturel de la vision. Celle-ci, avait étudié le philosophe phénoménologue, se dédouble :

il y a la vision sur laquelle je réfléchis, inspection de l'Esprit, jugement, lecture de signes. Et il y a la vision qui a lieu, pensée honoraire ou instituée, écrasée dans un corps sien, dont on ne peut avoir idée qu'en l'exerçant<sup>38</sup>.

Depuis l'inspection des faits, constitutifs du « dehors », s'intronise les pensées. Les faits de notre monde deviennent actants d'une réflexion qui donne lieu à *la* pensée. Les pensées, en advenant, permettent à soi de s'ouvrir au monde ou plutôt de le voir s'ouvrir devant nous ; elles se font alors, avance Merleau-Ponty, « indices d'un ordre de l'existence – de l'homme existant, du monde existant »<sup>39</sup>. Du monde, elles créent une vision, celle qui « a lieu ». En d'autres termes, les pensées *actent* le monde. Nous ne regardons plus les choses pour ce qu'elles sont, mais pour ce qu'elles donnent à voir. Penser notre monde, c'est ainsi l'activité par laquelle je m'oblige à le voir en face, à ne plus me soustraire à ce qu'il est. Ce qui composait ce « *il y a* » autour de moi devient quelque chose que je peux désormais tenir pour un peu plus dense et vivant, car en mouvement, que je peux certifier comme si j'en étais le témoin à œil hyper-ouvert.

Par conséquent, si tel est notre but de révéler comment l'homme est-il en mesure de parvenir à penser le monde par lui-même, alors ne serait-il pas judicieux de se rendre sur le terrain de ce qui, par nature, influe les faits à devenir, devant lui, formes de pensée du monde ? Aspiré dans les articulations esthétiques du cinéma, le spectateur ne pense, certes, pas au sens où nous l'entendons communément<sup>40</sup>, mais il assiste, en tout état de cause dans des cadres desservies à cet effet, à la « venue » du monde. Ce qui se trouve en évidence devant lui se voue quelque part à devenir des faits *prêts-à-être-pensés*.

---

<sup>37</sup> MERLEAU-PONTY (Maurice), *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p.59.

<sup>38</sup> *Ibid*, p.54.

<sup>39</sup> *Ibid*, p.55.

<sup>40</sup> En cela qu'il n'appose pas de réflexion sur des choses réelles, tangibles, rencontrées dans le monde ambiant.

## La réalité projetée

De tous les philosophes et penseurs ayant posé un regard sur le cinéma, Stanley Cavell est possiblement celui ayant le mieux considéré ce dernier comme œuvre de pensée. Instant de grâce maintes fois repris dans les études qui lui sont consacrées, sa réponse à la question : comment se fait-il qu'un professeur de philosophie en vienne à réfléchir sur le cinéma hollywoodien ? – ce à quoi il déclara qu'il « aurait été plus naturel pendant la plus grande partie de sa vie de lui poser la question dans l'autre sens : comment se fait-il qu'une personne dont l'éducation a été autant façonnée par la fréquentation des cinémas que par la lecture de livres en vienne à exercer le métier de faire de la philosophie ? »<sup>41</sup> – témoigne, en effet, d'un certain égard pour le 7<sup>ème</sup> art comme un intérêt qui intrigue et amène à l'élaboration de systèmes d'idées sur notre monde.

Pourquoi les films comptent-ils ? Voici une des questions majeures à partir de laquelle le philosophe américain bâtit le plus gros de sa pensée sur le cinéma. Pour tenter d'y répondre, il lui semblait évident de revenir en premier lieu sur le concept de modernité. Pour d'autres, il ne semble échapper aujourd'hui que la modernité désigne, entre autres, le moment de nos civilisations où, dès lors, priment de nouveaux fondements basés sur l'individualisme. Alors coupé des anciens horizons moraux, sociaux et cosmiques qui hiérarchisaient la vie d'autrefois, l'individu vit désormais dans un monde où il peut choisir son mode de vie, « agir conformément à ses convictions, en somme, maîtriser son existence d'une foule de façons dont nos ancêtres n'avaient aucune idée »<sup>42</sup>. Mais l'individualisme aurait, dans le même temps, replié l'homme sur lui-même, perdant de vue les vastes perspectives à en aplatir et rétrécir sa vie jusqu'à peut-être même « l'éloigner du souci des autres et de la société »<sup>43</sup>. Préparé à ce constat, Cavell distingue un aspect essentiel de la modernité, à savoir « la crainte d'isolement métaphysique et la recherche d'un fondement absolu du savoir »<sup>44</sup>.

La modernité que Cavell décrit dans ses œuvres est traversée par cette crainte d'isolement et cette recherche de certitude qui sont en fait profondément liées, qui ont une origine commune, même si elles s'expriment par des voies différentes. Ce que Descartes et la Réforme auraient produit [...] serait une certaine conception du sujet. Un sujet qui est d'abord intériorité, mais une intériorité sans transparence, qui se creuse comme un domaine inconnu, à découvrir, explorer, conquérir. Or, l'originalité de Cavell

---

<sup>41</sup> Stanley Cavell, cité dans LAUGIER (Sandra), « La cinéphilie comme éducation de soi » dans *L'Education du regard*, revue A Contrario n°26, Paris, BSN Press, 2018, p.95.

<sup>42</sup> TAYLOR (Charles), *op. cit.*, p.12.

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> MARRATI (Paola), « Une image mouvante du scepticisme » dans *A quoi pense le cinéma ?*, revue Rue Descartes n°53, Collège International de Philosophie, 2006, p.66.

est de mettre en avant que cette (re)découverte moderne de l'âme a un prix, et qui n'est pas des moindres. La proximité à soi a comme contrepartie l'éloignement du monde<sup>45</sup>.

Notre rapport au monde devient, nous dit en substance Cavell, ambigu, incertain, précaire. Le sujet, pris dans son intériorité, « n'est plus assuré de pouvoir en sortir, de pouvoir nouer des liens d'extériorité »<sup>46</sup>. Le sujet qui se pense et se vit comme intériorité est un sujet qui n'est pas sûr d'être présent au monde et aux autres, « qui n'est pas sûr que ce qui lui apparaît comme un dehors ne soit qu'un reflet de son intériorité »<sup>47</sup>. Cette quête de soi repliée sur elle-même, « excluant les grands problèmes et préoccupations qui transcendent le moi, qu'ils soient religieux, politiques ou historiques »<sup>48</sup>, laisse le sujet sans repères, dépourvu de preuves extérieures sur non pas l'existence du monde et d'autrui, mais « l'existence *dans* le monde et *avec* les autres »<sup>49</sup>.

Nous en venons à ce qui, selon Cavell, constitue alors la question philosophique essentielle de notre temps, le scepticisme. Suis-je assuré de ma propre existence ? Du monde qui m'entoure ? Ces questions fondamentales qui constitueraient à elles seules l'exercice même de la pensée philosophique mettent continuellement l'homme moderne en crise vis-à-vis de lui-même et de sa relation aux autres. Car il y a un besoin inhérent à l'homme de croire au monde, d'adhérer au déroulement cohérent de ce dernier et de lui accorder sa confiance. À la maladie du scepticisme, Cavell répond que « seule une approche attentive aux modes de reconnaissance fera toucher du doigt l'objet du doute et réconciliera l'individu avec le monde qu'il a pour tâche d'habiter »<sup>50</sup>. Il nous faudrait ainsi plutôt reconnaître le monde, c'est-à-dire « avouer qu'il nous attire et accepter son extériorité, sa vitalité, son indépendance »<sup>51</sup>. Soit, reconnaître l'intérêt et la valeur des expériences quotidiennes des objets, c'est « redonner vie à la fois à notre monde et aux vies que nous y menons »<sup>52</sup>. C'est réanimer le mouvement de la vie et admettre que le monde est séduisant. Autrement dit, en conclut Hugo Clémot dans son ouvrage ouvertement inspiré des écrits de Cavell, c'est bien « reconnaître notre *amour du monde* »<sup>53</sup>.

---

<sup>45</sup> MARRATI (Paola), *op. cit.*, p.66.

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> *Ibid.*, p.67.

<sup>48</sup> TAYLOR (Charles), *op. cit.*, p.12.

<sup>49</sup> MARRATI (Paola), *op. cit.*, p.68.

<sup>50</sup> CERISUELO (Marc), « Stanley Cavell et l'expérience du cinéma » In *Revue française d'études américaines* n°88, Paris, Revue Belin, mars 2001, p.54.

<sup>51</sup> CLEMOT (Hugo), *Cinéthique*, Éditions Vrin, Paris, 2018, p.68.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p.69.

<sup>53</sup> *Ibid.* C'est nous qui soulignons.

C'est ici qu'intervient l'expérience des films de cinéma dans la pensée du philosophe américain. La modernité est sceptique, ou plus précisément, elle est

hantée par le scepticisme et c'est cette même hantise qui provoque l'obsession de réalité. C'est le sentiment ou la crainte, de ne pas être en présence de la réalité qui produit le désir obsédant de réalité<sup>54</sup>.

Le cinéma est, pour Cavell, une manière de satisfaire ce désir. Voyons comment. Grâce à la caméra, il nous est enfin possible de voir le monde à partir du dehors, d'échapper à notre intériorité pour atteindre, enfin, le monde tel qu'il est. Dans la lignée d'Erwin Panofsky et d'André Bazin, Cavell souscrit à l'idée que le cinéma entretient un lien singulier à la réalité, « qu'il y a, si l'on veut, un réalisme essentiel du moyen d'expression cinématographique »<sup>55</sup>. En revanche, Cavell diverge de nos deux théoriciens sur le fait de rendre sensible cette réalité, à savoir le *principe de représentation*. S'il s'accorde à dire que le lien intime du cinéma à la réalité tient à son support photographique, qui « grâce à son automatisme, semble assurer la représentation la plus fidèle du réel »<sup>56</sup>, c'est bien cette dernière qualité qui lui est propre qui rend impossible de « penser ce lien en termes de représentation »<sup>57</sup> :

Le fait essentiel de l'automatisme photographique introduit une proximité entre une photo et son objet qui n'a pas d'équivalent. Les êtres et les choses émettent des sons, et depuis que différents appareils techniques existent pour les enregistrer nous pouvons reproduire et écouter des sons en l'absence des objets qui les émettent. Mais un appareil photographique ne nous donne pas le moyen technique de reproduire ou de copier quelque chose qui existerait indépendamment de lui. Un appareil photo produit, en un sens, des *objets ontologiquement nouveaux* [...] Même des termes comme « moule » ou « empreinte », utilisés par Bazin, ne marquent pas assez aux yeux de Cavell la proximité ontologique entre une photographie et son objet, puisque dans leur cas on peut toujours se passer de l'original, alors que « dans une photographie l'original est toujours aussi présent qu'il ne l'a jamais été ». Une photographie est ainsi *de* la réalité (au sens objectif du génitif) : elle ne nous en donne ni une représentation, ni une reproduction, ni une copie ou une empreinte, mais plutôt une *transcription*<sup>58</sup>.

Le terme « transcription » souligne ainsi l'étrangeté ontologique du lien entre la photographie et son objet. Dans une représentation ou reproduction d'un objet, la séparation entre l'objet réel et l'objet représenté serait plus « crue », dessinée avec un trait plus « prononcé ». L'objet représenté serait d'*indépendance déliée* œuvrant comme un hommage au particularisme de l'objet réel alors intouché. La représentation visuelle se rapporte à l'objet sans le contenir. Dans la transcription, nous entendons la création d'un double dont la force d'âme serait presque égale

---

<sup>54</sup> MARRATI (Paola), *op. cit.*, p.68.

<sup>55</sup> *Ibid*, p.62.

<sup>56</sup> *Ibid*, p.63.

<sup>57</sup> *Ibid*, p.64.

<sup>58</sup> *Ibid*. Pour les passages cités au sein de la citation, l'auteur de l'article puise dans les écrits de Cavell dans son ouvrage *La Projection du Monde*.

à l'objet à partir duquel la doublure est née. L'objet transcrit serait, lui, d'*indépendance liée* œuvrant comme la foulée d'une présence de l'objet réel alors contenu. Autrement dit, il y aurait au sein même de la photographie une certaine *énergie de réalité*. Dans la peinture, l'objet réel détient un rôle essentiellement différent en ce qu'il n'est que l'inspiration ou le modèle d'un résultat qui, véritablement, ne renvoie à l'objet que dans sa ressemblance. Dans l'art photographique, l'objet réel est la cause indéfectible de la création d'un autre objet, irréfragable d'essence, la photographie. Pour en résumer l'idée générale exhalée présentement, reprenons les propos de Cavell lui-même :

A representation emphasizes the identity of its subject; hence it may be called a likeness ; a photograph emphasizes the existence of its subject, recording it ; hence it is that it may be called a transcription<sup>59</sup>.

De fait, il semble clair que le cinéma, dont le support est photographique, fait autant que la photographie, à ceci qu'il montre aussi des transcriptions de la réalité, mais dans une succession d'images qui leur donne du mouvement. Par ailleurs, Cavell insiste bien sur ce point comprenant les images mouvantes non comme des choses représentées donc, mais filmées et projetées. Il en arrive ainsi à définir le moyen d'expression cinématographique comme « une succession des projections automatiques du monde »<sup>60</sup>.

Revenons-en à notre question de départ. Pourquoi les films comptent-ils ? Qu'y a-t-il de significatif dans le fait de nous montrer des projections automatiques du monde ? Le cinéma a ceci de particulier qu'il nous confronte à des projections successives du monde, mais, plus précisément, d'un monde dont nous sommes nécessairement absents. C'est d'ailleurs tout l'intérêt que d'affirmer la photographie comme étant une transcription de la réalité, à savoir :

Une manière de porter à notre attention le fait très singulier que quand nous regardons une photographie nous voyons des choses qui ne sont pas présentes [...] La photographie maintient l'être-présent du monde en acceptant que nous en soyons absents<sup>61</sup>.

Qui n'a d'ailleurs jamais pris de plaisir, campé au creux de son siège dans la pénombre d'une salle de cinéma, à jouir de ce fait malsain : nous regardons le monde sans être vus. Le monde d'un film défile sur l'écran. Il s'offre ainsi au regard du spectateur, lui qui demeure « invisible ». Cavell relève ici un aspect essentiel du médium :

Voir le monde sans être vu est l'expérience ordinaire des spectateurs de cinéma, mais dans sa banalité même, ce fait traduit le désir de voir le monde lui-même, sans médiation, hors sujet<sup>62</sup>.

---

<sup>59</sup> CAVELL (Stanley), *Cavell on Film*, State University of New York Press, New York, 2005, p.118.

<sup>60</sup> MARRATI (Paola), *op. cit.*, p.65.

<sup>61</sup> *Ibid.*

<sup>62</sup> *Ibid.*, p.68

Fruit de la projection mécanique, ce qui serait restitué à l'écran devant le regard caché du spectateur est un monde pour lequel je ne saurais d'abord reconnaître, puis scander le nom de son instigateur pour la simple et bonne raison qu'au pied de ce monde qui défile, aucun intermédiaire n'est de mise. L'automatisme de la photographie, repris et modifié pour les besoins du cinéma, crée le visage d'un monde qui m'est donné à voir sans en constater dans le même temps les ressorts qui ont permis l'inscription de la réalité sur l'écran. Le monde m'est donné, pour la première fois de son histoire, *depuis son enveloppe extérieure*.

Cela étant dit, même si le cinéma transgressait le prétendu interdit métaphysique qui instaure le monde comme métaphysiquement hors de notre portée, il n'en demeure pas moins que « la connexion avec le monde n'est pas rétablie puisqu'un monde que je peux voir sans être vu est un monde dont je suis exclu »<sup>63</sup>. Devant une projection, je vois un monde dont la réalité extérieure n'est pas en doute, mais qui ne me donne pas prise. Je vois, en définitive, un monde dont je ne fais pas partie. Le cinéma devient, en ce sens, l'art du passé, de « l'im-posture du spectateur toujours en retard par rapport à un film auquel il n'est proprement *jamais présent* »<sup>64</sup>. Si le rêve du sujet moderne est de sortir de sa subjectivité oppressante, malade, qui le retire du monde, le regard du dehors que le cinéma lui offre ne peut satisfaire ce rêve qu'à moitié : « un monde seulement vu est à monde à distance, à jamais *devant* moi, donc hors de ma portée »<sup>65</sup>. C'est précisément pour cette raison qui fait que nous voyons ce qui n'est pas, en vérité, devant nous et parce que « nos sens se satisfont de la réalité, alors que cette réalité n'existe pas »<sup>66</sup> que Cavell est en mesure de considérer le film comme une *image mouvante du scepticisme*. Si le cinéma est une image du scepticisme, c'est qu'il montre « que le monde peut être perdu, pas en lui-même, mais *pour nous* »<sup>67</sup>. Détaillons ce dernier point, majeur dans l'entière compréhension de l'intérêt que détient le philosophe américain pour le cinéma.

Plus que tout art, le cinéma, et ceci est vrai pour tous genres cinématographiques confondus, s'intéresse et est apte à décrire des moments de la vie quotidienne. À ceci pourrait se lire le fondement même des lois artistiques du cinéma, à savoir traiter n'importe quel fait saisi dans le temps et de prendre tout ce qu'il veut de la vie ordinaire. Cela étant, le monde projeté est ainsi composé d'éléments capturés ayant vécu dans un présent différent de celui de notre expérience du film. Il est la trace réelle de quelque chose qui a réellement existé. Une fois

---

<sup>63</sup> MARRATI (Paola), *op. cit.*, p.69.

<sup>64</sup> CERISUELO (Marc), *op. cit.*, p.59.

<sup>65</sup> MARRATI (Paola), *op. cit.*, p.69.

<sup>66</sup> CAVELL (Stanley), *Cavell on Film, op. cit.*, p.118. Traduit de l'anglais.

<sup>67</sup> MARRATI (Paola), *op. cit.*, p.69.

agencés, ces éléments sont ensuite « jetés » devant nous. Un monde – monde du passé – y est alors animé. Le film, dès lors objet constitutif du dehors, nous retranche de ce monde projeté en ce que nous n'en sommes pas présents. Cette présence, devant la projection, sur fond d'absence, dans ce qui est projeté, interroge, intrigue, laisse dans le cœur du témoin s'immiscer l'incrédulité. Nous sommes, à la seconde où les lumières s'éteignent et que l'écran s'allume, en proie au doute envers ce monde qui s'anime devant nos yeux. Autrement dit, nous faisons *l'expérience même du scepticisme*.

Néanmoins, en cela même qu'il projette un monde qui a autrefois été, le cinéma invite à *prendre acte* du monde réel, celui-ci qui est *en cours*. En effet, l'opération de projection des faits de la réalité quotidienne replace le spectateur devant un monde qui est d'ordinaire vécu. Mais, en tant que témoin caché, le monde y est également enduré, au sens où ce qui est projeté devient matière à être l'objet d'un regard qui le met en mouvement, l'exerce, le reconnaît... Le monde – le nôtre cette fois-ci – y est alors *ré-animé*. Dès lors, assure Élise Domenach, c'est parce que le film agit comme « expression modifiée de la réalité que renoncer à ce rapport au monde serait renoncer à *notre* rapport au monde »<sup>68</sup>. La projection du monde, entendu dans le mot « cinéma » chez Cavell, donne ainsi l'opportunité de surmonter notre perte de croyance au monde là où dans sa réception s'offre la possibilité pour l'individu de retrouver des moyens de le nommer et de *communier* avec ce dernier. Au cinéma, nous sommes retirés du monde pour y être placés devant lui. Au saisissement du doute s'insinue au même moment l'épreuve de la conviction. Comme le résume très bien Sandra Laugier :

Notre expérience du cinéma nous met en présence d'une réalité dont nous ne sommes pas, et qui, par définition, n'est plus ; mais par cette expérience même, par le caractère mécanique de la projection du monde, elle permet de surmonter le scepticisme en le vivant<sup>69</sup>.

Surmonter le scepticisme en le vivant veut ainsi dire, au cinéma du moins, que la projection du monde est « d'une part, le récit de ce combat avec le scepticisme et d'autre part un outil de combat contre le scepticisme »<sup>70</sup>.

Ce dernier aphorisme, de la main du cinéaste Arnaud Desplechin, fervent lecteur de l'auteur de la *Projection du Monde*, suggère, par ailleurs, une autre dimension dans le combat

---

<sup>68</sup> DOMENACH (Elise), *Stanley Cavell, le cinéma, le scepticisme*, Paris, Presses universitaires de France, 2011, p.142.

<sup>69</sup> LAUGIER (Sandra), *op. cit.*, p.105.

<sup>70</sup> CAVELL (Stanley) & DESPLESCHIN (Arnaud), « Pourquoi les films comptent-ils ? » In *Esprit* vol. 8-9, *International : démocrates s'abstenir ?*, août/septembre 2008, p.211.

qui est mené contre le scepticisme au sein de l'expérience filmique. En effet, le film, foyer de péripéties à l'origine de l'action et de son dénouement, met le plus souvent en scène des personnages qui sont eux-mêmes en proie au scepticisme. Leur doute, écrit le cinéaste, peut, bien évidemment, « se présenter d'une multitude de manières, qui font l'objet d'autant de récits »<sup>71</sup>. Être placé devant ces récits, c'est être non seulement témoin de notre propre scepticisme qui peut nous prendre à n'importe quel moment de notre existence, mais, c'est également, à en observer des individus fictifs qui tentent eux-mêmes de le combattre, avoir la possibilité de trouver des moyens d'en triompher. Il y aurait ainsi, à en comprendre cette nouvelle dimension dans la relation entre le principe du scepticisme et le cinéma, un intérêt certain à porter son regard sur la trajectoire des personnages, de leur réaction et décision à l'égard de ce qui se meut devant eux.

Pour conclure cette analyse préliminaire du caractère initiatique qui se déclare dans l'expérience filmique, il nous semblait approprié d'établir ici la portée réflexive que notre film à l'étude sous-tend. Portée qui sera approfondie au fur et à mesure de nos interventions analytiques sur le film tout au long de ce travail. Au même titre que le cinéma positionne le spectateur en témoin-en-quête-de-reconnaissance, car en proie au doute face à un monde projeté auquel il est par évidence première retiré, *Le Retour* élabore dans sa structure narrative une relation de même ordre entre deux de ses personnages. Ivan, le fils cadet, n'accepte pas l'identité de son proclamé « père ». En témoigne tout d'abord cette séquence, au début du récit, où Ivan, accompagné de son frère, Andrei, contemple pour la première fois depuis plusieurs années le corps de l'homme annoncé. La rencontre débute avec une porte qui, de la main d'Andrei, s'ouvre dans un grincement lent et lourd et laisse entrevoir l'inconnu endormi profondément dans le lit maternel, bercé par le chant pluvieux des oiseaux. Le choc avec ce qui demeurait disparu. Le seul recours au champ contrechamp sert à relever l'air médusé qui se dessine sur les traits du visage des deux fils. Serait-ce au moins possible ? Andrei, le regard figé, reste immobile dans la toile lumineuse que laisse passer l'ouverture de la porte. Ivan, lui, les yeux inquiets d'incompréhension, voit le haut de son corps dissimulé de moitié dans l'ombre. Puis, d'une compression ferme des lèvres comme s'il était saisi d'une soudaine pulsion de rage, ce dernier se précipite vers les escaliers du foyer. Entre-temps, Andrei referme délicatement la porte de la chambre, laissant au père l'intimité et le calme nécessaire à son repos. On retrouve Ivan plonger au cœur d'un grenier délabré. Penché au pied d'un coffre

---

<sup>71</sup> CAVELL (Stanley) & DESPLESCHIN (Arnaud), *op. cit.*, p.211.

poussiéreux, il fouille avidement chaque recoin du meuble. Il en sort finalement un livre d'enluminures où est cachée une photo du « père » tenant à bout de bras sur une moto un nourrisson. Il est au côté d'une femme élancée aux cheveux dorés, rappelant ceux de la mère, puis, devant lui, un enfant, un peu plus âgé que le premier, faisant mine de conduire le véhicule. Andrei, arrivé en hâte sur les lieux, est positif, c'est bien *lui*. Muet, Ivan referme le livre, la photo laissée entre deux pages, puis le confie de nouveau à la praline du coffre.

Avec cette séquence, le film dispose judicieusement les fragments qui composeront son récit. Ivan est celui qui *doute*. Alors que le corps du père est face à lui, il ne peut sur cette seule base se résoudre à l'accepter, et se doit de prouver immédiatement son identité. Mais alors que celle-ci lui semble être avérée à la lumière d'une photographie, il demeure silencieux, indifférent à l'évidence réaffirmée, comme écarté de toute assurance de ce qui est visible. Dans les deux cas, celui du spectateur en prise avec son expérience filmique devant un monde projeté et le personnage d'Ivan, faisant face à un homme prétendant être son père, s'imisce un socle commun : les deux disposent d'un *fait qui demande à être reconnu*.

### **Éloge du monde**

Le monde est vécu d'ordinaire en ce que l'homme répond à ce qui l'entoure par des actes instinctifs. Les éléments constitutifs de son quotidien ne sont pas systématiquement « pensés », éentrés de réflexions qui conduisent l'objet dans les retranchements de son fond depuis sa forme. La plupart du temps, ils sont inconsiderés dans leur valeur d'objets vibrants de significations et de qualités. Ainsi gravitent autour de l'homme des formes pour le moins mystérieuses en ce qu'elles ne sont pas, dans leur manifestation quotidienne, automatiquement éployée.

Comme nous le rappelle Desplechin, le film peut être dérobé aussi simplement qu'il soit à ce fait premier : « une signification apparaît sur l'écran »<sup>72</sup>. Qu'importe ce qui se manifeste au sein du cadre, « qu'importe qu'il y ait un auteur ou qu'il n'y en ait pas, qu'il s'agisse d'un film populaire ou d'un film savant »<sup>73</sup>, les formes qui dansent sur l'écran signifient. Le cinéma, poursuit le cinéaste, reprenant ici une formule chère au philosophe, est un « éloge du monde »<sup>74</sup>. Il offre par essence, dès sa projection, un *discours sur le monde*. Les éléments représentés au sein de l'image, qu'ils soient objets vivants ou non-animés, produisent une parole au regard de ce qu'ils sont dans la réalité pratique. En d'autres termes, chaque apparition d'un objet projeté

---

<sup>72</sup> CAVELL (Stanley) & DESPLESCHIN (Arnaud), *op. cit.*, p.209

<sup>73</sup> *Ibid.*

<sup>74</sup> *Ibid.*

est autant de mots adressés à ce même objet. Toute transcription du monde en image est une opération magique par laquelle nous subissons les effets que produit la « diction » de la projection. En accordant la réalité de tous les jours à devenir fait devant soi, le cinéma attire notre attention sur « ce qui est admirable de notre quotidien »<sup>75</sup>. Il fait de notre réalité un spectacle. Vue d'ensemble qui attire le regard et l'admiration (*specto*), les images de cinéma deviennent à l'instant de leur apparition sur l'écran, le levier de la pensée des faits de notre monde. Investir le monde projeté, c'est donc retrouver le chemin de la signification des choses.

À la suite du passage précédemment cité, Domenach affirme que le cheminement de Cavell à l'égard du cinéma « met en évidence l'éducation que nous gagnons à prêter attention aux mythes qui gouvernent notre rapport au monde »<sup>76</sup>. À bien considérer le cinéma comme machine à créer des mythes, pour le moins ressemblants, de la réalité en ce qu'il met en scène des êtres au sein de récits imaginés, il nous semblerait juste de s'adresser au film comme un interlocuteur par lequel se dessine une voie vers la pensée du monde créant cet espace dans lequel le spectateur, en prise avec son expérience du film, renforce son rapport au monde. L'expérience du monde, avertissait le philosophe, passe par l'expérience des films. Il s'agit alors, clarifie avec acuité Laugier, « d'éduquer sa propre expérience, ce qui n'équivaut pas seulement à une formation du goût esthétique, mais aussi à quelque chose de plus général, qui a à voir avec la formation morale et la constitution de sa propre singularité »<sup>77</sup>. Tel est tout l'intérêt de s'intéresser au cinéma pour Cavell – en même temps que de constituer la valeur des films, le motif de leur importance –, celui de plonger au cœur de cette activité de formuler son propre récit du monde :

Le point essentiel de la réflexion de Cavell, c'est qu'il ne se demande pas si le cinéma est un art (il ne dit pas non plus qu'il n'en est pas un). Ce qui l'intéresse, c'est l'œuvre cinématographique en tant qu'elle est constitutive de notre expérience, et en tant qu'elle nous apprend quelque chose par son propre travail. Ce n'est que par cette reconnaissance que peut se définir une démocratie du cinéma par la subjectivité et la confiance en soi<sup>78</sup>.

En proposant à l'homme une projection de son propre monde, le cinéma offre en réalité le temps d'une vie comme occasion donnée à la prise de conscience de soi et de son aspiration à la vérité en tant qu'être saisi dans un monde ambiant. En outre, nous pourrions dire que le cinéma anime le *souvenir* même du monde et qu'il reconduit, par sa projection mécanique, ce souvenir en moyen de reconnaissance. Parcelle de temps fixée, puis projetée, le cinéma établit

---

<sup>75</sup> CAVELL (Stanley) & DESPLESCHIN (Arnaud), *op. cit.*, p.210.

<sup>76</sup> DOMENACH (Elise), *op.cit.*, p.142.

<sup>77</sup> LAUGIER (Sandra), *op.cit.*, p.97.

<sup>78</sup> *Ibid*, p.99.

un espace d'échange, où le spectateur, tenu au pied de ce qui est *en train* de se signifier devant lui s'entretient avec le souvenir d'un monde qui l'échappe au quotidien. C'est d'ailleurs ce qui semblait aussi être l'avis de Tarkovski, lui qui, dans son célèbre essai testamentaire, écrivait ceci à l'égard de ce qu'il pensait être les motivations des gens à entrer dans une salle de cinéma :

Il faut partir du principe de base du cinématographe qui a quelque chose à voir avec le besoin qu'éprouve l'homme de maîtriser, de connaître le monde. Je crois que la motivation principale d'une personne qui va au cinéma est une recherche du temps : du temps perdu, du temps négligé, du temps à retrouver<sup>79</sup>.

Le cinéma est concentration de l'expérience humaine. Il ordonne la vie en image, reproduisant son mouvement pour qu'à l'œil de celui qui l'observe lui soit confiée une chronique qui construit, recrée la vie. L'observateur profite alors d'un rallongement. Celui de l'appréhension de cette matière qui l'entoure à chaque instant. Il donne au témoin, engagé dans ce qui défile devant lui, en d'autres termes, des *faits-à-penser*, la possibilité de fonder une parole qui lui est sienne faisant du monde un sujet de discussion. Ce n'est donc pas un hasard si, dans son ouvrage au titre hautement inspirant dans les fondements de ce travail, Stanley Cavell évoquait à l'adresse de cette rencontre entre cinéma et spectateur la naissance d'une « conversation éducative »<sup>80</sup>.

### Une perception

Au « pourquoi » de l'expérience des films, de son intérêt dans notre rapport au monde, apparaît inmanquablement la question du « comment ». Comment être en mesure, alors suspendue au seuil du film, de transcrire au mieux l'expérience de son rapport au monde ? Si tel est le but d'apprendre par l'expérience du cinéma, de se laisser éduquer par elle, alors encore faut-il être capable de *dire* son expérience. Là, est établi un nouveau pont par Cavell entre l'expérience d'un film et l'expérience personnelle que nous faisons du quotidien.

Ces films figurent dans leur expérience comme des événements publics mémorables, des fragments constitutifs des expériences, des souvenirs d'une vie ordinaire. Si bien que la difficulté que nous avons à les juger est la même que celle que nous avons à juger notre expérience de tous les jours, à nous exprimer de manière satisfaisante, à trouver des mots pour ce que nous voulons dire<sup>81</sup>.

Quiconque a été à un moment de sa vie en incapacité de mettre des mots sur une réalité vécue. Combien de fois n'avons-nous pu toucher du doigt par la parole ce qui fait qu'à cet instant

---

<sup>79</sup> TARKOVSKI (Andrei), *Le temps scellé*, Paris, Éditions Philippe Rey, 2014, [1989], p.75.

<sup>80</sup> CAVELL (Stanley), *Le cinéma nous rend-il meilleurs ?*, Paris, Bayard, [2003], 2010, p.114.

<sup>81</sup> CAVELL (Stanley) dans son ouvrage *A la recherche du bonheur. Hollywood et la comédie de remariage* (1993), ici cité par LAUGIER (Sandra), *op. cit.*, p.100.

précis cette réalité doit être communiquée ? Devant le scintillement de la réalité au cinéma, c'est le monde qui se donne à notre jugement. Dès l'apparition de ces forces lumineuses, le souvenir se fait, la pellicule s'inscrit en trace indélébile dans notre cortex. Au même moment, une question émerge. Pourquoi ai-je gardé cette image dans ma mémoire ? En quoi ne suis-je pas indifférent à ce qu'elle suggère ? Objectifié, le monde à l'écran nous est donné comme nous est donnée la remarque d'un de nos camarades sur la beauté d'un arbre. Pourquoi suis-je d'accord avec lui ? Et qu'est-ce qui fait qu'à la minute où j'entends ses mots, je ressens l'envie de lui répondre, mais est inapte, ou bien se forçant à l'essai le fait de manière maladroite, à trouver les mots qui personnifient l'éclat dont je suis présentement témoin ? Pour l'homme qui souhaite *reconnaître* en vue de définir le monde ambiant, rien ne peut être autrement estimé pour Cavell que la confiance du spectateur en sa propre expérience.

Sans cette confiance dans notre expérience, qui s'exprime par la volonté de trouver des mots pour la dire, nous sommes dépourvus d'autorité dans notre propre expérience<sup>82</sup>.

Avoir confiance en son expérience, à savoir, être animé par le sentiment d'être fiable au regard de soi dans l'énonciation de ce que nous sommes prêts à délivrer de notre expérience, commencerait par une attitude assidue envers l'œuvre. Car, se laisser éduquer par l'œuvre laisse tout d'abord sous-entendre, comme l'indique Cavell, « qu'il nous faut laisser l'objet qui *nous* intéresse le soin de nous apprendre à le considérer »<sup>83</sup>. S'ouvre ici, à l'instant de notre rencontre avec l'œuvre, l'aventure sensible *d'apprendre à la regarder*. Tout est en substance ici le conseil le plus précieux du philosophe américain à l'égard de notre expérience des films, à savoir son « dépliement »<sup>84</sup>. Si la forme projetée signifie au moment même de sa projection, alors notre expérience débute là où nous « montrons comment la signification advient au cinéma »<sup>85</sup>. Ainsi, mettre au jour cette signification requiert, nous dit le philosophe, « d'être ouvert au film, à la signification qui s'impose à vous, et de tenter d'articuler ce qui advient au cinéma »<sup>86</sup>. Être tenu à tenter de croire en l'œuvre, c'est d'abord s'engager dans le détail de ce que l'œuvre nous donne à voir. Expérimenter l'œuvre, au sens étymologique le plus propre ici « d'éprouver », serait à voir ainsi avec une *lecture* du déroulement naturel du cours des images, à se tenir « à la lettre »<sup>87</sup> du film. Une telle lecture ne suppose donc pas d'expliquer le film, d'entrer dans un rapport pragmatique avec ce dernier en tentant d'en délier au premier coup d'œil son sens caché

---

<sup>82</sup> CAVELL (Stanley), op.cit., ici cité par LAUGIER (Sandra), *op, cit*, p.101.

<sup>83</sup> *Ibid*, p.109

<sup>84</sup> CAVELL (Stanley) & DESPLESCHIN (Arnaud), *op, cit.*, p.217.

<sup>85</sup> *Ibid*, p.213

<sup>86</sup> *Ibid*.

<sup>87</sup> *Ibid*, p.218.

(si tenté que celui-ci en ait un), mais bien, propose pertinemment Desplechin, de « se rendre attentif, tout simplement, au sens qu'il exprime par un procédé qui n'appartient qu'au cinéma »<sup>88</sup>. La lecture d'une œuvre oblige, en un sens, de la laisser venir à soi et de se laisser prendre par celle-ci.

Le spectateur, fonction qui méritera dès son apparition dans le champ théorique de la discipline cinématographique un large panel d'acceptions, est, sans nul doute, compris par d'aucuns comme le témoin d'un évènement vers lequel il destine une *perception*. La fonction admettrait, depuis cette base décrite avec simplicité, des possibilités diverses de définitions et d'usages selon le type d'expérience à partir de laquelle elle est étudiée. Cette condition plurivoque nous invite à la saisir sous le terme « sujet », à savoir une présence soumise à une quelconque autorité capable d'influer sur les affects de cette même présence<sup>89</sup>. Le sujet « en présence » est ainsi celui qui perçoit un phénomène. Non seulement il accueille une réalité au sens où celle-ci advient dans sa formalité convexe – assis dans une salle de cinéma, je regarde des images en mouvement défilées sur un écran – mais il en recueille également un contenu sensible, une « nouvelle réalité ». Autrement dit, le sujet ne fait pas que voir une somme de choses. Il ne fait pas, nous dirait Merleau-Ponty, qu'« enregistrer ce qui lui est prescrit par les excitations rétiniennes, mais les réorganise de manière à rétablir l'homogénéité du champ »<sup>90</sup>. La perception est à concevoir, nous dit le phénoménologue français comme « un système de configuration »<sup>91</sup>. Le sujet percevant corporalise un champ, soit un ensemble de formes, le saisit par l'esprit en vue de le signifier. Percevoir, ce n'est donc pas recevoir ce qu'il y a connaître, c'est-à-dire la réception instinctive des données physiques du champ – son positif – mais, quelque part, ce qu'il y a à entendre. C'est partir d'une observation. Celle des traits, des propriétés du représenté, puis en chercher à saisir une intention, une situation qui s'en dégage. Percevoir, c'est *percer le voir*, débusquer le sens depuis ce qui est inspecté. Cela suscite d'entrer dans les formes visibles et sonores, ou plutôt de *laisser ces formes entrer en nous*. Le sujet qui perçoit saisit par les sens dans un principe de réception qui se rapproche d'autant plus de l'essence des choses que de leur évidente apparition. Car percevoir, c'est, enfin, *par-venir* à connaître, ce n'est pas dérober le plat, ou la seule identification de l'évidence visible, *c'est la*

---

<sup>88</sup> CAVELL (Stanley) & DESPLESCHIN (Arnaud), *op. cit.*, p.218.

<sup>89</sup> Le terme est, ici, préféré compte tenu également du fait que notre travail s'intéresse autant à ce qui se passe pendant la rencontre avec cette autorité – où nous investissons le « dossard » du *spectateur* – qu'à son prolongement, où nous revenons alors plus à une conception de *l'individu*.

<sup>90</sup> MERLEAU-PONTY (Maurice), *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, Paris, Gallimard, [1945], (2009), p.7.

<sup>91</sup> *Ibid.*

*conscience de sentir ce visible être en mouvement.* C'est embrasser par la pensée non les distinctifs ou les caractéristiques indéniables des choses, mais leur *mouvance*. Le travail perceptif auquel procède le sujet lors de sa lecture d'une œuvre accuse d'une perception des représentations et de leur réorganisation en forme du savoir. Véritable plongée sensible dans la connaissance, la perception est la capacité de faire survenir « le monde de derrière le monde ».

Appréhender la réalité de notre rapport avec les images en mouvement essentiellement à partir de ce que nous voyons serait concevoir le cinéma uniquement comme un rapport-de-sujet-à-objet. Nous voudrions maintenant prendre la réflexion par un autre bout. Nous sommes, jusqu'à présent, partis de la position du spectateur à la rencontre d'image projetée. Or, l'œuvre de cinéma est sans conteste le résultat d'un travail artistique, au sens ici d'artisanat, de production d'un relatif à l'art. Le cinéma, rappelons-le, est un discours sur le monde. Ce discours, même s'il naît inévitablement en ce que la réalité ambiante est signifiante dès sa projection par analogie, ne peut être dissocié du processus de création contenu dans le traitement de l'image. L'expression formelle, sous-entendue dans ce traitement, est constitutive, nous semble-t-il, des moyens de parvenir à la reconnaissance du monde. Les mondes projetés à l'écran ne peuvent en cela être dissociés d'une certaine forme inhérente de médiation, d'un artisanat de phénomènes de transcriptions qui sont alors, en toute logique gardée, vecteurs de perceptions du monde. Après tout, si l'expérience des films permet de nous aider à formuler de manière autonome notre rapport au monde et ainsi de le consolider, alors le film se doit de nous permettre d'accéder à l'expérience, c'est-à-dire d'accéder, par des moyens qui lui sont propres, à la sensation du monde *venir à soi*.

### **Autre réalité**

La raison pour laquelle nous croyons possible une étude du monde au creux de phénomènes filmiques projetés est assurément lié au fait que le cinéma soit lui-même une entreprise de compréhension du monde ou, des mots du philosophe Frédéric Neyrat, « une sorte d'aspirateur ontologique »<sup>92</sup>. Il est, pour le dire autrement, un *objet-d'étude-qui-étudie*. Il traite la réalité de manière à composer et faire apparaître sous un jour nouveau une idée de ce qui est dans notre monde.

---

<sup>92</sup> NEYRAT (Frédéric), « Résister, c'est percevoir » In Revue Rue Descartes, Paris, Collège International de Philosophie, 2006, p.110.

L'Être – à entendre, ici, comme ce qui *est* dans son essence – à l'instar de toute chose considérée pour un temps comme matière à transmettre en vue d'y développer une connaissance, ne peut être donné. Il n'est pas un objet du savoir qui serait d'emblée disponible, auquel cas il serait réduit à son aspect primaire. Il doit être saisi dans une étude des composants complexes qui forment sa vérité. Au regard de *l'existant* du monde ambiant, soit l'individu ou la chose pris sans aucun recul ni hauteur dans son essence, l'être ou l'objet concret qui peuvent être « vu » dans notre réalité, l'art a pour but, entre autres, de révéler à leur sujet, selon les moyens qui lui sont propres, une vérité *implexe*, difficilement accessible à l'œil nu du quotidien. Il s'agit pour l'art de créer un système distinct de toute linéarité du cours normal des choses et de ressemblance littérale avec la réalité pour, en tout bon paradoxe, mieux y revenir. Résonne, ici, la *promesse d'un accès*.

L'art « met en présence ». Il met en présence d'un autre monde, fait d'une autre structure, qui invoque une réalité œuvrant selon ses propres lois. Un objet tenu dans une création picturale, par exemple, est figuré de telle manière que nous ne pouvons voir ce même objet comme il apparaît près de nous au quotidien. La présence en art de ce qui existe produit alors un intervalle entre l'objet représenté et nous. Cela suggère l'avènement d'un passage dans lequel nous sommes invités de nous laisser conduire. Nous, sujet, sommes entraînés dans un embranchement de manifestations, d'assemblages d'emblèmes, de symboles, de motifs qui, au travers de leur représentation de l'intime des choses et de corps expressifs, portent un regard, une idée, sur ce qui est dans notre monde. Reprenons l'exemple d'une peinture, ici, représentant un corps s'avançant près d'une fenêtre pour regarder des enfants jouant au loin dans un parc. Le trait serait fin. L'utilisation peu élaborée d'une palette de couleur ajouterait à l'atmosphère de la peinture. Le mouvement suggéré par le corps qui s'avance dans une pièce contrastée entre lumières et ombres tracerait une ligne horizontale qui donnerait un équilibre au tout. Témoin, nous ne pouvons seulement reconnaître en cette peinture un objet physique, réplique d'une situation que nous pourrions connaître dans la réalité. Cette singularité formelle qui la constitue nous oblige à « lever les yeux ». La peinture n'est pas la seule présence d'une empreinte, elle donne aussi, par la forme qui lui est propre, une « trace de la vision »<sup>93</sup> ; c'est-à-dire qu'elle est composée de gestes figuratifs qui imprègnent la surface non pas de copies anatomiques d'objets réels, mais de signes qui font du tableau une configuration qui dépasse le *simple* portrait. La trace de la vision, c'est ainsi la trace laissée par l'intention de potentialiser le réel, de le *réaliser*.

---

<sup>93</sup> ROPARS-WUILLEIMIER (Marie-Claire), *L'idée d'image*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 1995, p.9.

Vision qui a la particularité de capter la forme dans l'image « au point d'en faire une pure idée »<sup>94</sup> qui attend la parole.

En ce qu'ils deviennent des phénomènes qui attendent en retour d'être regardés, ces corps et objets tenus dans une production artistique sont appelés à être discutés. En même temps qu'il y a passage, il y a un déplacement de la part du témoin. Ce dernier promène son regard au cœur de ces manifestations, plongeant dans un monde essentiellement autre, un ailleurs étranger à la réalité qu'il a à connaître quotidiennement. Attentif à ce qui s'arrache du langage artistique, à savoir le mode d'apparition des choses selon l'art en vigueur devant lui, il oublie pour un temps son environnement. Coupé de sa réalité ambiante, il regarde en avant ce monde qui le re-présente.

Pour en revenir au cinéma, ce dernier ne fait pas que montrer l'intime des choses, ce qui existe, il « le monte »<sup>95</sup>. Les images de cinéma ne sont pas de simples représentations figées de la réalité. En effet, la spécificité du 7<sup>ème</sup> art est qu'il est un *arrangement d'opération*. Il puise et capte la réalité, jouant avec les lieux et avec les temps pour ensuite reconfigurer les images selon un ordre et une profondeur de vue qui transportent le témoin dans une nouvelle réalité, elle, dite mise en scène. Le procédé de re-présentation cinématographique a ceci de paradoxal – et de magique – qu'il « invite impérieusement au spectacle d'une réalité à la fois différente et pareille »<sup>96</sup>. Le cinéma, aspirant à un tel potentiel d'objectivation de notre réalité familière en restituant aux êtres et choses leur mouvement naturel et en étant, à quelques nuances près, « tributaire du même temps et espace »<sup>97</sup> que la réalité, semblait facilement se distinguer comme une réplique indiscernable du réel. Or, cette « autre réalité »<sup>98</sup>, pour reprendre la formule chère au philosophe Clément Rosset, tient sa particularité à ce que les créateurs d'images de cinéma ne souhaitent pas seulement représenter le monde, mais le fragmenter et le réassembler.

L'auteur de l'essai *Le Réel et son double* invoque à cet effet les mots du cinéaste Robert Bresson, ce dernier affirmant que cette fragmentation est « indispensable si l'on ne veut pas tomber dans la représentation. Voir les êtres et les choses dans leurs parties séparables. Isoler ces parties. Les rendre indépendantes afin de leur donner une nouvelle dépendance »<sup>99</sup>. Le

---

<sup>94</sup> *Ibid.*

<sup>95</sup> NEYRAT (Frédéric), « Résister, c'est percevoir » In *op. cit.*, p.110.

<sup>96</sup> ROSSET (Clément), *Propos sur le cinéma*, Paris, Presse universitaire de France, 2011, p.68.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p.74. Le temps du cinéma, écrit Rosset, n'est « évidemment pas exactement celui de la réalité : il lui arrive d'accélérer, de ralentir, de revenir en arrière, voire de reprendre une séquence passée, etc ».

<sup>98</sup> *Ibid.*, p.67

<sup>99</sup> *Ibid.*, p.69.

cinéma monte, fragmente, organise des formes visuelles et sonores, les capte de près ou de lointin, voire de très près ou de très loin, multipliant ainsi au creux de ce monde distinct, mais semblable des perspectives connotant et colorant le réel des choses non plus sous un jour d'ordinaire saisi – signe alors de son engagement dans la quête de la complexité. Le cinéma évoque la réalité, en est, plus que tout autre art, empreint. Il invite à voyager tout près, mais les exigences de l'expression formelle qui en indique un regard, un travail particulier et subjectif, font qu'il ne se confond jamais totalement avec le réel. Le cinéma bénéficie, en résume Rosset, d'une « sorte d'*ex-territorialité*. Toujours la même chose, mais située ailleurs »<sup>100</sup>.

### **Outre-monde**

Le réel, écrit Rosset, est « privé de sens en tant que tel, [il] ne prend consistance qu'à la condition d'être « habité » par un sens venu d'ailleurs qui vient occuper les lieux »<sup>101</sup>. Il ne devient lieu apprivoisable et apprivoisé que lorsqu'il est précédé de l'intervention d'une « visitation »<sup>102</sup>. Empreint de signification, il devient établi. Pour illustrer cet « en-voie-de-sens », l'auteur prend l'exemple de la Vierge Marie, « ainsi promue au rôle d'enfanteuse d'homme à celui de fabricante d'autre que l'homme, faiseuse de Dieu »<sup>103</sup>. Cette transfiguration, entendue dans le statut changeant de la Vierge, décrit ce passage d'un fait insignifiant vers une réalité significative. Gratifiée d'un sens extérieur miraculeux par l'homme, la Vierge déroge de l'évènement stérile, vainement significatif de la mère qui enfante, en ce qu'ici, la Vierge, par apposition d'une considération étrangère à toutes connaissances factuelles communes, diverge de la mère, elle qui, d'ordinaire évidence, donne naissance à un être vivant. On retrouve, propose Rosset, le même processus de densité de signification dans la parole des astres, car

ce qui parle dans les astres, au gré de mon attente, ne vient pas des astres, mais, au choix, ou de ce qui est autre que les astres, ou des astres en tant que ceux-ci sont considérés comme autres par rapport au monde dont j'ai à connaître<sup>104</sup>.

C'est la parole que nous conférons à ces corps célestes qui peuplent notre nature qui les qualifie en tant qu'élément pourvu de vérités. L'astrologie, pour ne citer qu'elle, est un ensemble de croyances pour l'homme basé sur l'influence supposée des astres. L'astre, centre vide et aphone par excellence pour l'homme, jouit ainsi d'une voix active, que l'on entend parler précisément

---

<sup>100</sup> ROSSET (Clément), *op. cit.*, p.77.

<sup>101</sup> ROSSET (Clément), *op. cit.*, p.81.

<sup>102</sup> *Ibid.*

<sup>103</sup> *Ibid.*

<sup>104</sup> *Ibid.*, p.81-82

parce qu'il assure ici « la fonction de l'autre, [autre] qui ne parle non en tant que monde ambiant, mais en tant qu'outre-monde »<sup>105</sup>. L'astre parlé parle du monde sans être *du* monde.

Le réel ne prend sens qu'aux dépens d'une *fabrication* de sens. C'est toujours l'intervention de l'autre qui recouvre le corps nu de l'un. Toute transfiguration en image de cinéma résulte toujours de deux interventions. Une première, en lien avec la nature mécanique du processus d'enregistrement et une seconde, en lien avec l'intervention créatrice de l'homme (ses choix techniques et stylistiques). La structure de l'image cinématographique, avance Maurizio Guercini dans un article consacré aux études ontologiques d'André Bazin sur le cinéma, est ainsi « composite, car des éléments hétérogènes participent à sa construction »<sup>106</sup>. En témoigne le passage suivant, extrait de l'ouvrage phare de Bazin, dans son édition de 1975 :

« Au terme de cette chimie inévitable et nécessaire [le processus de production de l'image], on a substitué à la réalité initiale une illusion de réalité faite d'un complexe d'abstraction (le noir et blanc, la surface plane), de conventions (des lois du montage par exemple) et de réalité authentique »<sup>107</sup>.

L'image cinématographique *éditorialise* le monde. Elle comporte toujours, en résumé Guercini, des « facteurs de manipulation du réel »<sup>108</sup>.

Agent au commencement de l'œuvre, le cinéaste part avec l'intention de manipuler pour révéler. Il coordonne un travail de prélèvement de la réalité dans un but de déposer sur image son étude de fonctionnement du monde. Ce qui est à l'origine du flux des images est en réalité la composition d'une recherche *en* image. Cela suppose un travail de transcription, non pas seulement de sensations, mais d'idées. Les créateurs, au sens où ceux-ci produisent de la forme, cherchent à remplacer une expression complexe du monde par des expressions formelles alors agencées pour retrouver un équivalent sensible qui saisit, en son sein, leur expérience du monde. La composition de cette recherche en image est, en définitive, le résultat de gestes processuels, à savoir des exécutions sonores et visuelles à partir desquels se traduit le point de vue subjectif du cinéaste. Ce travail *re-présentatif* particulier de la réalité, au sein duquel s'érige un point de vue, illustre une *volonté* de recueillir une forme de l'Être par l'image, c'est-à-dire de composer *à distance* du réel. Le créateur veut la forme devant lui, à occuper la place au sein d'une matière qui la contient. Autrement dit, il veut faire du monde quelque chose de réalisable, qui ne se tient

---

<sup>105</sup> ROSSET (Clément), *op. cit.*, p.82.

<sup>106</sup> GUERCINI (Maurizio), 2017, « Image et réalité dans la théorie cinématographique d'André Bazin » dans *Cinélekta* 8, revue CiNéMAS vol.28 n°1, p.91.

<sup>107</sup> *Ibid.* Bazin, cité par Guercini.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p.92.

non plus autour de soi, habituellement reçu de l'intérieur, mais veut le voir s'inscrire en un lieu physique (l'écran) placé devant soi, comme un *autre extérieur*, détaché du réel ambiant.

Revenons maintenant à l'automatisme cinématographique. L'image cinématographique ne se limite pas à fournir un décalque de l'objet représenté, une simple reproduction. Elle est, avons-nous dit, transcription de la réalité. Elle détient une énergie *de* réalité en mouvement. Elle est en lien étroit avec la réalité sans pour autant se confondre totalement avec cette dernière. Bien qu'il ne possède pas le même type de réalité que l'objet du monde qui se trouve en son sein, le tout uni qu'incarne le film de cinéma voit ses images bénéficier d'un « transfert de réalité de la chose sur sa reproduction »<sup>109</sup>. On accorde à l'image une part d'être dont elle est pourtant structurellement dépourvue. Ressemblant au réel sans jamais s'y confondre, le cinéma profite de cette ambiguïté pour se faire référence indépendante. En définitive, le spectateur est en mesure de se situer par rapport à l'image et « d'annuler le décalage qui la sépare de l'original »<sup>110</sup> sans pour autant que son contenu soit considéré dans un degré de réalité identique à la section du monde qu'il représente.

Cependant, ajoute Guercini, cette

identification de l'image au réel n'est pas une simple illusion de l'esprit du spectateur. Bien au contraire, elle possède une valeur ontologique, car elle permet de dévoiler, dans son interaction avec la perception du spectateur, cette richesse du réel qui nous serait autrement invisible<sup>111</sup>.

La projection rapproche le regard du sujet de l'arbre reproduit en image – possédant les mêmes propriétés visuelles que l'arbre situé au milieu de notre jardin – ou du visage – figuré avec les mêmes contours et détails que le nôtre. Elle donne à écouter un bruit de pas sur le gravier ou le bruissement des feuilles que provoque le soufflement du vent en tout point identique à celui qui fit ravager les cultures de notre voisin la veille. Pourtant, et c'est ce que souligne Ginette Michaud, le visuel et le sonore de l'image filmique ne « correspondent pas aux perceptions ordinaires », ils en sont, *à première vue (et ouïe)*, « l'intensification »<sup>112</sup>. D'autre part, tous ces éléments qu'on « agrandit et change d'échelle ou ralentit jusqu'à la décomposition du mouvement » nous donnent à penser, dans le même instant, que l'on est en train « d'éprouver en termes cinématographiques le réel »<sup>113</sup>. Face à ses images, nous ne pensons plus l'ordinaire « ordinairement ». La forme captée dans l'image fait naître, pourrait-on dire, une idée de notre

---

<sup>109</sup> GUERCINI (Maurizio), *op. cit.*, p.93. Bazin cité par Guercini.

<sup>110</sup> *Ibid.*

<sup>111</sup> *Ibid.*

<sup>112</sup> MICHAUD (Ginette), 2015, « Jean-Luc Nancy au cinéma. Éclats d'une poétique cinématique » dans *Penser au cinéma*, Textes réunis et présentés par Marc Goldsmith & Éric Marty, Éditions Hermann, p.146.

<sup>113</sup> *Ibid.*

idée de l'ordinaire. Dans cette mesure, poursuit Guercini, reprenant à son compte, une fois de plus, les mots de Bazin, « l'image s'ajoute réellement à la création naturelle au lieu de lui en substituer une autre »<sup>114</sup>. Par conséquent, en introduisant de nouveaux objets dignes de la réalité, l'image cinématographique insuffle de nouvelles perceptions qui élargissent et approfondissent notre expérience du monde. L'image de cinéma ne redouble pas, elle *dédouble*, déforme l'objet réel dans un corps transformé. En clair, elle recrée les choses en « une personnalité seconde, *étrangère* »<sup>115</sup>. Et par ce fait de s'écarter, de se mettre à distance du visible primitif de la réalité ordinaire, elle instaure un espace souverain dans lequel s'impulsent de nouvelles visions, nous permettant d'aller « au-delà de notre perception ordinaire »<sup>116</sup>. En d'autres termes, la fabrique sous des formes diverses, et l'agencement qui suivra en conséquence, d'images présentant ce qui existe tente de composer en elles-mêmes des mondes à partir du nôtre ajoutant une couche de signification aux sens communs des choses.

Les opérations de mise en visibilité du cinéma, soit la manipulation volontaire du cinéaste d'images d'objets nouveaux, répondent ainsi tout autant que la perception ordinaire du sujet-témoin à cette action de configurer le monde, de le percer à jour, de le signifier. Le cinéma dessine son passage là où s'exprime des potentialités de l'Être par le cadrage des corps, leur mouvement dans l'espace, leur modulation dans le temps et l'association de ces modulations qui en découle établissant une mouture d'un monde analogue affleurant le nôtre. Manifestation d'un travail de ce qui existe par l'intermédiaire de procédés visuels et sonores, l'image de cinéma orchestre une perception de l'être qui *se superpose* à la perception dite ordinaire du sujet-témoin. Voilà ce qui nous semble être la raison pour laquelle Frédéric Neyrat, précédemment cité, en venait à condenser le propre du cinéma comme ceci :

Le cinéma est ainsi le *percepteur de l'être*, il le recueille, tente de le recevoir en *bonne et dure forme*. L'être perçu doit pour le coup être distingué de l'être vu. Voir, ce n'est pas percevoir. Voir est un rapport singulier au percevoir, celui, pour le cas qui nous occupe aujourd'hui, du spectateur qui voit le perçu. Si l'on pose que le cinéma est *rapport-de-monde* avant que d'être rapport-de-sujet-à-objet, alors voir les images du cinéma, c'est s'installer dans le monde cinématographiquement perçu, subir en puissance son effet d'aspiration ontologique. Voir ses images, c'est composer un certain rapport avec la perception, s'associer aux images cinématographiquement perçues, et entrer ainsi dans la composition des mondes à venir<sup>117</sup>.

---

<sup>114</sup> GUERCINI (Maurizio), op.cit., p.93. Bazin, cité par Guercini.

<sup>115</sup> BROCHU (Sébastien), *Le respect dans le cinéma de Jia Zhang-Ke ou les empreintes fertiles du conteur ignorant*, Université de Montréal, Mémoire de Maîtrise, 2014, p.21.

<sup>116</sup> GUERCINI (Maurizio), op.cit., p.93.

<sup>117</sup> NEYRAT (Frédéric), « Résister, c'est percevoir » In *op. cit.*, p.110.

Cette autre réalité du cinéma est premièrement comprise, nous l'avons dit, comme une doublure. Là réside son caractère premier de nouvelle réalité, en ce qu'elle en est une projection (un jet en avant, forme reléguée *en dehors de soi*). Seulement, elle ne propose pas une reproduction du voir, mais compose une perception de ce qui est d'ordinaire vu. L'autre réalité a pour condition de valeur signifiante de ne jamais se confondre avec le monde réel. Être témoin d'une projection cinématographique ne sous-entend pas seulement être présent devant une représentation équivoque hors du monde de notre réalité ambiante (où nous ne verrions que ce que nous pourrions déjà y voir dans notre réalité), mais c'est entrer dans des mondes parallèles qui bien qu'hors de notre portée tiennent un rapport étroit avec notre monde en ce qu'ils tentent d'accéder d'eux-mêmes à des significations de celui-ci – les mondes approchant du cinématographiquement perçu. Devant des images cinématographiques, *nous percevons ce qui nous perçoit, étudions ce qui nous étudie*.

Les images de cinéma sont, au même titre que leur témoin, plongées dans le monde. Elles souhaitent *par-venir* à lui. Gît ici une profondeur qui se creuse à partir de la réalité filmée. Cette autre-réalité est ainsi créatrice d'« outre », à savoir un espace allant plus loin, au-delà des mesures connues. Un espace qui vivifie la réalité par une parole venue d'ailleurs et qui doit, par condition, demeurer ailleurs, faute de quoi

l'ailleurs dont il est investi s'effondrerait – et avec lui toute son efficacité symbolique – dans la morose reconnaissance d'un ici<sup>118</sup>.

Le cinéma, en définitive, agit comme le mythe. Il doit se refuser au réel sous peine de tomber en désuétude. C'est parce qu'il est un ailleurs approchant imaginé, que gît une symbolique qui « illumine le monde »<sup>119</sup> ou, pour emprunter le mot de Jean-Marie Schaeffer, qui aboutit à « une modélisation cognitive du réel »<sup>120</sup>, à savoir la formation intérieure de l'idée du monde en tant qu'objet réalisé : le réel *devient* idée. Outre la réalité représentée – l'autre projeté pour exposer – le cinéma est réalité fragmentée – composée pour illuminer. C'est cette illusion créée de la main de l'homme et de la machine qui, au même titre que ce dernier agiterait les astres comme des locuteurs du monde, opère une *distillation* du réel. Les choses de la réalité deviennent audibles en ce qu'elles sont « sous la garantie de propos venus d'outre-monde »<sup>121</sup>. Ainsi, l'image du monde parlé parle du monde sans être *du* monde.

---

<sup>118</sup> ROSSET (Clément), *op. cit.*, p.83.

<sup>119</sup> *Ibid*, p.85

<sup>120</sup> DULGUEROVA (Elitza), 2001, « Schaeffer Jean-Marie, Pourquoi la fiction ? » dans *Le Paysage au Cinéma*, revue CiNéMAS Vol.12 n°1, p.171. Dulguerova cite Schaeffer.

<sup>121</sup> ROSSET (Clément), *op. cit.*, p.87.

## Partage du sensible

Proche ici de la pensée de Rosset, Jacques Rancière considérait également le monde comme cet ensemble toujours qualifié, en ce sens « qu'il n'y a pas de réel en soi, mais des configurations de ce qui est donné comme notre réel, comme l'objet de nos perceptions, de nos pensées et de nos interventions. Le réel est toujours l'objet d'une fiction »<sup>122</sup>. Dans ses différents essais qui attestent d'un travail sur l'esthétique, Rancière suppose que notre expérience du réel est, en résumé Sébastien Brochu, toujours « *formée* selon un certain régime sensible qui sous-tend lui un certain « partage du sensible » »<sup>123</sup>. Rancière appelle partage du sensible ce « systèmes d'évidences sensibles »<sup>124</sup>, des formes *a priori* qui disposent matériellement et symboliquement les propriétés d'espace-temps du vivre ensemble :

donc qui établissent les objets ainsi que les modes du voir, du dire, du donner sens et du faire, et qui fixent la position de chacun et sa capacité, ou incapacité, à se faire voir, à prendre la parole et émettre ses idées, ses besoins, ses manques, ses droits et ses désirs<sup>125</sup>.

Autrement dit, le partage du sensible rassemble toutes ces opérations de configurations du visible et du dicible par lesquels sont distillées des expressions de manière d'être au monde. À présent, pour que ces formes de partage puissent être en mesure de réguler et disposer des positions et regards visant à identifier le réel, des médiums sont nécessaires étant donné qu'un médium, écrit Éric Méchoulan,

ne se situe pas simplement au milieu d'un sujet de perception et d'un objet perçu, il compose aussi le milieu dans lequel les contenus sont reconnaissables et déchiffrables en tant que signes plutôt qu'en tant que bruits. Le médium rend accessible à tous, en même temps qu'il expose à chacun, les contenus et les formes nécessaires pour la vie en société<sup>126</sup>.

Pour reprendre le mot de Brochu, les médiums sont ainsi des « *distributeurs* du sensible qui con-figurent le monde, qui le figurent, qui le tracent pour tous »<sup>127</sup>.

Le partage du sensible, tel que défini par Rancière, utilise, entre autres, comme ferment à son propos la pensée développée par Von Schiller dans ses *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* ; lettres qui engagent un discours sur l'importance d'éduquer l'homme afin de favoriser son développement moral. On peut notamment lire, dans la vingt-troisième lettre, que

---

<sup>122</sup> RANCIERE (Jacques), *Le spectateur émancipé*, *op. cit.*, p.83-84.

<sup>123</sup> BROCHU (Sébastien), *op.cit.*, p.6.

<sup>124</sup> RANCIERE (Jacques), *Le partage du sensible. Esthétique et Politique*, Paris, Éditions La Fabrique, 2000, p.12.

<sup>125</sup> BROCHU (Sébastien), *op.cit.*, *Ibid.*

<sup>126</sup> MECHOULAN (Éric) dans « Intermédialités : le temps des illusions perdues » dans *Intermédialités*, n°1, 2003 p.9-24 ici cité par Brochu.

<sup>127</sup> BROCHU (Sébastien), *op.cit.*, p.7.

c'est à partir de « l'état esthétique », cet état de contemplation de la beauté dans lequel l'homme n'est plus « cet individu seulement asservi à la loi de la nature »<sup>128</sup>, sans pour autant la dominer par la raison, que la « disposition morale »<sup>129</sup> de ce dernier pourra se développer. Rancière s'appuie ainsi sur ce présupposé Schillérien que l'éducation esthétique peut développer un mode spécifique d'habitation du monde sensible en cela que l'interprétation de la forme esthétique va de pair avec l'auto-formation de la vie ; d'être, dès lors, en capacité de former les hommes susceptibles de vivre dans une communauté politique libre. C'est à partir de ce socle de l'esthétique comme don commun à la vision interprétative du monde que Rancière juge possible la question des pratiques esthétiques, au sens d'étude des formes de visibilité de l'art et de leur impact sur le regard :

Les pratiques artistiques sont des « manières de faire » qui interviennent dans la distribution générale des manières de faire et dans leurs rapports avec des manières d'être et de formes de visibilité.<sup>130</sup>

En d'autres termes, les pratiques artistiques sont productrices de discours par la transmission d'affects dont les formes qui composent et exposent ces pratiques communiquent. Elles contribuent à dessiner un paysage nouveau du voir et du faire qui « forgent contre le consensus d'autres formes de sens commun, des formes d'un sens commun polémique »<sup>131</sup>. Formes, pouvons-nous ajouter, qui réhabilitent le langage à être conducteur d'un monde en constant devenir et évolution arrachant le réel à sa condition de monde scellé dans une trajectoire unique.

Plus loin dans son essai initiateur de cette articulation entre politique et esthétique qu'il poursuit depuis, Rancière propose ainsi plusieurs formes de partage du sensible, de « la surface des signes « peints », du dédoublement du théâtre au rythme du chœur dansant »<sup>132</sup>. Ces formes, nous dit-il, structurent « la manière dont des arts peuvent être perçus et pensés comme formes d'inscriptions du sens de la communauté »<sup>133</sup>. Elles organisent des espaces depuis lesquels elles proposent d'exercer une perception qui en retour témoigne de la condition des êtres en société. Par un jeu de forme, l'art matérialise, pourrait-on dire, des *postures spectatorielle* en ce que le sens inscrit dans le spectacle offert par ces arts quémande non pas un regard du réel « évidé » de sens, car, en soit déjà « contenu », déterminé, comme ce serait le cas avec un *simple objet* à voir qui n'aurait de « sens » que dans la différence de sa forme avec les autres objets qui

---

<sup>128</sup> VON SCHILLER (Frederich), *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, Paris, Éditions Aubier, [1794], 1943, p.183.

<sup>129</sup> *Ibid.*

<sup>130</sup> RANCIERE (Jacques), *Le partage du sensible. Esthétique et Politique*, *op. cit.*, p.14.

<sup>131</sup> RANCIERE (Jacques), *Le spectateur émancipé*, *op. cit.*, p.84.

<sup>132</sup> RANCIERE (Jacques), *Le partage du sensible. Esthétique et Politique*, *op. cit.*, p.16.

<sup>133</sup> *Ibid.*

peuplent son milieu, mais « fait vivre par la matière des sens (la vue et l'ouïe) »<sup>134</sup> l'espace depuis lequel le monde *s'ouvre* devant nous. Ce simple objet voit sa forme s'ouvrir, c'est-à-dire que devant nous n'existe plus seulement cet objet que nous voyons, mais que nous *regardons*. Le verbe d'action « regarder » a ici toute son importance. « Voir », c'est identifier ce qui se trouve dans notre champ de vision ; c'est un acte actif qui se nourrit de la passivité des choses de son environnement ; une observation protocolaire des choses. « Regarder » aurait davantage à voir avec un acte intentionnel au sein duquel frémit une tension attentive, comme si en retour de mon regard s'agite quelque chose, un détail qui perdure à même la forme de l'objet et qu'il m'était impossible de prévoir. C'est dans cet instant peut-être bref que semble se maintenir une profondeur spécifique, l'expression d'une intériorité de l'objet qui fait sortir le regard de sa compétence biologique naturelle conférée par l'œil humain. Autrement dit, c'est ce qui, pour reprendre le mot de Rancière, « doue le “plat” de la parole »<sup>135</sup>. En résumé, ce que nous entendons par « position spectatorielle » se comprend dans cette attitude du sujet qui « tombe » insouciant de sa présence habituelle au monde, car tout entier conscient dans ce qu'il regarde et, ce faisant, fait advenir ce qui se dresse devant lui comme un *événement visuel* à qui il donne un « espace spécifique »<sup>136</sup>.

À cette liste succincte amorcée par Rancière, il nous semblait intéressant d'ajouter la surface des signes « projetés », forme de partage du sensible qui serait propre au cinéma. Sur le plat de l'écran, des projections successives du monde défilent. Parole venue d'ailleurs que l'on peut « entendre » devenant ainsi parole du monde. Le cinéma, producteur d'images « perçues », compose des visions du monde ; visions qui s'érigent comme manifestation d'un monde *en action*. Ils composent ainsi le milieu sensible qui rend certains signes visibles, qui propagent, nous dirait Brochu, une certaine « allure du réel »<sup>137</sup>. De là s'impose une question. Comment les images exécutent-elles concrètement cette *allure* du réel ? Ce que nous entendons par là, c'est la nécessité d'apporter une analyse spécifique du médium dans sa capacité à ouvrir une « dimension inattendue de l'expérience visuelle »<sup>138</sup> par laquelle est propulsé ce que, nous, nous avons aimé appeler jusqu'à présent cette *venue* du monde ?

---

<sup>134</sup> BROCHU (Sébastien), *op.cit.*, p.4.

<sup>135</sup> RANCIERE (Jacques), *Le partage du sensible. Esthétique et Politique, op. cit.*, p.19

<sup>136</sup> *Ibid*, p.20.

<sup>137</sup> *Ibid*, p.7.

<sup>138</sup> COLARD (Jean-Max), MOULENE (Claire) et DURAND (Jean-Marie) dans un entretien réalisé avec Georges Didi-Huberman, « Regarder n'est pas une compétence, c'est une expérience », Les Inrockuptibles, 12 février 2014.

## Opération d'images

Rancière fait remarquer ceci :

L'image n'est jamais une réalité simple. Les images de cinéma sont d'abord des opérations, des rapports entre le dicible et le visible, des manières de jouer avec l'avant et l'après, la cause et l'effet. Ces opérations engagent des fonctions images différentes, des sens différents du mot image [...] Image désigne ainsi deux choses différentes. Il y a la relation simple qui produit la ressemblance d'un original : non point nécessairement sa copie fidèle, mais simplement ce qui suffit à en tenir lieu. Et il y a le jeu d'opération qui produit ce que nous appelons de l'art ; soit précisément *une altération de ressemblances*<sup>139</sup>.

Il nous semble inutile de revenir sur cette première modalité de l'image, déjà traitée précédemment. Il est, cela dit, intéressant de constater l'impératif discordant de l'image artistique comprise dans cette seconde modalité. Selon Brochu, cette seconde chose que peut être l'image découlerait

du travail de l'art qui, dans son origine étymologique, consiste en l'ajustement (la racine *ar*) de relations nouvelles qui articulent (*artus*) autre chose. L'image est ici le fait d'un *travail de (dé)composition qui complexifie ce qui paraît réel*<sup>140</sup>.

L'image de l'art est ainsi celle qui déforme les ressemblances, altère le regard en ce qu'elle présente des objets sous des formes qui ne sont pas habituellement captées comme tels. L'image de l'art est ainsi la construction d'un ordre du monde prélevé depuis l'ordinaire qui « brise les schèmes habituels de reconnaissance et le désaccorde d'avec lui-même, en un mot qui *l'œuvre* »<sup>141</sup>. Ainsi, le travail perceptif du créateur d'images muni de sa machine a, en réalité, pour origine une abrogation des repères afin de créer des *outrés-formes* capables de parler de ce qu'ils ne sont pas « naïvement ». On distord la face commune des représentations que l'on entretient naturellement avec le monde, cet ordre général des choses, pour créer une *propre réalité du réel* ; autrement dit, un réel qui n'est plus celui par lequel nos discussions prennent place – le support du monde – mais celui qui prend place dans nos discussions – le sujet de notre monde.

L'opération de déroutement des espaces vivants vise, en d'autres termes, à déroger de l'identique des formes connues pour transmettre, à la vue de la matière altérée, la sensation frappante de la nouveauté qui oblige à regarder ce qui est d'ordinaire négligé. La nouveauté qui jaillit a donc plutôt à voir avec une *reconduction* du savoir. C'est la *com-préhension* de l'objet comme s'il était vu pour la première fois. Les termes « habituel » et « identique » sont ici

---

<sup>139</sup> RANCIÈRE (Jacques), *Le destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, p.13-14.

<sup>140</sup> *Ibid*, p.18.

<sup>141</sup> *Ibid*, p.19.

entendus dans un même sens. Ce qui se ressemble et nous rassemble dans un univers commun doit être avant tout trompé pour en être œuvré et ainsi recomposé, soit *reconnu*. En d'autres termes, c'est produire une approche du réel où l'objet semble soudainement être accroché par une anomalie, un aspect qu'elle ne contrôle pas inconsciemment dans son apparition ordinaire. Une approche « trompeuse » qui n'accorde plus le réel à sa réalité unique et donc à un regard qui « voit », mais un regard qui voit *à travers*. Il nous semble intéressant de faire le lien ici avec ce qu'écrivait Rosset au sujet du désir du moi, ou *sujet dans le monde*, d'être reconnu. Ce dernier ne parvient à ses fins, nous disait-il, « que s'il délaisse sa réalité propre, c'est-à-dire son unicité et sa solitude, au profit d'un être vague et informe auquel il est permis à tout un chacun de se confondre un instant, en raison de son imprécision même »<sup>142</sup>. L'imprécis de la forme, en ce qu'elle dévie des horizons domestiques, permet de remettre en jeu le réel, autrement dit, de *reposer la question de l'être*. Elle rompt le filtre qui se dresse inconsciemment entre nous et le réel, décloisonne ce qui s'invite entre notre « vue » et le transcendant, précisément parce qu'elle sollicite un retour de « l'unique habitable ».

George Didi-Huberman estime ainsi que la raison d'être du travail de l'art est de « donner à voir de manière généreuse »<sup>143</sup>, prodigue de visions qui s'écartent des instances de productions machinales d'informations sous formes visuelles :

L'acte de donner à voir n'est pas de donner des évidences sensibles à des paires d'yeux qui se saisissent unilatéralement du « don visuel » pour s'en satisfaire unilatéralement. Donner à voir, c'est toujours inquiéter le voir, dans son acte, dans son sujet. Voir, c'est toujours une opération de sujet, donc une opération refendue, inquiétée, agitée, ouverte<sup>144</sup>.

Donner à voir, c'est délier le regard à sa condition normative d'insouciant regard *vortaxique*. C'est rendre le regard étranger à lui-même en se situant à l'écart d'un éclairage direct du réel qui le contiendrait en un tout unique telle une représentation tautologique de la réalité. Donner à voir serait ainsi se départir de cette conception de capturer le réel, de le détenir, de le domestiquer. Ne serait-ce d'ailleurs pas là, juge Rosset, une manière futile de « résumer le réel, c'est-à-dire le résoudre à un propre centre dans lequel il serait détenu et auquel il ne pourrait jamais s'extirper de sa condition »<sup>145</sup> ? Il demeurerait cet identique qui ne se soulève plus comme un milieu empreint de signification, mais le foyer évidé dont il garderait pour seule trace visible les empreintes fossilisées de nos passages à répétitions. C'est en substance ce que

---

<sup>142</sup> ROSSET (Clément), *op. cit.*, p.88.

<sup>143</sup> BROCHU (Sébastien), *op. cit.*, p.19.

<sup>144</sup> DIDI-HUBERMAN (Georges), *op. cit.*, p.51.

<sup>145</sup> ROSSET (Clément), *L'invisible*, Paris, Éditions de Minuit, 2012, p.45.

nous dit ici Didi-Huberman, à savoir inventer un champ de formes nouvelles, non au sens « d'une simple "formule esthétique du style" censée redire le réel ou la substance "sous une autre forme", mais au sens plus vital d'inventer un champ de forces capables de "créer du réel", de "déterminer une nouvelle réalité par une forme optique nouvelle" »<sup>146</sup>. L'acte de donner à voir, en résumé Brochu, repose ainsi sur un « paradoxe esthétique qui consiste à s'éloigner sensiblement du réel pour le faire voir, à le déformer pour le créer »<sup>147</sup> ; on ne donne à voir que dans

l'incessante dialectique d'une décomposition féconde et d'une qui ne trouve jamais son repos ni son aboutissement fixe, justement parce que sa force réside dans l'ouverture inquiète dans la capacité d'insurrection perpétuelle et d'auto-décomposition de la forme<sup>148</sup>.

En fin de compte, donner à voir c'est opérer le voir « pour qu'il devienne opérant, c'est scissionner sa figure actuelle »<sup>149</sup>, à savoir incessamment reconduire la présence d'un *regard actif qui digère*. C'est empêcher les conditions univoques de se construire afin d'inoculer le cœur de celui qui tient l'image devant lui de la promesse de la réanimation du monde. C'est laisser ouverte la blessure de voir et incoercible l'effort d'ouvrir pour le prix de reconnaître.

Revenons-en à Rancière. Ces opérations qui « donnent à voir », ainsi opérant le réel dans un devenir captable en quête continue de définitions sans finitudes, sont, dit-il, des

relations entre un tout et des parties, entre une visibilité et une puissance de signification et d'affect qui lui est associé, entre des attentes et ce qui vient les remplir<sup>150</sup>

Pour illustrer son propos, il nous semble nécessaire d'explicitier convenablement ces relations qui constituent « un jeu des images », en d'autres termes, produire le constat de ce travail de l'art *en acte*. Nous proposons de revenir, à la manière de l'auteur dans son propre texte à partir d'une analyse des images d'*Au Hasard Balthazar* de Robert Bresson (encore lui), sur les premières secondes de notre film à l'étude et de découper l'ensemble des signes qui permettent de reconduire continuellement le voir dans une production nouvelle de sens.

Le fond noir illuminé du nom de la maison de production du film disparaît très vite au profit d'une vue plongeante sur une eau en mouvement qui inonde l'entièreté de l'écran. Le générique défile alors quand de graves vrombissements imitant la courbe mélodique d'une

---

<sup>146</sup> BROCHU (Sébastien), *op. cit.*, p.19. Brochu reprend ici un passage de l'essai de Didi-Huberman intitulé *Devant le temps*, Paris, Les éditions de Minuit, 2000, p.200-201.

<sup>147</sup> *Ibid.*

<sup>148</sup> *Ibid.* Brochu reprend à nouveau un passage de Didi-Huberman du même ouvrage cité ci-dessus.

<sup>149</sup> *Ibid.*

<sup>150</sup> RANCIERE (Jacques), *Le destin des images, op. cit.*, p.12.

alarme étouffée par les fonds marins se font entendre. Le titre de l'œuvre, typographié en langue russe, sort progressivement de l'eau et vient se rendre évident à l'œil après qu'un nouveau fond noir revêt l'image. Tandis que le bourdonnement nuancé continue de submerger le cadre, c'est notre regard qui, au plan suivant, gagne les profondeurs aquatiques. La caméra s'avance lentement, laissant entrevoir une vétuste barque sombrant au milieu de la flore marine. Dans le même temps, de premières notes sinueuses minimalistes s'accouplent avec le fond sonore jusque-là installé. Un intertitre apparaît, puis est coupé court par une vue en contre-plongée qui donne sur l'immersion à pic dans l'eau d'une silhouette élucidée au plan suivant où l'on peut distinguer un corps adolescent godillant jusqu'à la surface. Un plan d'ensemble révèle alors les lieux, un chemin de roche formant une courbe menant jusqu'à un plongeur esseulé au milieu de l'immensité d'un paysage côtier. Nous retrouvons alors, postés en haut du plongeur, quatre jeunes garçons, le regard fixé vers le bas à l'écoute du cinquième de la bande, lui qui, avant de rejoindre la berge du chemin, défie ses camarades à répéter sa prouesse. Arrêtons-nous là un instant.

Pour reprendre le mot de Rancière, nous avons là en un court générique et sept plans, un « régime d'imagéité, c'est-à-dire un régime de relations entre des éléments et des fonctions »<sup>151</sup>. C'est d'abord ce nom formé de deux mots qui se fond dans le ventre boueux d'une eau agitée contrastée par une ambiance sonore pour le moins sinistre annonçant toute la tension du récit à venir. Puis, c'est cette entrée dans la matière jusque-là étalée à la surface de l'écran qui immerge le regard dans une demi-obscurité, appuyée par une mélodie lancinante apparaissant à la vue du navire abandonné, qui relaie l'immobilité menaçante du premier plan à l'angoissant mouvement tortueux dans la profondeur des eaux. La présence *en* fiction, jusque-là introduite, est prolongée lorsque l'intertitre apparaît dans un fondu lent. Comme pour le générique, il vient endiguer le déroulement du visible. Notre présence est ensuite intensifiée par la chute sans préavis d'un corps dans l'eau qui interrompt cette fois-ci la continuité sonore.

Les « images » de Zviagintsev, ce ne sont pas de l'eau, une barque et un jeune garçon. Ce sont, écrit Rancière, des « opérations qui lient et disjoignent le visible et sa signification »<sup>152</sup>. Là où la fragmentation bressonienne entend une déliaison de l'action à son espace, phénomène de dé-narrativisation qui consiste à vider autant que possible le contenu narratif de chaque image pour gagner une signification une fois les images assemblées, c'est ici la superposition de matières visibles et sonores laissant flotter une nébuleuse impression qui ensorcellent ces

---

<sup>151</sup> RANCIERE (Jacques), *Le destin des images, op. cit.*, p.12.

<sup>152</sup> *Ibid.*

éléments à en créer de nouvelles relations perceptives avec ces dits éléments. À l'inverse de Bresson, les images de Zviaguintsev ne « gagneraient » pas de significations précises une fois les images assemblées, mais acquièrent un *potentiel de significations imprévisibles*. C'est-à-dire des « images » qui dérogent de toute possibilité de contenir le sens en une seule et même métrique. Ce flottement perpétuel de la signification dans le cours des images et des sons expose une richesse plutôt qu'impose une monosémie.

Par conséquent, l'eau du premier plan n'est pas « eau » simplement reproduite, elle est « eau » *spécifique* au regard de ce qui la précède et la suit et de ce qui se lie à elle dans son apparition. Cette *composition plurielle* du plan de l'eau est d'abord l'œuvre d'une multiplicité de point de vue offert par le procédé du cinéma. C'est là d'ailleurs tout un paradoxe propre au médium. Alors que la multiplicité des points de vue que l'on peut prendre d'un objet, d'une matière de la réalité, rendu à l'écran dans son mouvement naturel pourrait tendre vers une saisie de cet élément dans sa complétude, la démultiplication se donne tout autant comme « un infini jamais atteint de la connaissance que je puis avoir de l'objet »<sup>153</sup>. L'eau agencée puis projetée n'est plus « eau » comme elle est saisissable dans son unité, précisément parce qu'elle est *opérée*.

Le registre « opérationnel » du réel dans l'image s'instaure en deux volets combinés. Le premier, que nous pourrions appeler le *phénomène naturel des opérations d'images*, c'est-à-dire le cours commun à toute opération d'images artistiques, tout droit inspiré de Rancière, est à comprendre en ce que les éléments projetés sont manipulés, dans le temps comme dans l'espace. Les formes convoquées dialoguent entre elles, *altérant* le milieu sensible habituel et font exister les choses autrement. Le mouvement de la caméra dans l'eau, la coupure au montage laissant entrevoir un autre spectacle ou encore la composition minimaliste qui s'imbrique au visible constituent autant de relations qui définissent les images. Ces opérations propres à la fiction produisent un premier écart, une première dissemblance avec le monde. Le second volet des opérations aurait plus à voir avec une *opération stylisée*, propre à chaque film, à chaque *usage* particulier des ressorts expressifs. Elle correspond à ces choix qui caractérisent l'opération active des images du film. Les images de Zviaguintsev n'opèrent pas exactement comme celle de Bresson et pourtant jouissent d'un même écart avec le réel. Par exemple, il est évident de remarquer, dans ce premier régime d'imagéité décrit précédemment, la place prépondérante du son. Un son grave, fardé de tragédie qui répond à une eau vaste et grisâtre et

---

<sup>153</sup> PELLERIN (Mickaël), *Levinas et le cinéma*, École normale supérieure de Paris, Essai de Maîtrise dans le cadre du séminaire annuel « Esthétiques cinématographiques » donné par Jean-Marie Schaeffer, mai 2015, p.7.

laisse dans son absence des silences pesants. Le lien du son et de l'image est ici très étroit. L'image, pour reprendre le mot de Merleau-Ponty, est transformée par « le voisinage du son »<sup>154</sup>. Ce dernier n'est pas simplement juxtaposé à l'expression visuelle, renvoyé à un espace sensoriel qui lui serait propre. Les « soupirs » et interruptions qui constituent sa « force » *s'amalgament* à l'image créant un ensemble équilibré qui rend « physiquement sensible le rythme interne de l'image »<sup>155</sup>. Emplie du tumulte de l'eau allié à la gravité d'un murmure sourd, l'image se rend plus confuse qu'elle ne le serait si la surface était uniquement composée du mouvement ondulatoire de la mer donné dans un mutisme. Le son n'ajoute pas des idées, il *réalise*, par cet ensemble du son et du visuel, quelque chose de très précis, ici, une « image-confuse ».

Cette « image-confuse » est ce qui caractérise le style de l'opération qui nous est donnée à voir ici. Le brouillage sensoriel provoqué par les effets patibulaires de la dictée visuelle et sonore de ces quelques plans analysés produit ce que Byung Chul-Han aurait appelé « *l'effondrement d'un horizon d'entente familial* »<sup>156</sup>. Ceci répond, selon nous, à un type d'expérience spécifique propre à *l'angoisse*, à savoir la rupture d'avec notre « on » commun. Dans un court chapitre dédié à l'Angoisse, Han définit ce « on » de notre langage comme l'incarnation « de la conformité sociale [...] il nous prescrit comment nous devons vivre, agir, percevoir, penser et juger »<sup>157</sup>. Ce « on » ordonne un ensemble dans lequel se perd le sujet, alors incapable de trouver le « *pouvoir-être* le plus propre »<sup>158</sup>, autrement dit d'avoir la capacité naturelle d'accomplir une action, soit l'exercice d'une autorité subjective. Ce « on » qui aliène l'existence de sa capacité d'être la plus proche, la *propriété*, peut être rapprochée avec cette uniformité qui règne à l'intérieur de l'identique, de l'univocité supposée des images non artistiques. Le monde tranquillisant du « on » s'entend également dans cette représentation tautologique de la réalité, à savoir le rappel de l'identique commun comme une *simple annonce* de la vie qui prône une saisie *unilatérale* du réel. L'image-confuse « zviaguintsevienne », c'est celle qui dévie de la vie en *invoquant la parole de la mort*. C'est-à-dire l'image qui met en crise le déroulement continu des choses, fait effondrer la quotidienneté et pousse à *agir* ; car, dans l'angoisse, nous prenons conscience de notre condition d'être *en train de vivre*, nous sommes témoins de l'irruption de notre *condition ontologique* ; précisément, nous sommes face à la

---

<sup>154</sup> MERLEAU-PONTY (Maurice), *Sens et non-sens*, Paris, Les Éditions Nagel, 1966, p.69.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p.70.

<sup>156</sup> HAN (Byung-Chul), *L'expulsion de l'autre*, Paris, PUF, 2020, p.49.

<sup>157</sup> *Ibid.*

<sup>158</sup> *Ibid.*

mort, et « face à la mort s'éveille une détermination silencieuse »<sup>159</sup>. L'angoisse produite par les opérations au début du *Retour*, par l'étirement de la vue sur des choses tantôt informes tantôt imprécises, fait accepter la peur, *dés-uniant* ainsi l'unique forme de vie que nous connaissons forçant à chercher du réel dans le monde familier qui s'effondre devant nous. En réponse à *l'indifférence* du monde familier, Zviaguintsev instaure et articule un espace propice à l'angoisse qui déchire le regard à en obliger un *dé-placement* inhabituel vers un niveau de l'être où la pensée prend un nouveau départ. Autrement dit, « l'image-confuse », et confondante, est celle qui, par un brouillage sensoriel, écaïlle le temps présent. Elle rend impossible tout regard désinvolte lancé au réel. Elle restitue l'expérience de la familiarité de l'inconnu, c'est-à-dire qu'elle s'annonce, comme le propose Curnier, comme « une réitération de la nature aveuglante de la réalité »<sup>160</sup>. Le témoin « angoissé », tout désorienté qu'il est, est ainsi celui qui perd les repères de son environnement, recevant l'inconnaissable qui se produit devant lui.

Les « images » de Zviaguintsev opère ainsi doublement « l'écart ». Il *supplée des formes abstruses aux opérations qui déforment naturellement*. Le corps de l'angoissé à l'écart de l'ordinaire, ainsi non plus *dans*, mais *devant* le réel, fait advenir ce dernier comme *événement*.

En résumé, parce que l'image est, d'une part, composée dans une relation d'éléments visuels et sonores alors unis, nous ne percevons pas de la même manière les conditions d'un élément alors projeté. D'autre part, en ce que l'image figure des objets indéfinis, elle perpétue la sensation de comprendre le réel comme quelque chose qui *interloque* et qui habite donc le regard du témoin d'une tension constitutrice d'un impératif d'action. Dans l'opération du visible, l'œil du spectateur passe de la quiétude à l'inquiétude, de l'état placide des excitations rétiniennes qui stabilisent le « voir » à l'état intranquille des stimulations imaginaires qui l'évasent, car l'engraissent. Nous retrouvons cette même opération à double face du voir chez Brochu :

La véritable image cinématographique opère ainsi doublement le voir, elle « libère » notre vision du monde » doublement. D'une part, en donnant à percevoir les choses telles que l'œil humain ne les percevait pas, en dévoilant une sensorialité jusque-là cachée, en la mettant en vigueur, elle *ouvre* le voir [...] D'autre part, en jetant ce doute sur l'ordre familier du monde, sur son allure dominante et uniformisante, en défigurant les choses et en projetant autre chose une personnalité seconde » des choses, elle élargit le voir<sup>161</sup>.

---

<sup>159</sup> HAN (Byung-Chul), *L'expulsion de l'autre*, op. cit., p.51.

<sup>160</sup> CURNIER (Jean-Paul), op. cit., p.47.

<sup>161</sup> BROCHU (Sébastien), op.cit., p.21.

L'opération inquiétante des images brise le statisme du visible en ce qu'elle reconduit nos attentes devant l'image à être remplie, faisant rejouer le principe de familiarité avec la réalité. Elle ouvre ce « niveau virginal de l'immanence », elle fait trembler les murs de notre être intérieur et « rends la pensée réceptive à la *vérité*, à l'*événement* qui ouvre un nouveau rapport à la réalité »<sup>162</sup>.

## Étrangeté

L'image de l'art est celle qui attire le regard dans une relation *d'altérité* entre le réel et sa représentation qui déroge de l'habituel pour le réévaluer. Cette propriété de l'image se rapproche nettement d'une notion travaillée pourtant à distance des écrans par le philosophe Emmanuel Levinas. Dans un texte qui lui est consacré, Mickaël Pellerin cherche à dégager les implications de la notion d'*Aufmachung* que recèlerait l'œuvre non publiée de Levinas sur l'esthétique cinématographique. Il nous informe que le philosophe avait notamment, dans un fragment de 1942, « prêté une propriété caractéristique au cinéma en lui reconnaissant le pouvoir de *montrer l'étrangeté*. Levinas définit en effet le cinéma comme l'art de l'*Aufmachung* »<sup>163</sup>. Bien qu'il n'existe soi-disant pas de traduction claire de ce terme allemand, nombreux sont les commentateurs à lui avoir attribué le sens « de présentation visuelle » d'un élément. Le terme serait construit à partir du mot *Aufmachen* qui signifie notamment « arranger », « apprêter » ou encore « parer » dans la mesure où la présentation visuelle « implique une certaine application mise dans l'apparence extérieure »<sup>164</sup>. L'image de cinéma, rappelons-le, est composite. Elle est cette organisation interne qui attire l'attention ; enveloppe soignée du réel qui permet ainsi de « mettre en avant un quelque chose à distinguer de ce qui n'est pas elle »<sup>165</sup>. Altération adonc, au sens ici où le tout de l'image offre en elle-même un revers, un élément arraché au tout commun, qui se dérobe à la simple et coutumière rencontre d'objets devant soi. Depuis ce qui s'abandonne du plat de la forme impliquée par le regard du témoin, ce dernier voit son œil « s'activer », devenu objet d'une direction consciente vers un élément dont ressort alors toute l'étrangeté. Propos recueillis dans ses « Carnets de captivité », Levinas annonçait ainsi :

---

<sup>162</sup> HAN (Byung-Chul), *L'expulsion de l'autre*, *op. cit.*, p.55.

<sup>163</sup> PELLERIN (Mickaël), *op. cit.*, p.3.

<sup>164</sup> *Ibid.* Les définitions relatives à l'*Aufmachen* sont directement prises depuis le texte de Pellerin.

<sup>165</sup> *Ibid.*

Dans l'*Aufmachung* les choses apparaissent dans le mystère de l'étrangeté. Étrange – étranger. Dans leur étrangeté les choses se révèlent comme un mystère. C'est le charme du cinéma<sup>166</sup>.

Sur la base de cette assertion, Pellerin propose de lire le cinéma comme art de l'*Aufmachung* à partir de l'usage du gros plan. Par essence, le gros plan, soutient l'auteur, est un procédé qui « arrache les choses à leur contexte pour en faire ressortir la nudité »<sup>167</sup>. Dans l'écoulement naturel des images d'un film, le gros plan laisse le plus souvent une impression de coupure intégrale, d'une déliaison avec le registre classique de représentation des choses en image. Par « classique », nous entendons cette perspective voisine à notre vision avec laquelle les choses nous sont données conventionnellement, le plus souvent donc, dans leur familière entièreté. Technique de visualisation qui chamboule considérablement notre perception, car distord en une seule échelle de plan la banale exhaustivité de la réalité, le gros plan dévoile de nouvelles structures de la matière ; creuse l'ensemble pour en manifester, dans le joli paradoxe de son mouvement d'isolement, l'impression de voir, écrira Walter Benjamin, « son espace s'élargir »<sup>168</sup>.

Influencé par Benjamin, Han, pour qui le monde actuel ne fait que se dévoiler un peu plus tous les jours, cause d'une masse croissante de l'information, affirme dès lors que « les choses ne se voient pourvues d'une valeur que lorsqu'elles sont vues »<sup>169</sup> et, pouvons-nous même ajouter, vues dans leur plus simple appareil, ceci facilitant la reconnaissance immédiate. Nous n'avons plus à commenter cette augmentation considérable, depuis deux décennies maintenant, de réseaux connectés qui nous demandent sans cesse d'exposer une image de soi, la plupart du temps, une photo prise de profil qui épure notre visage. Plus la face visible des choses est « visible » par les autres, c'est-à-dire qui se montre à l'évidence devant nous et dans une abondance généreuse, plus les choses acquièrent une identité forte, se douent, pourrait-on dire, d'un certain « capital identitaire ». Ainsi, le gros plan est, dans la nouvelle norme de reconnaissance qui domine nos sociétés modernes, un des moyens « autoréférentiel »<sup>170</sup> les plus efficaces. Isolée dans le cadre, la face de tout objet n'est plus orientée vers le monde. Objet roi dans l'image, le contenu est projeté dans une exactitude, une apparition qui exclut tout élément étranger. Il perd ainsi en expressivité, mais gagnerait en « vérité ». Dans le gros plan de la face,

---

<sup>166</sup> Levinas dans ses « Carnets de Captivités », Œuvres complètes I, p.82, cité par PELLERIN (Mickaël), *op. cit.*, p.3.

<sup>167</sup> Ibid, p.3-4

<sup>168</sup> Walter Benjamin, cité dans VOIROL (Olivier), « Présentation. Visibilité et invisibilité : une introduction » dans Visibilité/invisibilité, revue Réseaux vol. 129-130 n°1-2, 2005, p.15.

<sup>169</sup> HAN (Byung-Chul), *La société de transparence*, *op. cit.*, p.22.

<sup>170</sup> HAN (Byung-Chul), *Sauvons le beau. L'esthétique à l'ère du numérique*, Arles, Actes Sud, 2016, p.24.

la réalité captée se dénuderait de tout artifice, de toute influence extérieure, pour atteindre une vérité « pure ». Ce que nous amène à comprendre ici l'analyse de Han – avec tout l'esprit critique qui l'habite, et ce notamment sur les dangers que les usages nouveaux de ces manières de s'exposer engendrent – vis-à-vis de cette injonction à la visibilité, c'est que le cadrage minutieux et exacerbé de la face sert sans conteste une volonté d'exposer au monde son *authenticité*, cette qualité de l'être « libre à l'égard des modèles d'expression et de comportements reçus, à l'avance, de l'extérieur »<sup>171</sup> ; c'est afficher sa face pour se différencier des autres et n'être identique qu'à soi-même. Ainsi, « gros plan » comme cet outil par lequel les choses se révèlent dans leur probité absolue, profonde, à en permettre d'atteindre leur plus haute et personnelle singularité.

En revanche, alors que le gros plan décrit par Han entend plutôt un usage « normalisé », qui ne constitue plus vraiment un geste qui détone du reste, à en perdre peut-être même son pouvoir de dessillement dans la réalité de tous les jours, au cinéma, le gros plan, comme évoqué plus tôt, demeure cette vue qui *ajoute*, et ce *différemment*, dans la diégèse. Technique clé de l'art du film, le gros plan transporte le spectateur. Elle est cette plongée dans les murmures du visage à découvert et des susurrements à voix basse. Lieu d'échange où se dilate ce qui nous semble le plus souvent si entier et brut. Le gros plan est cette façon de creuser jusqu'à sonder, interroger l'objet ; ce dernier ne se donne plus seulement à voir dans sa composition formelle (une table est une table, elle peut être rouge ou bleue, en bois ou en métal, elle reste « table » à l'examen de sa surface plane soutenue par plusieurs supports en forme de pied ou de tréteau), mais *jaillit dans sa force d'âme* (la table n'est plus seulement table dans son objectivité, elle ne se soumet plus au seul critère matériel de son espèce, elle s'offre à nous comme une figure qui affirme un *caractère*). N'était-ce pas Balazs qui écrivait que « les gros plans sont lyriques : c'est le cœur, non l'œil qui les perçoit »<sup>172</sup>. Il y a quelque chose de résolument plus intime qui s'opère dans l'émission émotive du gros plan. Nous parions sur une connexion subjective directe, étroite, qui en appelle à quelque chose de plus intérieur et profond, comme si la caméra, en se rapprochant réellement du sujet filmé, que ce soit par un déplacement de l'appareil technique ou d'une variation de la focale, voulait tomber dans son sujet quitte à disparaître derrière celui-ci, derrière sa lumière intérieure. Dans *Sur les cimes du désespoir*, Emil Cioran avait ce mot juste quant au devenir lyrique des choses :

---

<sup>171</sup> HAN (Byung-Chul), *L'expulsion de l'autre*, op, cit. p.37.

<sup>172</sup> MORIN (Edgar), *op, cit.*, p.73.

On devient lyrique dès lors que la vie à l'intérieur de soi palpite à un rythme essentiel. Ce que nous avons d'unique et de spécifique s'accomplit dans une forme si expressive que l'individuel s'élève au plan universel<sup>173</sup>.

Le gros plan, c'est l'objet cadré de manière à ce que palpitent à la surface de l'image les tréfonds de son intériorité jusque-là effleurée, passant sous nos yeux de spectateur comme une nuance qui emplit le cadre au côté d'autres nuances. C'est rendre compte à partir du détail entaillé par le regard saillant de la caméra *la vastitude de la petitesse*. C'est voir l'objet, séparé du reste de ce qui l'entoure, emplir l'espace, comme si, en lui, le monde pouvait exister. Morin, dont le propos fut sans nul doute influencé par le *Theory of the Film* de Balazs, n'hésita pas à parler de « vertu animante »<sup>174</sup> du gros plan. À cela, le philosophe entendait le propre du « *close up* » de douer l'objet cadré d'une « vie souveraine » ; une certaine autonomie qui se traduit par le fait de voir des objets, si banals soient-ils, être chargés d'une présence égale à la présence humaine. C'est un procédé de concentration qui métamorphose l'anecdotique à en devenir cet objet qui se prête à une confession telle un sujet parlant. Ainsi, le gros plan, ou attardement de l'œil de la caméra sur un point, comme ce resserrement intime par lequel les choses s'arrachent à leur condition générique d'objet de la réalité durci dans une identité reconnaissable au moindre battement de cils pour devenir une unité en mouvement où, pour reprendre le mot de Pellerin, s'articule « la mise en relief d'un fond de réalité autrement inaccessible »<sup>175</sup>.

Un tel principe peut être illustré. Toujours dans la première partie de notre film, le « père » et les deux garçons prennent la voiture pour un petit voyage en guise de retrouvailles. Andrei est assis à l'avant en bon copilote, prêt à suivre les ordres de son nouveau commandant. La carte routière dépliée sur ses cuisses ainsi que l'appareil photo pendant autour de son cou endormi traduisent toute l'assurance et la confiance qu'Andrei porte et pour le déroulé du voyage et pour son « père », guide indiscutable de la meute. Ivan, lui, est muselé à l'arrière, comme l'enfant dissipé et rebelle qu'il peut être. Intranquille, le visage collé à la vitre de sa fenêtre, il cherche vainement dans le paysage forestier l'objet de son passe-temps. Retenu par la moue ennuyée d'Ivan qu'il perçoit dans le reflet du rétroviseur, le « père » décide d'interpeller ce dernier. S'ensuit un échange passivement agressif où l'homme somme Ivan de l'appeler « papa » lorsqu'il s'adresse à lui. Non sans quelques réticences, Ivan finit par se plier à la volonté du « père ». La scène, dirigée par le ton cassant de l'homme au volant, ne s'éternise

---

<sup>173</sup> CIORAN (Emil), *Sur les cimes du désespoir*, Édition de L'Herne, Paris, [1934], 1990, p.10.

<sup>174</sup> MORIN (Edgar), *op. cit.*, p.75.

<sup>175</sup> PELLERIN (Mickaël), *op. cit.*, p.4.

pas et la virée en voiture reprend son cours. Instant bref dans le récit, cette séquence n'en demeure pas moins fascinante. Son intérêt lui vient, selon nous, de deux aspects. Deux aspects qui, unis, produisent l'impression d'être en présence d'une *profondeur cachée*.

Ce qui surprend d'abord, c'est la disposition des regards dans l'échange. Le « père » est aux commandes à l'avant. Ivan est assis à l'arrière. Nos deux hommes sont donc naturellement mis dans un quasi-dos-à-dos. Dès lors, aucun des deux n'est en mesure de regarder l'autre directement. Leurs regards se croisent peut-être, mais sans que ça ne nous le soit montré à l'écran, chaque plan de la scène n'ayant pour sujet qu'un seul des deux visages à la fois. Et quand bien même ils s'entregarderaient, cela resterait une interaction vivante uniquement par l'intermédiaire du rétroviseur. Le plus souvent, l'un porte son regard sur l'autre quand celui-ci regarde autre part, respectant les limites de son rôle dans le véhicule, à savoir le « conducteur vigilant », absorbé par la route, pour le « père » et le « passager songeur », happé par l'extérieur, pour Ivan. Nous sommes ici témoins d'une logique spécifique de rencontre. Cette logique prend toute son ampleur par l'échange répété de regards lancés « dans le vide » au sein d'un cadrage intime qui en exagère l'ambiguïté. Précisons notre point.

Le lexique itératif du « close up » fait de la rencontre entre nos deux sujets une rencontre, ici, *contrariée*, continuellement placée dans le registre de la *confrontation*. Dans cette suite de plan comprimant l'espace à un seul visage à la fois et assemblée symétriquement n'est gardée qu'une *pure* opposition. L'absence de contact visuel, le regard de l'un déconnecté de l'autre, finit par produire le franc affront entre deux visions. Détaché du reste de leur corps dans le plan, le regard s'arrache à lui-même, éclatant comme une particule indépendante, autonome. Isolé, il n'est réduit qu'à être une paire d'yeux qui perce l'espace pour s'aligner sur son « vis-à-vis » antagonique. Par ailleurs, en recourant astucieusement, et ce à deux reprises, à l'usage d'un gros plan du visage d'Ivan filmé depuis le rétroviseur central, Zviaguintsev double la distance qui sépare ses deux sujets. Il en vient par-là à symboliser deux positions complètement désunies, *incapable non seulement de se retrouver dans le même champ, mais vraisemblablement dans le même milieu sensible*. Le reflet obtenu grâce au rétroviseur (comme si l'on produisait le « négatif d'Ivan ») contraint deux espaces d'expression à se tenir dans un « face-à-face » séparé, deux lieux d'apparition distincts qui alimentent la rupture originelle entre les deux hommes.

Seulement réduit à leur état brut de regard adverse, on accède à la mise en évidence presque éloquente, dirait-on d'une confrontation saillante entre deux sujets que tout oppose. Muet par nature, cette disposition cinématographique de contrition des regards en vient, en effet, à mobiliser le conflit intérieur préexistant entre nos deux sujets. S'immortalise ici tout

l'art de l'usage du gros plan, à savoir atteindre une réalité sous-jacente ou, pour le dire autrement, résumer ou contenir le monde en vigueur de la réalité captée dans cet attachement au précis, au détail. Dans la réalité qui nous intéresse ici, le gros plan dénude de l'image ce qui ne peut véhiculer la discorde. L'insistance sur ces regards isolés rapporte à l'horizon la relation tendue entre les deux hommes née depuis ce « retour » encore et toujours inexpliqué.

À cette lutte des regards alors dépouillés du reste de l'espace, communication non verbale, s'ajoute le contenu de ce qui est ici discuté entre les deux hommes, communication verbale. Nous avons bien en tête, à cette étape du film, les raisons qui poussent nos deux sujets à entretenir une relation conflictuelle. Ivan doute de l'identité de l'homme quand ce dernier, ne s'étant jusque-là jamais prononcé sur son apparition « magique », ne semble convaincre ni de sa parenté, ni de ses réelles intentions. Cette parole autoritaire, reposant sur des bien-fondés contestables, avec laquelle il oblige Ivan à l'appeler « père » doue la discussion d'un manque de naturel qui construit à l'avenant toute la tension de la séquence. Plus concrètement, c'est la capacité qu'a le récit à jouer de cette constance du « père » à vouloir s'affirmer par une parole assujettissante tout en présentant à son encontre divers éléments redoublés d'une certaine vigilance, à commencer par l'attitude rétive du fils, qui accentue le *malaise* propre à la nature de cette relation. C'est le rapport ambigu entre une parole qui force l'évidence (« appelle-moi papa ! ») et le refus du fils – non moins que le spectateur – à l'accepter sans contredit (« l'es-tu réellement ? ») qui invite de nouveau le mystère installé autour de l'identité du père à resurgir.

En résumé, à l'instar de ces regards gutturaux lancés « dans le vide », les mots échangés dans l'isolement du cadre produisent tout le bruit sourd d'une relation aveugle qui peine à sortir de l'incertitude établie. Pas un seul instant on a le sentiment que cette séquence tente en elle-même d'affermir le rapport « père-fils ». C'est d'ailleurs tout le paradoxe avec lequel joue Zviaguintsev. Alors que cette scène n'aurait que pour objectif de faire accepter le rôle du « père » par la bouche du fils, elle en produit l'effet « contraire » ou, à tout le moins, un résultat désolant. Car, ce n'est pas tant que la relation s'est empirée, mais c'est que dans les chances de voir advenir un changement majeur qui consoliderait la relation dans un degré supérieur d'intimité, Zviaguintsev, en optant pour une traduction répétée de la distance qui sépare nos deux sujets, autant dans la composition animante de l'image que par la véhémence des dialogues, préfère plutôt la *permanence du doute*. Demeure dans cette rencontre qui n'a pas lieu, l'énigme à jamais relancée du « père ». Par cette pérennité du malaise, de la tension véhiculée, le cinéaste « reconduit » pour majorer l'énigme qui se joue autour de l'identité du « père ». Par ce défaut même de nourrir le spectateur de certitudes, de conférer aux éléments

qui la composent un attribut, un sens précis, il rend impossible de domestiquer concrètement la scène.

Comme toutes choses projetées, les signes sont significatifs, mais, ici, sans pour autant être signifiés de manière définitive. Le flux filmique révèle une étrangeté nécessairement « Autre », car échappant à toute thématisation fixe. Il devient en cela le lieu *de la manifestation d'une « altérité radicale »*<sup>176</sup> qui privilégie au mieux la rencontre avec son spectateur dans la spatialité cinématographique, ce dernier, attestant du *durcissement de sa vocation à accueillir une signification*. Ainsi, de cet usage du gros plan, nous retenons la capacité qu'a le flux filmique de suspendre pour un temps la temporalité du spectacle pour laisser surgir « l'étrangeté de ce qui se donne dans le mystère du face-à-face »<sup>177</sup> avec son témoin.

### **Etrangisation**

Toujours dans cette même assertion formulée par Levinas, il est intéressant de voir inclut la notion de *charme* au côté de celle d'*étrangeté*. L'image, à qui il manque la force probatoire de la réalité pratique, détient, nous disait Edgar Morin, un « pouvoir affectif ». À sa réalité pratique dévaluée « correspond une réalité affective éventuellement accrue, ce que nous avons nommé le charme de l'image »<sup>178</sup>. L'image de cinéma, rappelons-le, est implicitement une doublure du réel, et même pourrait-on dire une *doublure magique*, en ce qu'elle présente un espace hors de la vie pratique, quasi onirique, dans lequel tout peut sembler s'animer, accomplir meurtre et exploit ; métamorphose d'un monde envers lequel nous projetons toutes nos ambitions, retrouvons les plus chers désirs et rêves de l'humanité. Fier de son capital de curiosité exotique par cet accès à un monde surnaturel, le cinéma, poursuivait Morin, dispose du charme de l'image, c'est-à-dire « exalte la vision des choses banales et quotidiennes »<sup>179</sup>. À l'image, le monde connu, quotidien, tant regardé et discuté, au demeurant en permanente présence, est l'objet de fascination. On pouvait d'ailleurs remarquer cette force enchantresse dès les premiers balbutiements du cinéma, en ce temps « cinématographe », où, comme l'a fait remarquer Morin :

l'engouement inouï suscité par les tournées Lumière n'est pas seulement né de la découverte du monde inconnu, mais de la vision du monde connu, pas seulement du pittoresque, mais du quotidien. [...] Il [Lumière] avait compris qu'une curiosité première s'adressait au reflet de la réalité. Que les gens avant toute chose

---

<sup>176</sup> PELLERIN (Mickaël), *op. cit.*, p.6.

<sup>177</sup> *Ibid.*

<sup>178</sup> MORIN (Edgar), *op. cit.*, p.99.

<sup>179</sup> MORIN (Edgar), *op. cit.*, p.99.

s'émerveilleraient de revoir ce qui ne les émerveille pas : leurs maisons, leurs visages, le décor de leur vie familière<sup>180</sup>.

Du simple reflet des choses réelles « s'irradiait une fantaisie »<sup>181</sup>, une âme avoisinante des choses connues, mais qui nous semblent tout à coup à la vue de celle-ci sur l'écran nous échapper en nous revenant, là, de manière si singulière. Dès ses débuts, le cinéma produisait une perception indépendante de notre conception du réel, mais qui, de l'enregistrement des micromouvements de la vie à la projection mécanique de ces captures sous forme de plans, nous faisait percevoir son mouvement intime, ses tracées dans l'ombre de notre attention, sa sensibilité qui nous échappe tant dans notre rapport immédiat et quotidien ; perception indépendante, certes, mais d'*indépendance partagée*.

Cette technicité du regard cinématographique engendre, supporte Brochu, « un effet supérieur à notre vision naturelle qui dédouble les choses et nous rend tangibles ce qu'elles ont d'ineffable, ce qui résiste à la parole et à la signification »<sup>182</sup>. De ces quelques mots peut retentir tout l'intérêt que nous avons à mettre en lumière le rapport enrichissant en vigueur entre la notion de « charme » et « d'étrangeté ». Est charmant ce qui échappe au quotidien, à la réalité crue, établie devant nous comme le serait une table en bois aux quatre bords arrondis et à la teinture amande grillée. Le charme aurait affaire à ce qui se dégage et nous séduit sans pour autant que le sens y soit parfaitement clair, sans qu'il soit déterminé comme un critère physique précis et défini de manière décisive. C'est ce qui se déplace depuis cet « autre », objet de notre regard, et vient instiller en nous la sensation d'être envoûté par un pouvoir d'attraction. La « présence de charme » dans l'image du cinématographe venait de ce qui émouvait le témoin, car enrobait l'objet de notre réalité d'un parfum indolore.

Dans la réalité, à la vue de cette table en bois, décrite précédemment, notre regard peut se trouver soudainement attiré par un détail chaleureux, empreint de tendresse. La position de l'objet dans le salon, à gauche du fauteuil en cuir doré, à droite du poêle à bois en fonte brute dont les flammes qui ondulent dans l'âtre composent avec la lumière chaude d'une fin d'après-midi d'été un concert dansant qui illumine partiellement la pièce, apporte un « caractère », encore indéfinissable ; ce « je-ne-sais-quoi », formule que nous utilisons souvent pour tenter de saisir ce qui semble *nous* saisir en premier. On s'entend dire à notre ami, également témoin de la scène, car assis de l'autre côté du canapé situé face à l'objet, que cette table, au style pourtant quelconque, est « charmante finalement ». Ce qui est charmant ici, c'est cette fragilité avec

---

<sup>180</sup> *Ibid*, p.22.

<sup>181</sup> *Ibid*, p.23.

<sup>182</sup> BROCHU (Sébastien), *op.cit.*, p.22-23.

laquelle l'élément se révèle à nous. Une vulnérabilité rendue possible par l'amalgame de dispositions accidentelles produisant une fêlure dans l'apparition pourtant habituée de l'objet et qui, enfin, nous fait concevoir ce dernier sous un jour différent, jusque-là resté secret ; vérité nouvelle dont nous avons du mal à produire un sens aussi limpide que celui qui le recouvre dans son usage quotidien. Pour résumer, quelque chose qui « a du charme » est un élément toujours *impliqué par un insaisissable, une incertitude, un mystère.*

À partir de ce qui a été évoqué jusqu'à présent, nous pensons juste d'affirmer que le « charme de l'image de cinéma » peut être analysé sous deux aspects. Premièrement, le charme de l'image dans son aspect « féérique ». Nous entendons ici ce charme qui, comme énoncé plus tôt, vient de cette « qualité implicite du double » de l'image de cinéma ; qualité qui permet la rencontre avec un monde que nous pensions jusque-là nous être inaccessible. C'est le charme dans son rapport « prosaïque » avec le 7<sup>ème</sup> art, à savoir cette curiosité que nous avons pour la magie de ce monde projeté où recèlent des détails insoupçonnés sur les choses banales qui pullulent dans notre réalité et que nous approchons au quotidien avec trop de désintérêt. Le charme de l'image que nous évoquons présentement est celui-ci qui attirerait le spectateur en salle. Premier aspect du charme de l'image donc : charme qui nous fait *entrer en salle de cinéma.* Secondement, le charme de l'image dans son aspect « esthétique ». Nous entendons ici ce qui, dans son opération de la réalité, émane de l'image. Ce que nous prenons donc en compte à cet endroit, c'est l'attention portée à ce que l'image dialectise. C'est le charme dans son rapport « poétique » avec le cinéma, à savoir « entrer dans » l'image, dans ce qu'elle impulse comme perception ou impression du monde. Second aspect du charme de l'image donc : charme qui nous fait *entrer dans l'image.*

Pour ce dernier aspect, reprenons, en guise d'exemple, la séquence détaillée plus haut dans notre argumentaire. Il est possible de donner pour chaque chose sa description « terre à terre », celle qui dépeint la surface, tient en mots ce qui se donne pour flagrant. Le plus souvent, nous nommerions l'évidence des formes des choses qui occupent l'espace devant nous. Dans notre séquence, nous commencerions par relever la présence d'un homme au volant d'une voiture en marche et de deux jeunes garçons, l'un assis à l'avant, l'autre à l'arrière. Celui à l'avant dort confortablement quand l'autre regarde l'extérieur par sa fenêtre. L'homme décide de s'adresser à ce dernier. Débute alors une discussion houleuse. Une fois terminée, la virée reprend son cours. Notre perception s'attarde ici sur la partie superficielle des choses. Elle ne fait que lire les nuances qui emplissent le cadre de l'image ; nuances que nous connaissons par automatisme et reconnaissons ici à leurs premiers traits. Dans ce processus d'automatisation de ce qui est « objet », les choses n'apparaissent pas à notre conscience. Nous ne faisons

pas « idée » de l'objet, nous l'investissons d'un regard qui ne voit dans son volume qu'un repère de la réalité. Comme nous venons de le démontrer, cette séquence peut tout à fait être perçue aussi *simplement* qu'une balade en voiture au cours de laquelle deux sujets discutent entre eux. Autrement dit, nous pouvons lire cette scène aussi machinalement que nous produisons le geste habituel de gravir les escaliers qui relie le trottoir à la porte d'entrée de notre chez nous. Rares sont ces moments où l'escalier est l'objet de notre réflexion, à savoir se tenir attentif et épris de lucidité envers un caractère émanant de cette succession de marches.

Soucieux de cet écoulement inconscient de la vie, Victor Chklovski, dans un essai pontifical pour les études de l'art, propose d'examiner avec soin le procédé par lequel l'art délivre *une sensation* de l'objet. Il en vient à nommer ce procédé, le « procédé d'étrangisation », à savoir « un procédé qui consiste à compliquer la forme, qui accroît la difficulté et la durée de la perception »<sup>183</sup>. Par-là, Chklovski entend étudier les moyens par lesquels l'art réussit à extraire les objets de l'automatisme de notre perception. Autrement dit, l'opération de la réalité, par les moyens techniques de l'art, permet d'élargir notre vision et ainsi de se sauver du rapport purement prosaïque que nous entretenons inconsciemment avec notre monde. Afin d'illustrer une facette de ce procédé, Chklovski puise dans le style littéraire de l'illustre écrivain russe Léon Tolstoï. Il a remarqué que ce dernier avait pour habitude, dans bon nombre de passages descriptifs de ses ouvrages, de ne pas appeler l'objet par son nom, mais, dit-il

à le décrire comme s'il était vu pour la première fois, et cela en n'utilisant pas pour cette description les noms usuels des parties constitutives de cet objet<sup>184</sup>.

La méthode tolstoïenne se résume ainsi à décrire longuement une notion sans jamais la désigner proprement ni même confier à son lecteur une preuve littérale sur ce qu'il est en train de discourir. Ainsi fait, la description manipule les ressorts de la langue, les formes, sans que jamais ne soit destituée l'essence de ce qui est décrit. Les objets, thèmes ou notions immortalisés par la plume de Tolstoï divergent de cette manière de toute conception habituelle que l'homme, dans son rapport ordinaire avec ceux-ci, appose inconsciemment. En présentant des notions à l'écart de cette bienséance qui les accompagne au quotidien, l'auteur crée une vision de la notion à partir de laquelle se crée un nouveau contexte. Un nouveau contexte à appréhender comme nous le ferions avec une notion à laquelle aucune définition connue ne s'appliquerait et, par conséquent, ne ferait l'objet d'une mise en œuvre ou, disons-le plus simplement, d'une *reconnaissance* de la notion dans ses caractéristiques, ses fonctions et ses limites. En ne produisant aucune évidence irréprouvable, Tolstoï amène son lecteur à *établir* par

---

<sup>183</sup> CHKLOSKI (Victor), *op. cit.*, p.23.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p.25.

la force de ses mots la réalité dépeinte. Il contourne l'usage commun pour questionner ce dernier. En définitive, il produit une lecture qui accueille non plus seulement des informations saisies à l'écrit n'ayant pour but que de réidentifier la réalité telle que ce dernier la connaît, mais une vision « monstrueuse », manière de voir nouvelle où rien ne s'identifie dans un principe « normal » des choses ; ce faisant, la réalité de la notion ou de l'objet décrit ne coïncide avec rien de ce qui a déjà été assimilé par automatisme, entrant ainsi dans la « sphère d'une perception nouvelle »<sup>185</sup> qui en provoque l'ensemble des images qui nous viennent par nombres à sa lecture ; composition subjective du sens où l'esprit tente par lui-même de donner corps à ce qui n'en a pas « instinctivement ».

Ce procédé vise, entre autres, à nourrir la toile du discours littéraire, peinte par la description de la notion ou du thème en jeu, d'images qui se donnent à la pensée du lecteur. Ce mode de création rejoint la conception de Chklovski de la poésie, à savoir une « manière de penser au moyen d'images »<sup>186</sup>, autrement dit, une œuvre qui produit des symboles qui accroissent la sensation de l'objet. Ces symboles, ce sont ces nœuds saisis à l'écart de tout didactisme où coexistent des signes. Ils s'exhument des mots ; construction de la syntaxe qui, dans son agencement, laisse derrière elle une empreinte. Cette empreinte, celle qui garde l'œil ouvert un peu plus longtemps et l'esprit actif, c'est la possibilité de voir apparaître devant soi ce que nous pourrions appeler un *horizon de signification captable*.

Zviagintsev opère d'une manière considérablement similaire à Tolstoï, à la différence près que les mots qui recouvrent la page blanche du livre sont ici remplacés par des images et des sons animés. Aux noms usuels jamais utilisés chez l'auteur russe, Zviagintsev, et cela équivaut pour l'entièreté de son film, ne prend jamais de front l'énigme. Jamais il ne fera entrer les rencontres entre ses sujets dans un rapport qui résoudrait le mystère installé. Dans cette même scène décrite à nouveau plus haut, il est intéressant de distinguer l'agencement des gros plans sur des visages éloquents de tension et le malaise d'une conversation insatisfaisante comme autant d'éléments qui « ne concluent » pas ce qui est en jeu tout au long du film ; nous le rappelons, l'énigme autour de l'identité du père. Chaque mot échangé, chaque plan de ces regards méfiants sont tous relatifs à quelque chose qui n'est pourtant jamais réellement « touché ». Point de description ne donne l'explication appuyée d'un tel agencement de l'action. L'ambiguïté qui règne ici s'instaure ainsi comme le champ dialectique à jamais relancé entre une image et son spectateur. En opérant la réalité de telle manière, à savoir libérer dans l'âtre de l'image autant de signes sous-jacents jamais déterminés, l'image de Zviagintsev achemine

---

<sup>185</sup> CHKLOSKI (Victor), *op. cit.*, p.43.

<sup>186</sup> *Ibid.*, p.8.

le spectateur *vers* l'objet. En d'autres termes, en produisant une image qui n'impose aucune définition ultime ou ne donne par la réplique la réponse à toutes les questions qu'elle entretient elle-même, Zviaguintsev rend les significations ouvertes, libres et souples, permettant à son spectateur d'éprouver dans un devenir multiple et à jamais mobilisé ce que ces images impulsent comme images d'elles-mêmes. Au moment où l'objet, ou ici, l'identité du père, se rend obscure, à savoir à distance de toute pure illustration, de toute concrétude, le regard du lecteur ou du spectateur se métamorphose en contemplation qui « *intellegibilise* » le rythme singulier de ce qui se donne à lui ou, pour reprendre l'expression juste de Han, qui « met à nu les liaisons cachées qui existent entre les choses »<sup>187</sup>. Le procédé complexifiant d'étrangissement de la réalité vise en cela à créer une figure à part entière de l'image, celle vers laquelle notre regard se porte dans un second temps, un *temps de la pensée*. Une figure autonome qui *laisse entendre sa voix à l'apparition de sa face*. Cette voix qui retentit de l'extérieur, du tout autre auquel s'expose la pensée. Par conséquent, nous pourrions assumer que ne pas toucher concrètement par les mots l'objet, c'est permettre à son témoin *de le toucher par l'esprit*.

Le dernier point développé ici nous rappelle assez bien l'observation faite par Andrei Tarkovski d'user d'une logique poétique dans le traitement des éléments cinématographiés. Tarkovski, que l'on pourrait aisément qualifier de "père spirituel" d'Andrei Zviaguintsev, s'opposait fermement à toute dramaturgie traditionnelle ; dramaturgie qui, selon lui, « relie les images de façon par trop linéaire, ne constituant une logique de l'action qui ne peut être en mesure de prendre en compte toute la complexité de la vie »<sup>188</sup>. Trop longtemps les images fabriquées de manière dite "conventionnelles" à l'échelle de l'histoire du cinéma n'ont su transmettre, ou bien dans de minimes proportions, toutes les subtilités du vivant, ne donnant que ce que Tarkovski nomma "l'illusion de la vie sans profondeurs". Pour le réalisateur de *Stalker* (1979), rien ne convient mieux dans l'exploitation de la capacité de vérité du cinéma que ce qu'il appelait les *liaisons poétiques*, ces liaisons qui

apportent davantage d'émotion et rendent le spectateur plus actif. Il peut alors participer à une authentique découverte de la vie, car il ne s'en remet plus à des conclusions toutes faites imposées par l'auteur. *Il ne lui est proposé que ce qui peut lui permettre de découvrir l'essence de ce qu'il voit*<sup>189</sup>.

Ce que propose ici Tarkovski réside en cette idée que l'image poétique se refuse au dogmatisme de l'illustration. L'image ne doit imposer aucune conduite. Elle ne peut permettre une découverte si sa médiation ne se résume qu'à interposer devant le regard de l'individu une

---

<sup>187</sup> HAN (Byung-Chul), *Sauvons le beau. L'esthétique à l'ère du numérique*, op. cit., p.107

<sup>188</sup> TARKOVSKI (Andrei), *Le temps scellé*, op. cit. p.27.

<sup>189</sup> *Ibid*, p.28.

simple visualisation du dialogue et de l'action. Pour percevoir une image de manière poétique, rien ne vaut mieux qu'une fabrication « poétisée » de l'image, à savoir l'agencement de formes produites en dehors de toute volonté didactique. Plus loin dans son texte, Tarkovski propose d'explicitier cette démarche à partir de l'exemple suivant. Vous êtes un cinéaste qui tente de reconstituer mécaniquement une rencontre que vous avez vous-même faite dans la rue la veille avec un passant dont le regard a frappé le vôtre :

En habillant vos acteurs avec la précision d'un film documentaire et en choisissant scrupuleusement l'emplacement du tournage, vous constaterez que la séquence ne vous apporte pas l'émotion ressentie à l'instant de la rencontre. Car vous n'aurez pas donné suffisamment d'attention à la préparation psychologique. C'est en effet votre état mental qui avait donné au regard de cet inconnu toute sa charge émotionnelle. Pour qu'il frappe de la même manière le spectateur, il sera indispensable de susciter chez lui une disposition mentale analogue à celle qui était la vôtre lors de la véritable rencontre<sup>190</sup>.

Ce que nous dit en substance ici Tarkovski c'est que l'intensité émotionnelle vécue au cours d'un instant de vie dépend d'une disposition particulière où les éléments qui s'offrent à nous gardent en eux une certaine part d'imprévisibilité. L'imprévisibilité et le rapport à l'inconnu sont autant de facteurs qui définissent l'implacable condition de la temporalité du monde ambiant. L'émotion, pourrait ajouter Tarkovski, ne peut à proprement parler être « reproduite ». Donner à l'action humaine un sens qu'on lui impose, c'est briser l'unité spatio-temporelle dans lequel le témoin est situé pour « observer » le monde lui faisant face. Schématiser n'est pas observer, c'est-à-dire laisser le monde « être » avant de le définir et ainsi prendre le risque d'en appuyer le mensonge lorsque l'illusion de l'image de cinéma apparaîtra. D'où jaillirait la surprise du monde si l'environnement dépeint à l'écran reprenait dans une paresseuse exactitude et régularité ces mêmes fonctions avec lesquelles les objets de notre quotidien viennent à nous inconsciemment dans la réalité ? Il ne suffit pas de recréer simplement les dispositions dans lesquelles les éléments se sont accordés physiquement dans l'espace, il faut également reproduire l'état psychologique dans lequel ces mêmes éléments ont pris place. En d'autres termes, laissez les objets et sujets filmés « être » ce qu'ils sont, des éléments pourvus d'une temporalité qui ne laissent deviner aucune compréhension *a priori*, mais qui dans leur manifestation laissent cette impression qu'ils sont vus pour la première fois. L'image qui émeut, qui provoque le regard non pas, comme dans notre exemple, à se retourner pour voir une seconde fois le visage de ce passant fugace, mais à admirer l'image de plus près, est cette image qui tient un *écoulement singulier similaire au monde réel*. Elle est ainsi tenante d'une réalité propre où la réalisation que nous sommes face à une création factice, à laquelle

---

<sup>190</sup> TARKOVSKI (Andrei), *Le temps scellé*, op. cit. p.32.

nous sommes tentés à ne pas croire, se fait oublier. Croire dans la vérité de l'événement, c'est croire que nous sommes témoins de l'authenticité d'éléments qui « semblent » discuter ou interagir réellement.

Chez Zviagintsev, ce que nous pourrions appeler le « fait fiction », à savoir la reconnaissance subit que nous sommes face à une histoire issue de l'imaginaire, et donc victime d'un déplacement de notre regard de l'effet *de* réalité de l'illusion à la réalité de l'illusion, est résolument minime. En plaçant son récit au cœur d'une énigme, le cinéaste russe façonne un environnement instable où la connaissance du monde se donne pour aussi vraie que la connaissance de la réalité. À cet égard, inutile de rappeler que rien de ce que nous savons déjà de la réalité ne peut se donner pour vérité absolue tant qu'un événement futur imprédictible puisse complexifier, altérer voire réfuter cette vérité. En d'autres termes, cet effet de réalité qui est à la source d'autant de réactions émotionnelles de la part du spectateur s'affirme là où devant nous s'intègre un *tout autre autonome, insubordonné à la conscience* avant d'être découvert dans le naturel épanchement du temps qui passe.

Zviagintsev ne produit pas de « fait fiction » à proprement parler, car il soumet constamment son spectateur, par le biais de ses sujets, à autant d'objets résidants comme des entités défamiliarisées. Nous n'avons qu'à prendre tout d'abord la manière avec laquelle sont conduits les éléments du récit. Tout le film, depuis ce premier plan d'une eau boueuse à cette suite de photographies juste avant le défilement du générique offrant des vues inattendues de nos personnages, semble chargé d'une électricité statique. Est déployé une quantité d'informations et de signes auxquelles nous ne pouvons assigner un sens clair, ou pour le dire plus précisément, auxquelles il nous est impossible de prévoir le destin faisant, de fait, vibrer chaque scène sous le poids d'une tension croissante. Pour preuve, Zviagintsev ne cesse de semer des indices pour les abandonner en plein champ. Ainsi, de la crise de sanglots d'Ivan, intervenu en milieu de film, en revenant dans le véhicule après avoir été forcé de le quitter par le « père ». Dans un effondrement moral, Ivan pose enfin les questions tant attendues : « pourquoi es-tu revenu ? », « pourquoi nous avoir emmenés en voyage ? ».

Dans un dossier d'analyse de notre film à l'étude, produit pour des classes de lycées français, Elizabeth Lequeret note que ce sont autant de questions qui « peuvent *a priori* laisser espérer une quelconque amélioration des rapports avec son père – ou tout au moins une explication –, mais ne restent en fin de compte qu'une impasse »<sup>191</sup>. Sitôt arrivé sur l'île, destination finale du voyage, le « père » s'enfonce dans son mutisme tandis que les enfants,

---

<sup>191</sup> (LEQUERET) Elizabeth, *Dossier CNC sur Le Retour*, revue Cahier du Cinéma, septembre 2007, p.5.

plus ou moins livrés à eux-mêmes, s'initient aux joies de la vie sauvage. Seules les ellipses, ajoute Lequeret, concernant la vie du père « maintiennent un semblant de suspense dans une histoire par ailleurs assez étale (construction alternant jeux enfantins et tension des scènes à trois). Mais elles aussi se révéleront, in fine, autant de fausses pistes »<sup>192</sup>. On ne saura jamais ce que contenait ce coffre-fort, déterré au beau milieu des vestiges d'une maison le lendemain de son arrivée sur l'île, ni ce que le « père » comptait en faire, pas plus finalement que les raisons de son brusque retour parmi les siens. Ces absences de réponses nimbent le film d'une kyrielle de devenir possibles analogues au refus didactique des liaisons poétiques de l'image de cinéma, elles qui suggèrent, plutôt qu'elles n'imposent, elles qui laissent libre cours à une richesse d'épisodes réflexifs en leurs seins.

Ce procédé de coloration poétique de l'image instille en nous l'idée qu'il faut constamment entretenir l'inconnu pour que se prête au jeu de l'image le regard aiguisé du sujet qui pense qu'un sens plus profond est de mise. De cette manière, et de cette manière uniquement, il entre dans l'image, car il croit à la véracité de la réalité pour autant qu'elle se déploie avec autant de singularité que la nôtre. Il y a donc toujours, pour le sujet en résonance avec ce qu'il voit, cette tension créatrice d'une mobilisation de son corps dans l'inconnu de la réalité. Tension qui, le plus souvent, est créée par un saut, un écart, un vide temporaire entre ce qui est montré et sa détermination. Pensons simplement au fonctionnement d'une question posée à son interlocuteur. Elle est par nature incomplète, car elle dessine à l'instant même de sa formulation un espace indéfini, autrement dit, le foyer de sa réponse à venir, et ce, qu'elle en attende une ou non. Le film qui procède poétiquement énumère dans notre champ de perception autant de questions que le nombre de plans qui le constitue.

En dernier lieu, revenons à présent sur cette faculté, effleurée précédemment, qu'aurait l'image de produire une figure d'elle-même depuis laquelle seraient perceptibles les vibrations sonores de sa face. Dans un essai précédemment cité, Han convoquait le mot du poète roumain Paul Celan à l'endroit où ce dernier affirmait que la poésie « commençait là où la langue devenait vocale »<sup>193</sup>. À l'instar de Levinas, Celan oblique vers une pensée de l'altérité :

La poésie commence par la rencontre avec l'autre : voilà donc, quand on pense : poème, quand on fait route avec des poèmes, voilà donc les chemins que l'on parcourt ? Sont-ce simplement des chemins détournés, des chemins qui mènent par un détour de toi à toi ? Mais ce sont aussi, parmi tant d'autres chemins, des chemins sur lesquels la parole

---

<sup>192</sup> (LEQUERET) Elizabeth, *op. cit.*, p.5.

<sup>193</sup> HAN (Byung-Chul), *L'expulsion de l'autre*, *op. cit.*, p.93.

se fait voix, ce sont des rencontres, les chemins d'une voie en route vers un toi qui entendes<sup>194</sup>.

La poésie vibre de l'absence de formes patentes. Elle dessine le parcours vers ce monde reclus dans l'ombre, ce monde caché que nous ne pouvons voir. Ce dernier principe est son origine, ce qui lui donne lieu, qui l'institue en tant que procédé qui crée, en même temps que sa cause, en somme, sa raison d'être. Par essence muettes, les images, comme les mots, deviennent « vocales », c'est-à-dire que les formes qui la composent sont sujettes à un effet d'écho, comme si depuis la surface ces mêmes formes s'échappaient de leur support, s'extérioriseraient comme la voix d'un homme discutant avec un autre. Dans ce contexte, nous dirions que l'un médiatise avec l'autre. Parler de vocalité de l'image, c'est tenter de comprendre la forme dans sa médiatisation, non dans sa connaissance d'un événement à une masse de regards, mais en ce qu'elle pénètre notre conscience, *en ce qu'elle communique avec nous en tant qu'autre*. Cette vocalité de l'image retentit ainsi là où se laisse entrevoir une traînée du visible qui éclaire l'image comme de l'intérieur. Une traînée qui dévie de l'immédiatement reconnaissable ; en bref, la voix de ce qui n'en a pas se fait entendre là où, pour reprendre le mot juste de Didi-Huberman, apparaît une « latence »<sup>195</sup>.

Regarder une image douée de « vocalité », c'est se sentir poursuivi par les retentissements de l'image, comme si cette dernière en appelait d'autres. Cela étant dit, rares sont les voix audibles sans posséder, dirait-on, leur propre espace séparé. « Entendre » la voix de l'image nécessite d'abord qu'elle se constitue comme une représentation libre, droite dans son indépendance propre. Autrement dit, cela suppose que l'excédent de signifiants circule sans être *posé* par le signifié. Ce que l'énigme entretient dans la scène analysée plus haut, c'est la faculté qu'a l'image de ne jamais se rendre réductible à l'autorité du sujet pour être en mesure d'émettre une vision, une adresse, en d'autres termes, des moyens de dispositions de significations qui ne visent pas à informer la pensée, mais à la stimuler pour « la faire accoucher d'elle-même »<sup>196</sup>. Dans l'œuvrement de l'image zviaguintseviennne, le spectateur en est remis à sa propre lecture de la myriade de significations que suggère la scène. À reconduire l'énigme, Zviaguintsev laisse *le savoir sous tension*. Il établit chaque rencontre comme une gangue vectrice de nouveaux niveaux de caractères pour les objets filmés, ces derniers échappant ainsi à toute perception littérale.

---

<sup>194</sup> *Ibid.*

<sup>195</sup> DIDI-HUBERMAN (Georges), *op. cit.*, p.67.

<sup>196</sup> CARRIER-LAFLEUR (Thomas), 2016, « L'espace d'une pensée. Lucie Roy, *Le pouvoir de l'oubliée : la perception au cinéma* » dans *Pasolini, cinéaste civil*, revue CiNéMAS vol.27 n°1, p.160.

Pour conclure le développement mené jusque-là dans la première partie de ce travail, nous aimerions proposer l'idée suivante qui veut que l'image de l'art, celle qui opère « étrangement », qui rend le regard *étranger* à lui-même, ait pour facteur clé dans la mesure du potentiel de son pouvoir affectif l'agencement de données évitant toutes illustrations de la réalité se bornant à catalyser le savoir dans des limites déjà habitées par l'inconscient. L'argument que nous soumettons ici est alors simple. Plus le mystère est soutenu en permanence, plus le *pouvoir affectif est élevé*. En d'autres termes, si l'étrangeté « naturelle » des opérations qui ont lieu dans un régime d'imagéité donnée s'accouple avec l'étrangeté stylisée des images qui provoque le renvoi à notre condition mortelle, à savoir le retour du réel comme mystère à œuvrer, alors le pouvoir affectif des images, ou effectivité de la surface sensible à impulser de nouvelles visions prêtes à être reçues par l'esprit, se voit être résolument accrue.

## Partie II – Incarnation

Quand tout n'est pas dit, on peut réfléchir et deviner encore par soi-même. Les conclusions ne doivent pas être livrées toutes faites au spectateur, sans qu'il ait un effort à fournir. D'ailleurs, il n'y tient pas. Et comment pourraient-elles le toucher, s'il ne partage pas avec l'auteur la joie et la souffrance de la naissance de l'image ?

(Andrei Tarkovski, *Le Temps scellé*, p.29)

### **Altérité de l'image**

Investir le monde des images aujourd'hui et en étudier les passages possibles de formes de subjectivation est un exercice qui, le plus souvent, a pour point de départ cette volonté de répondre à l'évolution périlleuse de la multiplication des informations sous formes visuelles dans nos sociétés. C'est l'entrain démontré pour ce pareil constat qui motiva Rancière à questionner l'image et son statut dans son essai *Le Destin des Images*, évoquant en guise d'introduction la problématique suivante :

De quoi parle-t-on et que nous dit-on au juste lorsque l'on affirme que désormais il n'y a plus de réalité, mais seulement des images ou, à l'inverse, qu'il n'y a désormais plus d'images, mais seulement une réalité se représentant incessamment à elle-même ?<sup>197</sup>

Ces deux discours qui semblent opposés ne cessent, selon l'auteur, de se transformer l'un dans l'autre au nom d'un raisonnement jugé élémentaire :

S'il n'y a plus que des images, il n'y a plus *d'autre* de l'image. Et s'il n'y a plus d'autre de l'image, la notion même d'image perd son contenu, il n'y a *plus* d'image<sup>198</sup>.

Notion éternellement problématisée, quiconque portant un regard sur « l'Image » s'accorde malgré tout à en schématiser le fondement comme suit : l'apparition visible d'un élément représenté *devant soi* – image externe, image de l'art, par exemple – ou *en soi* – image interne, image mentale. L'image est ainsi ce qui rend possible « l'adresse », terme dont le sens est multiple, mais dont nous pouvons résumer l'aspect singulier par « direction » ou bien « passage à un autre état ». L'image adresse. Elle est cette réplique d'un objet qui produit depuis sa manifestation l'existence d'un « autre », un *autre que ce qui est physiquement connu*. Car l'image est toujours « image » *de* quelque chose. Elle réouvre en nous la question des apparences puisque de ce qui apparaît comme image dans la lumière est évidemment comparé l'objet initial. Ce que Rancière nous dit alors, c'est que s'il n'y avait plus de réalité, mais

---

<sup>197</sup> RANCIERE (Jacques), *Le destin des images*, op. cit., p.10.

<sup>198</sup> *Ibid.* C'est nous qui soulignons.

seulement des images, il n'y aurait plus, en réalité, d'images, puisque l'image n'existe en tant qu' « image » seulement *au regard de ce dont elle est l'image*. Entre l'être et sa représentation, ou plus précisément ici, son image, il y a donc un espacement. C'est ce même espacement, cette disposition entre deux choses qui produit le symbole d'un écart constituant le regard du sujet et l'objet de son regard. L'image est ainsi, pour le dire autrement, *agent de séparation*. Elle est ce relais médiateur qui, produisant la face séparée d'un objet ou d'un humain, met à distance le sujet de lui-même. Faire une image, c'est « mettre au monde l'homme comme spectateur »,<sup>199</sup> exposait Marie-José Mondzain comme quasi-épigraphe de son ouvrage *Homo Spectator*. Depuis l'inscription imagée, la trace laissée sur un mur, sur une toile ou sur un écran, l'homme crée un rapport avec lui-même, un espace de *présence commercialisée*. Il est *en présence* de lui-même par la qualité de ce qui est « autre » sur fond d'absence. Dans la capture de la face est pondéré l'accès à l'identification subjective à partir d'un autre regard. Ainsi, et pour reprendre une nouvelle fois le mot de Mondzain, la lueur de ce qui apparaît dans l'image

donne accès à la visibilité pour un sujet séparé de soi qui fait ainsi l'épreuve du deuil de son unité et accède à l'altérité<sup>200</sup>.

Par conséquent, faire l'expérience d'une image, c'est irrémédiablement faire *l'expérience de l'autre à l'aune de son altérité*. Essayons de comprendre comment, dans l'image, cette altérité se déclare-t-elle précisément.

### **La positivité perverse**

Le glissement sans obstacle des images contemporaines crie un monde dans lequel les choses sont nivelées à du *présent disponible*. Dans les flux de la communication la circulation se fait fluide, luxe d'un lieu où l'information se succède accouchant d'un épanchement incessant d'évidences adressant une tautologie sans fards coupable sans nul doute d'un regard tautologique. Dans un essai à la pensée « radicale », Baudrillard insistait sur le propre de ces sociétés où tout s'accélère, lesquelles seraient dominées par « la transparence et l'obscénité de l'information dans un univers désévénementalisé »<sup>201</sup>. L'accumulation des informations a eu pour effet de transformer notre rapport entre l'image et l'œil, aujourd'hui écroulé dans un contact immédiat. Cette nouvelle relation sans pudeur aux images traduit ainsi un redoublement de présence qui efface l'opposition de la présence et de l'absence que l'image entend dans son altérité. Il n'y a plus « d'absents », seulement des *données positives* à savoir

---

<sup>199</sup> MONDZAIN (Marie-José), *Homo Spectator*, *op. cit.*, p.45.

<sup>200</sup> *Ibid*, p.61.

<sup>201</sup> BAUDRILLARD (Jean), *Les stratégies fatales*, Grasset & Fasquelle, Paris, p.29.

des certitudes convenues comme telles qui ne réévaluent point, de sorte que la réalité ne fait plus *irruption*, mais simplement *répétition*. Qu'entend-on nous par-là exactement ?

Le tournant numérique adopté, jamais l'homme n'a-t-il été autant en accord avec cette acception considérant l'image comme « simple reflet du réel ». L'information qui prolifère ne *déforme* pas, elle donne naïvement une forme. C'est tout le mode d'apparition de l'« information », à savoir « redire » le réel dans un principe de présentation visuelle qui supprime les bavures de la fiction, évitant le plus possible le capital d'illusions scéniques contenu au sein de l'image. Il n'y a plus de « *scène* », écrivait Baudrillard il y a déjà quarante ans de cela, et plus particulièrement plus de « scène sociale », ce lieu d'échange « crée », à partir duquel un discours résonne avec un autre. Si toutes les énigmes sont résolues, si « tout le secret est remis au visible et plus qu'au visible »<sup>202</sup>, alors il n'y a plus rien à dire devant les images. Les données positives de l'information ne prêtent plus l'engagement de l'enjeu, ici l'enjeu du réel, mais imputent une *transaction plate convenue*. Dans la prolifération de l'information, il n'y aurait que *discours sans réparties*.

Que nous apprend cet état des lieux ? L'information ne veut que des faits nus qui pénètrent tout, droits dans leur partage forcé du réel. La réalité, nous dit-elle, est ici *contenue*, souveraine dans la banalité de sa surface même. Cet étalage public du « réel » offrant une pure adhésion se débarrasse ainsi de tout recul, de toute distance. Or, c'est cette même distance avec le réel, obtenue, dans le concert des images de l'art, par un déroutement des espaces connus, par une déliaison avec le regard domestique, qui permettaient de « remettre en jeu » le réel, de nous le « donner à voir » tel un monde extérieur jouissant dans sa pulsation près de notre regard d'une identité propre. Autrement dit, un effet communicant – pour ne pas utiliser ici le terme « image » – qui se dit « restituer » le réel est sans *effet d'altération*. Il n'exprime aucune *différence*, aucune distinction du réel qui permettrait de *dis-tinguer* ce dernier. Il se complaît dans un « espace de réverbération »<sup>203</sup> qui communique une vision familière où l'on ne se rencontre que soi-même. Dénué de la sombre ambiguïté qui pousse à recomposer les recoins de notre milieu sensible, l'image sans altération n'impulse aucune perception nouvelle qui enrichissent le réel dans sa condition, elle *monotonise* dans une clarté obscure.

Cette société de la transparence, dont les industries de « l'image » en sont les acteurs les plus éminents, engendre une liberté de l'information à laquelle nombre de paires d'yeux répondent en pensant que « *tout est possible* ». Nous sommes abreuvés d'un monde déshabillé.

---

<sup>202</sup> BAUDRILLARD (Jean), *Les stratégies fatales*, op. cit., p.61.

<sup>203</sup> HAN (Byung-Chul), *L'expulsion de l'autre*, op. cit., p.98.

Plus rien ne semble nous échapper, nous être inaccessible. Nous dominons le monde de notre regard, conjuguant à son exposition croissante le sentiment qu'il est à « portée de main ». Il ne faut pas seulement comprendre ici la conscience que nous avons de l'humanité comme organisation capable de proposer des avancées technologiques qui permettent de rendre le monde plus accessible qu'il ne l'était auparavant. C'est le fait de rendre ces avancées technologiques accessibles au plus grand nombre et ainsi, d'avoir la capacité subjective de s'octroyer une image du monde, qu'elle soit prise à distance ou sur place, qui illumine le sujet de cette évidence : le monde *est* « possible ». Dans un monde ouvert et multiple, qui apparaît plus disponible que jamais, le sujet tend à exercer son pouvoir, à savoir, vouloir le définir de ses propres yeux. Plus libre le sujet est de voir le monde, plus il se sentira libre de le posséder. Le verbe d'action « pouvoir », vital aux industries de « l'image », entraîne l'individu à être à la source de l'initiative, « plus efficace pour l'exploitation que les fouets et les ordres »,<sup>204</sup> assure Han. En effet, l'individu, entrepreneur de lui-même, libre au sens où il n'est soumis à aucune autre volonté que la sienne, s'auto-exploite, et ce, plus efficacement que par n'importe quelle autre entité précisément « parce que sa volonté va de pair avec le sentiment de la liberté »<sup>205</sup>.

Ainsi, sans règles ni contraintes, sans limites ni *résistances*, plus rien ne peut venir contrarier le sujet, plus rien ne peut venir altérer sa position ni questionner ses actions. Il continue de faire autant que se peut, car il pense pouvoir infiniment, faisant apparaître le monde que dans les esquisses de lui-même. Il plonge entièrement dans une voie sans déroutes, ainsi, sans mise à tort. Cette voie uniforme qui nie toutes attentes de se voir changer par *l'étranger*, cette chose sans rapport manifeste, qui oppose son unicité à ma propre unicité. Cette chose « autre », qui me semble profondément éloignée, mais qui dans son rapport d'exclusion logique, renomme, ou plutôt m'invite à renommer, et ainsi *reconnaître* l'« un » de sa condition ontologique actuelle. À tout ce qui se présente devant le sujet ne s'offre aucun vis-à-vis doté d'une faculté d'opposition, cette *négativité de l'autre*. Tout n'est que *positivité*, consommation indolore d'une trame frénétique d'objets similaires qui produit de l'identique.

### **Désir et séduction**

Dans un essai fort démonstratif rédigé d'une plume ardente et sans détours, Byung Chul-Han propose d'étudier cette sommation de liberté que nos sociétés actuelles nous imposent à

---

<sup>204</sup> HAN (Byung-Chul), *Le Désir, l'enfer de l'identique*, Éditions Autrement, Paris, p.35.

<sup>205</sup> *Ibid*, p.36.

partir de « l'Éros », notion qui renvoie au principe du désir. Il écrit, reprenant en chemin un passage clé de l'ouvrage notoire d'Alain Badiou intitulé *Éloge de l'amour* :

L'Éros est précisément un rapport à l'autre situé au-delà de la prestation et de la capacité. Le *ne-pas-pouvoir-pouvoir* est son verbe modal négatif. La négativité de l'altérité, à savoir *l'atopie de l'autre*, qui se dérobe à tout pouvoir, est constitutive de l'expérience érotique : « Ce n'est pas la liberté qui caractérise l'autre initialement, dont ensuite se déduira l'altérité ; c'est l'altérité que l'autre porte comme essence. Et c'est pourquoi nous avons cherché cette altérité dans la relation absolument originale de l'Éros, relation qu'il est impossible de traduire en pouvoirs »<sup>206</sup>.

L'absolutisation du pouvoir, à savoir la faculté de faire sans restriction, anéantit en définitive l'espace d'expression de « l'autre ». Un « faire » sans l'attente d'un retour, soit d'une certaine adversité, est une saisie directe qui vise à posséder, à produire une proximité définitive brisant ainsi les principes de distances originaires qui séparent le Même de l'Autre. Sans distance, rappelons-le, aucune « *adresse* » n'est possible. C'est la distance qui permet d'établir entre le regard et ce qui apparaît devant soi cette *force d'animation* de l'objet, à savoir la production « d'objection », soit des contraires qui mettent en place des espaces de *jeu*. Ces espaces peuvent se lire comme des scènes circonscrites dans lesquels sont organisées des relations entre un sujet et un objet ou entre sujets simplement, en bref, des composants qui agissent par réaction aux actions de ce qui est « autre » qu'eux. Si, à présent, l'objet est possédé, absorbé au premier regard, il n'y a pas de *jeu* possible, pas d'opérations. Existe-t-il un jeu sans règles, sans contraintes et sans but précis, à savoir des modalités qui établissent l'ordre dans lequel le joueur peut *évoluer* ? Et s'il n'existe aucune possibilité de se voir évoluer, nous pouvons alors nous demander comment il nous serait possible d'être porté à *découvrir*, soit être capable de mener nos actes ou intuitions vers une conclusion qui ouvre ces mêmes actes et intuitions vers un savoir. Autrement dit, l'expérience de l'objet nécessite pour le sujet d'être confronté à une *complexité*.

Pris dans un des sens premiers du terme, la complexité est le fait d'éléments différents, mêlés entre eux dont ne se déduisent aucune vérité instantanée. Des faits d'aucune clarté immédiate qui requestionnent l'esprit, reconduisent le regard, qui, en bref, évitent que tout s'écoule et s'estompe. Cette distribution composite des choses soulève plus de questions que de réponses. Cela suppose une réévaluation de la situation, dans laquelle le sujet se trouve, afin d'imaginer des moyens de se rapprocher du problème en vue de le contourner, de le dépasser, en d'autres termes, de *supprimer la distance qui nous sépare de l'objet de notre questionnement*. Par conséquent, dans l'« opération conflictuelle » qu'elle engendre, la complexité fait vivre la

---

<sup>206</sup> HAN (Byung-Chul), *Le Désir, l'enfer de l'identique*, op. cit., p.39

relation entre deux entités se dressant *l'une* contre *l'autre*. À l'inverse de l'objet simple ou *simplifié*, alors absorbé, englouti à sa naissance comme « tué dans l'œuf », entité à qui l'on a réprimé la parole, l'objet complexe, lui, parce qu'il est « indévorable » dans son apparition, gagne cette propriété essentielle d'objet qui existe dans le temps, c'est-à-dire qui bénéficie d'une *marge*. Dès lors, la complexité, c'est le fait de rendre quelque chose *empreint de vivacité*, car tenu en éveil par la *probabilité de mourir par lui-même*. Autrement dit, d'être une idée sensible qui évolue dans un intervalle qui lui est propre, un entre-deux dans lequel elle peut glisser entre la possibilité d'être dépassée et la possibilité de ne pas être dépassée ou contournée, en fin de compte, *découverte*. Une idée qui s'établit donc à notre seuil comme une identité organisée qui donne certaines choses, sa face visible, et en écarte d'autres, un indicible qui bouillonne en deçà.

Qu'a donc à voir concrètement l'Éros avec la logique de la complexité ? Premièrement, ce qui est « érotique » a, dans son sens le plus commun, le plus souvent à voir avec des représentations suggestives. Représentations qui répondent donc à un principe de répercussion similaire à la complexité, c'est-à-dire qui ne « montrent » pas, mais qui éveillent, ainsi, qui produisent, en premier lieu, un *dés-équilibre*. L'érotisme n'est pas cru ou explicite. Il n'est donc pas ce qui a trait à l'instantané, synonyme, en cela, pour l'objet de l'expérience érotique, d'incapacité « d'user » de l'autre dans l'immédiat. Si l'on en croit maintenant les définitions courantes du mot « désir », ce dernier entre en rapport avec une « tendance consciente », en d'autres termes une action qui se déroule sous nos yeux. Le désir n'est présent que s'il subsiste une séduction, ce moyen d'où se libère la *tension érotique*. Sans séduction, l'accaparement prime et le désir s'évanouit. La séduction, c'est, avant toute chose, la production d'un regard à côté de la plaque, continuellement entraîné dans le blanc des yeux. C'est l'emprunt de chemin sinueux, la manipulation de masques ou encore la création d'illusions pour que l'objet de cette séduction ne soit pas défini, puis opprimé d'une « main possédante » qui mettrait fin au *jeu*. Le « séducteur » qui séduit, c'est alors celui qui complexifie la démonstration, donnant ainsi des signes incomplets, à moitié faux, voire entièrement artificiels, pour toujours replacer le « séduit » dans cette volonté *d'arracher ce qui manque de vérité*. Et si le « séduit » sait, alors mieux vaut justement ne pas dire qu'il sait ou plutôt qu'il s'arrête à ce seul savoir, au risque de retrouver l'immuabilité du rapport qui a lieu, empêchant toute nouvelle mobilité de l'esprit. Plus il y a d'ambiguïtés, d'ambivalences et de lieux dissimulés et incertains, plus le sujet de la séduction voit son corps être attiré, porté à découvrir avec entrain. C'est ce qui ne le touche pas directement qui le stimule :

La négativité du secret, du voile et du camouflage est précisément ce qui aiguillonne le désir et intensifie le plaisir<sup>207</sup>.

Ainsi, c'est notre incapacité de s'emparer de l'objet sur le champ qui est à la source du *jeu*, espace dévoué à l'évolution, la progression et, pourrait-on dire, au déplacement du sujet. Complexité et désir ont tous deux affaires à *l'attente*. C'est cette attente-là qui permet à la relation de s'éprouver dans leurs parties respectives.

Dans le fil de sa « positivisation », l'Éros, nous dit Han, « s'aplatit pour n'être plus qu'un arrangement de sentiments agréables et d'excitations sans complexité ni conséquences. Dans *Éloge de l'amour*, Alain Badiou fait ainsi référence aux slogans de la bourse aux célibataires Meetic : "On peut être amoureux sans tomber amoureux !" ou encore : "Vous pouvez parfaitement tomber amoureux sans souffrir" »<sup>208</sup>. À ces formules de confort, nous pourrions tout à fait traduire quelque chose au regard de l'image de la façon suivante : « Vous pouvez voir une image sans écart ! ». Nous pourrions appréhender des informations visuelles sans recul, donc sans travail et ainsi *sans réflexion*. Il n'existerait dès lors aucun espace qui constituerait une rupture avec la temporalité en cours, un détail *extérieur* qui mettrait en crise le sujet avec lui-même par l'invitation qu'il recevrait de *re-voir* et *re-penser* ce qui se joue devant lui. Dans le positif, aucune hésitation, aucun doute, propre de la pensée, aucune douleur ni transgression n'est possible. La relation « amoureuse-sans-amour » produit un regard désintéressé, qui achemine l'autre vers l'anéantissement de son indépendance. Elle pénètre ses rapports dans une même confusion, sans distinction les uns des autres. Au même titre qu'un spectateur qui ne ferait que « voir » une image dans sa pure formalité – l'évidence volumétrique qui se présente sur l'écran devant lui – une relation sans désir, sans séduction, ainsi sans attente de voir l'autre nous atteindre dans un échange qui dispose des « trouées de *différenciation* »<sup>209</sup>, est une relation neutralisée, sans profondeur, qui s'abandonne à voir des corps-formes se succéder. Une relation sans perception, sans devenir des choses derrière leur apparente nitescence, où rien ne transgresse, rien ne traverse, rien qui, en fin de compte, *supprime notre unité*.

Jouir « positivement », c'est jouir *pour* et *par* soi uniquement. L'amour sans traversée de l'autre est transformé en une forme de production, où le sujet ne cherche qu'à combler machinalement le manque produit par son excitation. Une fois l'action accomplie, l'objectif atteint, le travail est terminé. On laisse le corps au repos, on « ferme » les yeux. Jouir

---

<sup>207</sup> HAN (Byung-Chul), *La société de transparence*, op. cit., p.31.

<sup>208</sup> *Ibid*, p.15

<sup>209</sup> *Ibid*, p.16

positivement, c'est donc jouir dans un rapport pragmatique aux choses. On est à la recherche de quelque chose de précis, ponctuel et convenu. Et une fois obtenu, on se dit « satisfait » comme l'on peut se dire satisfait après la résolution d'un exercice de calcul. Cette relation au monde présume de la réalité quelque chose « d'*absolument réel* », c'est-à-dire qui ne dépend d'aucun autre facteur qui ne prend pas concrètement forme devant soi. En d'autres termes, c'est entrer dans un *trop-plein de réel* sans « outre », sans cet espace encore abstrait pour l'œil et l'esprit qui vient, après coup, « qualifier le réel ». L'amour ou le regard sans cet « autre-de-l'être » ne diverge en rien de lui-même, il n'est confronté qu'à *son* besoin d'assouvir *son* propre objectif dans une temporalité qui n'a aucun processus, car ne connaît qu'une finalité.

Soit, l'amour sans séduction, c'est empêcher de voir surgir dans le cours de la rencontre ce moment qui arrache la situation à elle-même ou ce que Lacan aimait appeler cette « chose », soit une « tâche ou tare qui sort de l'image, qui sort de la représentation »<sup>210</sup>. Cette « chose » qui s'inscrit *dans* le réel comme une intervention disruptive et qui se dérobe à toute prédiction. Elle est ce détail qui « saille hors du cadre, en tombant de la structure narrative »<sup>211</sup> de l'instant vécu. Un détail qui produit le désordre de l'ordre établi, qui convoie finalement vers une prise de conscience que la situation vécue est une situation *en train d'être vécue*. Une seconde qui dénote, où notre regard semble se détacher du reste, déliée de sa fonction ordinaire d'ouverture qui emmagasine des informations visuelles. Ce qui est « autour » de soi vient se placer « devant » soi. Ce n'est plus le poids de notre corps qui émet une pression sur les objets environnants, mais le monde qui semble soudainement prendre poids en notre corps. C'est se sentir *en présence du temps* et non plus seulement « *actuel* » *au temps qui s'écoule naturellement avec nous comme présence*. En d'autres termes, c'est sentir soudainement le regard de cet « autre dans le temps », ou, pour reprendre le mot de Han, le « *tout autre* par lequel on est *regardé* »<sup>212</sup>.

Dans *L'être et le néant*, Sartre écrivait que

pour qu'autrui soit objet probable et non un rêve d'objet, il faut que son objectivité ne renvoie pas à une solitude originelle et hors de mon atteinte, mais à une liaison fondamentale où autrui se manifeste autrement que par la connaissance que j'en prends<sup>213</sup>.

On appelle « objectivité » tout ce qui affecte les sens et principalement la vue. Un élément que l'on entend ou voit de près ou de loin, qu'il soit objet animé ou inanimé n'est jamais qu'à

---

<sup>210</sup> Lacan cité dans HAN (Byung-Chul), *L'expulsion de l'autre*, PUF, Paris, p.75.

<sup>211</sup> *Ibid.*

<sup>212</sup> *Ibid.*

<sup>213</sup> SARTRE (Jean-Paul), *L'être et le néant, essai d'ontologie phénoménologique*, Gallimard, 1943, p.299.

première vu une apparition banale. Cette apparition ne constitue pourtant pas une preuve de *présence à moi d'autrui* puisque, ce que nous donnons comme étant un objet devant soi peut s'arrêter uniquement à la connaissance « ancrée en nous » que nous avons de l'objet. Exemple, une femme qui marche devant moi dans la rue constitue un « objet » au sens où elle est une unité concrète perceptible qui se présente à moi. Je vois cette femme, je la saisis comme un objet à la fois et comme une femme. Que voulons-nous dire ici lorsque nous affirmons de cet objet *qu'il est une femme* ?<sup>214</sup> Premièrement, nous percevons que c'est une femme par la silhouette familière que nous connaissons de « l'objet-femme » (silhouette évidemment nourrie de signes extérieurs – les traits du visage, la chevelure ou les vêtements, pour ne citer qu'eux – qui nous permettent d'affermir notre perception) et qui, ainsi, nous permet de la caractériser *en tant qu'objet-femme*. Ce lien de familiarisation qu'on lui porte, c'est-à-dire de connaissance de la nature de la chose, ne crée toutefois pas un lien avec la chose qui en indique une *existence séparée*. C'est-à-dire une chose à partir de laquelle scintille cette qualité d'objet indépendant, d'où tremble une autonomie de pouvoir qui départit le corps de cette chose d'une certaine « factualité de la chair »<sup>215</sup>. En d'autres termes, connaître l'objet qui marche devant moi en tant qu'objet-femme ne constitue pas cet objet en « autre-que-moi », dans le sens où celui-ci n'est pas encore défini à mon égard comme quelque chose qui agit selon ses propres lois et auquel je n'ai qu'un accès restreint – cet objet qui donnerait certaines choses et en écarte d'autres. Il nous faut alors encore trouver ce qui, depuis cette silhouette familière que je caractérise en tant qu'objet-femme, produit cette sensation certaine d'être « en présence d'autrui » à savoir, selon le mot de Sartre, ce qui se révèle comme ayant une « conscience qui serait derrière sa manifestation perceptible »<sup>216</sup>. C'est-à-dire un « autre » qui se révèle à moi directement comme « sujet », qui partage avec moi cette disposition à établir des relations avec les objets qui l'entourent comme un rapport de sujet-à-objet. Ainsi, « autrui » est, de même que lui pour moi, cet « élément *subjectifiable* » qui peut me voir dans une relation où je suis son objet. Précisons notre point.

Revenons à notre expérience. Cette femme qui marche devant nous, nous n'en voyons pas qu'un objet mouvant. Ce que nous *re-*connaissons également, c'est que cet objet-femme partage tout comme nous un milieu fait d'objets additifs qui s'exhibent dans la simplicité de leur forme et auquel, tout comme nous, elle est aussi *liée* à ce milieu *comme milieu fait d'objets*

---

<sup>214</sup> Nous souhaitons ici avertir notre lecteur que cet exemple est directement inspiré de l'exemple de « l'homme et la pelouse » que Sartre donne dans son sous-chapitre « Le Regard », p.298-352 dans *L'être et le néant*.

<sup>215</sup> HAN (Byung-Chul), *La société de transparence*, op. cit., p.55.

<sup>216</sup> SARTRE (Jean-Paul), op. cit., p.299.

*additifs*. Surgit ici un enjeu relationnel entre moi et l'objet-femme. Nous marchons tous deux sur une rue piétonnière. En face de nous, sur le bord du trottoir trône une poubelle. Arrivé à sa hauteur, je décide de l'éviter pour continuer mon chemin. En me retournant, je vois que « la femme » qui était devant moi s'est arrêtée pour jeter dans la gueule du vide à ordures du papier utilisé. Nous aurions pu prendre d'autres exemples, mais celui-ci montre bien ceci : à un même objet du monde qui nous entoure, nous projetons à leur rencontre des fonctions qui nous sont personnelles. La poubelle n'était pour moi qu'un obstacle sur ma route. Pour elle, ce fut autre chose. Voici ce qui se déclare ici : là où je prends connaissance de sa faculté à *produire une vision du monde*, ce que je pensais voir du dos de cette femme comme étant simplement *ce que je voyais* existe enfin, pour reprendre le mot de Didi-Huberman, « comme objet aussi évidemment, aussi abruptement, aussi fortement et « spécifiquement » que moi comme sujet »<sup>217</sup>. Dans la réalisation d'un rapport à l'environnement qui lui est propre, l'objet-femme produit ainsi la preuve de son « être-au-monde ».

Par ailleurs, ce que je vois naître à l'occasion de cette perception est, selon Sartre, « le surgissement synthétique d'une relation univoque »<sup>218</sup>, car ce que je perçois ici, ce n'est plus un objet compris dans *ma* spatialité, mais un objet qui déploie *sa* propre spatialité tout comme je me sais capable de le faire. Le terme « univoque » est ici à comprendre dans le sens où, pareil au sujet que je suis, autrui est en mesure de déplier une distance à *partir* de lui. En d'autres termes, *autrui* émerge là où s'annonce un regard, une adresse ou, pour le dire autrement, un objet que je saisis à la fois à une certaine distance de moi, et « qui m'échappe en tant qu'il déplie autour de lui ses propres distances »<sup>219</sup>. Soit, un objet duquel émane une responsabilité, celle des rapports qu'entretient cet objet avec ce qui l'entoure. Ce qui se donne à voir devant nous, c'est un objet ayant, pourrait-on dire, une *structure ontologique propre*, ou, pour le dire autrement, un objet fait de puissance qui manifeste une expression d'*être* actif. Par conséquent, ce que nous voyons de cet objet-femme qui nous la constitue une bonne fois pour toutes « *en tant que femme* » et donc en tant qu'*autrui*, c'est la compréhension que nous avons lorsque nous la regardons que nous pouvons être, également, *sous son regard*. Soit, la découverte que je fais de cet objet non plus seulement comme objet, mais comme l'écrit Sartre, « comme objet qui se découvre en tant que *présence en personne* »<sup>220</sup>.

---

<sup>217</sup> DIDI-HUBERMAN (Georges), *Ce que nous voyons ce qui nous regarde*, op. cit., p.38.

<sup>218</sup> SARTRE (Jean-Paul), op. cit., p.300.

<sup>219</sup> *Ibid*, p.301.

<sup>220</sup> *Ibid*, p.299.

En tenant compte de ce que nous venons d'évoquer à l'égard de l'apparition d'autrui dans l'espace du sujet, nous semblons en mesure, désormais, de définir de manière un peu plus précise ce qui se joue dans le *jeu* de la séduction. La séduction est l'opération troublante d'une « déreconnaissance » de soi volontaire ou une falsification intentionnelle. « Ce qui séduit » est toujours ce qui résiste à la fermeté des choses dans sa représentation. Objet de la séduction, notre sens du vrai est intrigué. Devant nous quelque chose nous interpelle, détone de ce que nous voyons « platement ». Le « séduit », pour l'instant « objet » du séducteur en ce qu'il n'est qu'une unité perceptible, ici « approchée », est sommé de répondre. S'il répond par la séduction, à savoir accepter les termes du jeu qui est en train de se dérouler, il entre alors *dans un rapport* où *deux* « paroles » s'entrechoquent, se dressent « *l'une contre l'autre* »<sup>221</sup>. Jouer le *jeu* de la séduction c'est donc adopter un regard qui consent à ne pas se convenir à ce qui se trouve en évidence devant lui. Dans cette création de « particules » absentes du pur visible de sa représentation, « ce qui séduit » s'anime dans une *certaine singularité*. Intouchable directement, insaisissable entièrement, « ce qui nous séduit » se manifeste comme un ailleurs à la surface des choses, un élément étranger qui « *me fuit* »<sup>222</sup> comme dirait Sartre.

Soit, séduction comme ce moyen par lequel cet autre-que-moi, en appliquant ses propres lois, sa puissance d'expression personnelle, déploie une distance qui me *met à distance*. Cet objet qui me séduit m'attend, me regarde, *vibre* devant moi de parts encore insoupçonnées qui le qualifient non plus en tant que *simple* objet, mais en tant qu'« existant » distinct de moi. Soit, séduction comme ce procédé par lequel l'autre transparaît dans son *altérité*, ce « don de l'autre » qui s'impose à nous dans notre expérience du monde. Ne répondant à aucune structure ferme que la banalité de sa forme pourrait précisément exposer, cet « autre qui me séduit » prête un *ornement polysémique*. C'est-à-dire, en reprenant ici les termes de Didi-Huberman, la capacité de l'un à « rejouer d'autres présences »<sup>223</sup> que celle de sa « propre présence » ou pour le dire autrement, comme l'écrit plus loin l'auteur dans son essai, « *des temps, des durées à l'œuvre dans ou devant ces objets* »<sup>224</sup>.

Ramené à l'image, cette surface visible qui se donne à voir devant moi, nous pourrions prétendre ceci : une image complexe qui « déguise » son visible est une image séduisante qui

---

<sup>221</sup> On retrouve ici la relation univoque où, pareil à « ce qui séduit », l'objet montre qu'il peut séduire en retour, dépliant « une propre distance » à la distance dépliée de l'objet qui séduit, le faisant transparaître comme autrui, ainsi un autre perçu non plus comme objet, mais comme autre qui se laisse entrevoir dans *sa capacité d'être-autre-que-le-sujet-capable-d'être-comme-le-sujet*.

<sup>222</sup> SARTRE (Jean-Paul), *op. cit.*, p.300.

<sup>223</sup> DIDI-HUBERMAN (Georges), *op. cit.*, p.37.

<sup>224</sup> *Ibid*, p.40.

livre une altérité *imageante*. À la manière du navire qui vogue sur les mers hissant les voiles pour que le vent se frotte à l'obstacle du tissu tendu à en produire l'élan fougueux creusant les eaux, l'image défilant sur l'écran qui séduit par la complexité de sa forme défie le regard à emprunter des chemins divers reconduisant ce dernier à voir dans cette seule image des devenirs multiples.

### **L'objet défiant**

Selon Baudrillard, pour qui l'être humain n'a fait que « vivre de la splendeur du sujet »<sup>225</sup>, l'objet est devenu sans destin, s'est vu progressivement être aliéné, démis à une fonction de simple atout ou matière pratique dans la quête intérieure du sujet. À en revendiquer notre position suprême de sujet, nous n'avons fait qu'asservir l'objet, l'utiliser comme simple marchandise que nous répartissons dans des déterminations objectives. Un tableau de la Renaissance peut ainsi devenir ce cadre en bois qui décore notre intérieur devant lequel nos amis, de passage pour un dîner, couvrent de louanges le choix de disposer ainsi de l'objet dans la pièce conférant à cette dernière un certain prestige ; ce qui ne manquera pas de flatter par ricochet la soi-disant sensibilité artistique du maître des lieux, denrée indispensable du sujet « sophistiqué ». Ici, l'objet n'est discuté qu'au travers d'une vision communément proscrite ; il n'est l'objet que de vétilles déjà fondées avant d'être dites. Paroles qui, de surcroît, ne s'intéressent qu'au fait « de posséder » un tableau de la Renaissance dans un salon. Ainsi, l'objet n'est plus investi dans ses qualités naturelles, cette singularité formelle qui l'habite et qui lui donne une profonde opacité. Il « disparaît à l'horizon du sujet »<sup>226</sup>, se conformant à lui léguer au passage quelques vertus artificielles. L'objet devient esclave d'un maître qui, lui, totalise son être à la lumière de ce qu'il possède. Ces objets qui l'entourent semblent « parler pour lui » ; car un maître, ne l'oublions pas, gagne en renom et ne rayonne en sujet accompli qu'au nombre de ses assujettis.

Face au désir impétueux du sujet, l'objet est oublié ou plutôt, comme le propose Baudrillard, il devient « objet absolu, plus objet que l'objet, dont la valeur est nulle »<sup>227</sup>. Il est cette chose sans regard, qui ne circule plus comme une présence près de la nôtre. Un corps sans visage, seulement doté de caractéristiques physiques en ce que l'on peut tout de même l'avoir dans notre champ de vision. Cela étant dit, l'objet n'est pas le seul à voir grandir en lui le « symptôme de l'aliénation » dans cette relation de pouvoir. Dans cette course à la

---

<sup>225</sup> BAUDRILLARD (Jean), *Les stratégies fatales*, op. cit., p.127.

<sup>226</sup> *Ibid*, p.130.

<sup>227</sup> *Ibid*, p.132.

consommation toujours accrue d'objets, devenus la « morale » sociale – morale que l'on peut dater au moins, au vu des écrits de Baudrillard, au début des années 60 – le sujet, dans son individualité, s'assujettit lui-même « à la pléthore d'objets qui lui assignent identité et statut social »<sup>228</sup>, exprime Anne Sauvageot dans un essai éminemment « baudrillardien ». Cette libération gagnée et proclamée, le sujet, victime de la création d'une conscience du manque par l'intermédiaire de la marchandise, dont la valorisation est prise en charge par les instances publicitaires, est poussé à investir sans recul le marché.

D'une part, les manœuvres consuméristes sont à la proue du désir, elles le produisent ; elles se font, nous dit Mondzain dans un article au titre fort significatif, constitutrices d'un « marché destiné à alimenter celui des besoins et des satisfactions »<sup>229</sup>. Aliéné dans cette sommation de consommer, le désir du sujet est, poursuit l'autrice, englouti dans une « dynamique de besoin et de satiété »<sup>230</sup>. Aux prises avec un désir maniaque de satisfaire sa faim, le sujet tombe dans un nœud vicieux dans lequel, perdu, il se prête à l'illusion que son désir peut être comblé. Dans cet enchaînement ininterrompu d'images présentant à chaque fois un objet « nouveau », le besoin du sujet est également, à *nouveau*, ranimé. Pourtant, ne pourrions-nous pas défendre ici l'existence de réels bienfaits dans cette relance continue du besoin du sujet ? Comme nous l'avons déjà suggéré, le désir tire en réalité davantage sur une construction consciente du besoin par les industries de la consommation. La publicité, par exemple, présente des objets qu'il nous « faut acquérir ». Elle attend du spectateur une possession. Ainsi, elle attise la nécessité de s'éprendre de l'objet pour assouvir cette pulsion une fois l'achat effectué, puis la relance en plaçant une nouvelle fois le sujet devant la vitrine d'un autre objet. En accommodant ainsi le sujet à se procurer de l'objet, on crée un rapport de domination où les industries visuelles s'accaparent du monopole du désir. Ils commencent par construire une certaine liberté du désir, puis la détruisent tragiquement une fois l'objet perçu. Le désir guidé, c'est le sujet qui est assujetti, car « libre » de ne désirer qu'à la condition de le relancer dans un cycle auquel il n'est nullement acteur, mais seulement le serviteur d'une industrie. Cette *dépendance successive* au marché force à voir le sujet comme prisonnier d'une industrie de la consommation où *elle seule est en mesure de le « combler »*.

---

<sup>228</sup> SAUVAGEOT (Anne), *Jean Baudrillard, la passion de l'objet*, Presses universitaires du Midi, Toulouse, 2014, p.13.

<sup>229</sup> MONDZAIN (Marie-José), « L'appétit de voir » dans *L'image et ses usages*, revue *Enfances & Psy* n°26, Éditions Éres, 2005, p.10.

<sup>230</sup> *Ibid.*

D'autre part, la société d'exposition publicitaire a pour but de vendre des objets non pas en tant que bien répondant à un besoin réel, mais de créer et imposer des objectifs sociaux<sup>231</sup>. Ce tableau de la Renaissance offrant une valeur décorative à notre salon ne permet-il pas de se distinguer dans une certaine hiérarchisation sociale procurée par la grandeur historique et esthétique des Beaux-Arts ? L'objet vendu répond ainsi à cette logique visant à faire de l'objet un élément personnalisable par le sujet en vue de le distinguer des autres sujets. À tant consommer, l'objet devient un moyen pour le sujet de se déterminer lui-même. L'objet qui gravite autour du sujet est devenu autant de réponses à la question : « qui suis-je ? ». L'objet possédé, ainsi saisi dans une objectivité pure où rien ne se surenchérit – le tableau de la Renaissance est beau, étant donné sa filiation aux Beaux-Arts, ainsi la décoration sera belle – est devenu cet artefact dans la constitution du sujet de lui-même. L'épithète en jeu ici : « consomme pour te signifier ! » fait de la position de sujet, en résumé enfin Baudrillard, une position « devenue tout simplement intenable »<sup>232</sup>, toujours en quête de définition, car ne repose que sur des signes extérieurs déterminés qui s'additionnent, mais s'annulent dans leur propriété significative une fois l'objet remplacé par un autre.

Cette considération du sujet au regard de sa position privilégiée face à l'objet laisse ce dernier impuissant, inopérant. La puissance propre de l'objet ne peut être alors pressentie, pensée, nous dit Baudrillard, qu'à la condition de passer d'une pensée du désir à une pensée de la séduction :

Dans notre pensée du désir, le sujet détient un privilège absolu, puisque c'est lui qui désire. Mais tout se renverse si on passe à une pensée de la séduction. Là, ce n'est plus le sujet qui désire, c'est l'objet qui séduit. [...] Le privilège immémorial du sujet s'inverse. Car celui-ci est fragile, ne pouvant que désirer, tandis que l'objet, lui, joue très bien de l'absence du désir. Il séduit par cette absence de désir, il joue chez l'autre de l'effet de désir, le provoque ou l'annule, l'exalte ou le déçoit<sup>233</sup>.

L'objet ne peut, par essence, soumettre. Il ne peut, dans la primauté de sa condition, agir *de* lui-même, dans une autonomie qui lui est propre. Il est toujours ce vers quoi tendent nos désirs, nos volontés, nos actions. L'objet n'a pas de désir. Dans sa dureté, il ne prétend à aucun champ de destination, en ce que rien n'est produit avec pour point de départ une manifestation dont il serait le seul acteur. Dans un certain sens, il ne peut connaître son propre visage, car celui-ci ne lui est adjugé que par ce qui est en mesure d'ouvrir un imaginaire à partir de lui. C'est

---

<sup>231</sup> C'est d'ailleurs toute la critique que Baudrillard fait à l'égard de la logique sociale de consommation dans la deuxième partie de *La société de consommation* intitulée « Théorie de la consommation », p.57-145.

<sup>232</sup> BAUDRILLARD (Jean), *Les stratégies fatales, op. cit.*, p.129.

<sup>233</sup> *Ibid*, p.127-128.

précisément ce qui amène Baudrillard à considérer l'objet, dans cette conjoncture où la position du sujet est devenue « intenable », comme « la seule stratégie possible » :

La seule stratégie possible est celle de l'objet. Il faut entendre là, non pas l'objet aliéné et en voie de désaliénation, l'objet asservi et revendiquant son autonomie de sujet, mais l'objet tel qu'il défie le sujet, tel qu'il le renvoie à sa position impossible de sujet<sup>234</sup>.

C'est alors dans cette relation conflictuelle où se *joue* le regard du sujet à l'encontre d'un objet qui ne le laisse pas excéder sa position de sujet-qui-désire que ce même sujet voie s'ouvrir devant lui le champ d'une *affirmation identitaire ferme*. Ce que nous entendons ici par « ferme » pourrait paraître un peu contradictoire avec la pensée développée jusque-là et celle qui va suivre. Cependant, si nous employons ce terme, c'est pour mieux s'opposer à cette tendance du sujet à vouloir, de manière convulsive, se définir au travers de nouvelle possession. Ainsi, « ferme » ce qui devant soi fait l'objet d'une parole n'appelant pas des tentations étrangères pour compléter son propos ou convoquant le besoin de porter son attention sur autre chose qui pourrait « répondre » à notre place. « Ferme » ce qui se veut être une parole qui voit en elle-même la capacité de pouvoir répondre aux problématiques entrouvertes par son propre désir de voir. L'idée que nous soumettons ici ne sera pas étrangère à notre lecteur, puisque déjà effleurée par la philosophie cavélienne exposée dans la première partie de ce travail. N'est « ferme » que ce qui est édicté avec *confiance*, cette qualité que le sujet a d'énoncer les choses en toute fidélité vis-à-vis de lui-même. Se connaître soi, ou plutôt reconnaître son identité, à savoir être mis en présence d'un élément qui tient en lui « quelque chose *de soi* », c'est avoir été en mesure de formuler « son propre récit » de l'expérience de ce dit élément. La signification personnelle que nous associons à l'élément est le fruit d'un mouvement allant de *l'intérieur* du sujet vers l'extérieur. Ce sont ces mots qui « sortent de nous », comme autant d'idées nouvelles paramétrées par notre propre rapport sensible aux choses, et non pas convenus à l'avance par des présupposés sociaux qui confèrent au consommateur ces fameux « attributs » que nous évoquions précédemment.

Soit, « objet défiant » cet objet qui provoque le désir du sujet sans que celui-ci ne s'étirole. En d'autres termes, un objet qui institue le terrain d'expression singulière du sujet, celui-ci *n'étant assujetti qu'à son pouvoir d'agir infiniment sans assujettir en retour*. L'objet dont il est question ici ne se laisse pas soumettre, aliéné dans une détermination univoque, précisément parce qu'il est à l'origine même de la création de sens ; autrement dit, l'objet qui défie le regard est celui qui suspend le temps, fausse la temporalité de l'ordinaire, car crée dans

---

<sup>234</sup> BAUDRILLARD (Jean), *Les stratégies fatales*, op. cit., p.129.

son apparition, et, par-là, s'offrant à la connaissance, une autre temporalité dans laquelle tout part de l'objet et tout y retourne. Devant la magnificence d'un tableau de la Renaissance, nous sommes plongés, les yeux grands ouverts, dans la singularité formelle de la toile. Nous ne savons pas bien ce que nous regardons. Et c'est cela même, écrit Curnier, qui est important, à savoir

que l'on ne pense rien que nous sachions, c'est qu'on ne puisse rien dire de ce qui se produit à cet instant-là sans y réfléchir à deux fois, et longuement. Peut-être est-ce précisément cela, cette singularité au regard du langage, qui pousse en général à en parler<sup>235</sup>.

« L'objet défiant » est celui qui forme la relation regard-objet à partir d'un malentendu. Dressé dignement dans l'incertitude, le sujet, renvoyé dans un espace propre, est placé dans la *tension de l'agir conscient*, qualité primaire de l'expression symbolique de la vivacité de l'être. Par ce fait même, nous comprenons ainsi que la reconnaissance du sujet dans sa propre condition d'être qui désire passe par une relation d'altérité « égalitaire » dans laquelle les deux composants du rapport, à savoir le sujet et l'objet, se dressent face à l'autre dans une identité autonome fondée par ce qui s'échappe à la connaissance de son vis-à-vis.

Nous pouvons reprendre ici, cela dit en substance, le « stade du miroir » ; miroir d'ailleurs évoqué par Baudrillard pour qui justement, l'objet « EST le miroir »<sup>236</sup>. Étape charnière dans le développement psychologique de l'enfant, la vue de *son image* dans le miroir est cette opération par laquelle le sujet prend conscience, dans un éclair de connaissance, qu'il se sait vu par d'autres. Dans un entretien réalisé en 2017 à l'occasion de la sortie de son essai intitulé *Confiscation. Des mots, des images et du temps*, Marie-José Mondzain rappelait que

la constitution subjective renvoie à ce en quoi nous avons droit ou non au regard de tout autre, à la reconnaissance dans le regard d'un autre<sup>237</sup>.

Comparable à ce passage tiré d'une autre œuvre de Mondzain qui nous avait permis de lancer notre seconde partie, ce que nous dit ici l'autrice est qu'il y a bel et bien dans la constitution du sujet *en tant que sujet*, sa propre reconnaissance dans le regard de l'autre, mais en ce que l'autre s'illustre comme différent de soi en instaurant les *limites de nos capacités* ou, pour le dire autrement, qui trace le périmètre en dehors duquel notre pouvoir sur l'autre n'est plus possible.

En résumé, « l'objet défiant » entend ainsi cet objet qui séduit, qui toujours se replace à distance du sujet pour être en mesure de lui narguer sa finitude, de le renvoyer, comme l'écrit

---

<sup>235</sup> CURNIER (Jean-Paul), *op. cit.*, p.22.

<sup>236</sup> *Ibid*, p.130. À noter que le mot « EST » est écrit comme ça dans le texte d'origine.

<sup>237</sup> PICHETTE (Jean), « Médias, culture et radicalité. Entretien avec Marie-José Mondzain » dans *Encombrement médiatique*, revue Liberté n°318, décembre 2017, p.39.

magnifiquement Baudrillard, « à sa transparence mortelle »<sup>238</sup>. Ce que le sujet ne contrôle pas ou ce qui lui échappe ne peut être la source de ce nœud vicieux dont nous parlions où le sujet ne voit dans les objets que le reflet de sa personnalité. « L'objet défiant » est cette opposition, ce tout autre insaisissable qui ne répond plus à aucune détermination du sujet, mais le soutient dans cette prise de conscience qu'il a de lui *comme sujet*. Condition d'où réside cette faiblesse fondamentale d'unité qui *existe dans le temps*. En d'autres termes, « l'objet défiant » est cet objet singulier depuis lequel le fait même de vivre *s'incarne*.

Reprenons désormais notre objet d'étude à l'endroit où celui-ci débute sa quête de sens. Sur le perron du foyer familial, la mère apprend le retour du « père » à ses deux fils, à bout de souffle après une course-poursuite fraternelle. Une pareille énormité acceptée avec effarement contenu par les deux garçons, finalement invités par un léger hochement de tête, lancé par la mère en direction de la porte d'entrée, à voir de leurs propres yeux. Sur leur chemin, ils s'arrêtent un bref instant au niveau de la pièce commune. On découvre alors, assise à une table, une femme âgée, le regard vitreux, les deux mains croisées, l'une caressant l'autre. Puis, dans un plan qui cadre de près le visage soucieux de la femme, nous voyons la lente ascension de ses yeux dépourvus d'éclat qui finissent par se paralyser en face d'elle. En quelques secondes seulement, Zviagintsev ouvre une *brèche* dans sa continuité diégétique.

Isolée dans la diégèse du film, cette séquence nous semble superflue d'un point de vue narratif. Elle n'apporte rien a priori de « nécessaire » dans le développement du récit. Elle n'est qu'un ensemble de signes concrets, purs dans leurs manifestations, qui ne rendent pas à première vue le récit plus « clair » dans sa dramaturgie. De même que cette femme âgée n'apparaîtra qu'à une seule reprise quelques minutes plus tard, pareillement silencieuse, avant de disparaître totalement, et ce aussi bien à l'image qu'au travers des autres personnages. En outre, son identité demeure secrète, réduits sommes-nous à supposer qu'elle puisse être la grand-mère des deux garçons, mais cette lecture ne profite d'aucune confirmation ultérieure. Emboîtée dans le récit sans raison apparente, cette scène *oppose une résistance* à notre confort impavide de visionnage. En nous interrogeant sur « l'utilité » de la scène au regard de ce qui vient d'être annoncé juste avant, nous sommes invités à comprendre ce qu'il y a non plus à voir, mais à « regarder ». La simplicité de l'action et la pauvreté d'informations ostensibles échappent au registre tautologique, à la certitude d'avoir des éléments devant lesquels rien n'est à « re-lire » précisément parce qu'au moment où elle se donne à notre regard, la scène ouvre un

---

<sup>238</sup> BAUDRILLARD (Jean), *Les stratégies fatales*, op. cit., p.130.

*antre*. Elle scissionne le visible de l'image en amalgamant la banalité de ce qui se déroule dans une formalité en tout point « stable » avec les possibilités de significations que cette banalité peut endosser. Cette scène a beau être minimal, elle exige de nous, pour reprendre les termes de Didi-Huberman, que nous « dialectisons notre propre posture devant elle »<sup>239</sup>. En d'autres termes, l'image agit ici comme cet « autre » qui donne des informations et en retient certaines, figurant à l'apparition de sa face une existence séparée qui oblige le sujet, comme il le ferait dans la rencontre avec un étranger, à caractériser de ses mots la « spécificité formelle » de ce qui agit à distance de son contrôle, de sa volonté et de sa conception ou, pour reprendre une nouvelle fois les mots de Didi-Huberman, une spécificité qui

exige que nous pensions ce que nous saisissons d'elle en face de ce qui nous y « saisit » - en face de ce qui nous y laisse, en réalité, *dessaisis*<sup>240</sup>.

De ces quelques plans de la « grand-mère », nous pouvons présumer du film une intention initiale de produire des images dans leur simple formalité, c'est-à-dire des vues a priori « anodine » par leur contenu. La caméra, par un travelling latéral lent, s'immisce dans l'espace comme si elle-même ignorait ce qui s'y trouvait. Tout n'est que désir de produire *le défilement de la forme*. Une forme qui vibre par l'immobilité d'une présence muette qui ne laisse qu'entendre le crépitement du feu allié à l'opéra en fond sonore qui emplit l'espace et étire le temps comme si celui-ci pouvait être apprécié frontalement ; un temps qui ne fait « que » passer, inviolé par d'autres distractions ambiantes qui pourraient altérer son écoulement naturel.

Didi-Huberman qui tentait alors, dans son essai maintes fois cité jusqu'à présent, d'illustrer en quoi la plus simple image n'est jamais simple, prenait pour exemple l'œuvre de Tony Smith *The Black Box*, sculpture en bois peint représentant un cube noir de 57cm sur 84cm par 84cm. Œuvre conçue à partir de l'expérience déroutante de son auteur dont le regard fut sidéré à la vue d'une boîte noire posée sur le bureau de son ami un soir de l'année 1962. Un objet, pourtant simple, qui vit prendre place en lui des dimensions intimes, puis, plus tard, nous informe Didi-Huberman, des jeux de mots conférant à l'objet une vie « virtuelle »<sup>241</sup>, c'est-à-dire faite de proportions secrètes au regard du volume de l'objet en question. Une fois l'histoire contée, le philosophe affirmait ainsi que le cube de Tony Smith

malgré son formalisme extrême – ou plutôt à cause de la façon dont son formalisme se donne à voir, se présente – déjoue par avance une analyse formaliste qui serait envisagée comme pure définition des « spécificités » de l'objet<sup>242</sup>.

---

<sup>239</sup> DIDI-HUBERMAN (Georges), *op. cit.*, p.67.

<sup>240</sup> *Ibid.*

<sup>241</sup> *Ibid.*, p.65.

<sup>242</sup> *Ibid.*, p.67.

En quelques plans, Zviaguintsev propose lui aussi une scène de « pure forme ». La simplicité avec laquelle la surface de l'image se manifeste sans « données documentaires » – sans qu'il nous soit possible de nous arrêter à la vue prosaïque des éléments qui constituent l'image – déploie une *puissance d'expression personnelle*, ce à quoi l'on rattache le plus communément une certaine existence propre telle qu'autrui se définit à nous. Cette situation qui prend place ici d'un sujet qui regarde une image qui dissimule des parts d'ombres produit la relation univoque entre le Même et l'Autre ; cela rappelle ainsi « l'effet miroir » par lequel le sujet se regarde, ou pour le dire autrement, active sa conscience d'être un individu doué de subjectivation « par » l'autre. L'énigme autour de cette scène, dénoncée par le regard vitreux de la « grand-mère » – un regard étudié, qui plus est, ne l'oublions pas, au vu de ce qui vient d'être annoncé et qui demeure encore pour son témoin un mystère (le regard inquiet des fils à l'annonce de ce retour qui alimente une tension, mais également le fait est que nous n'avons pas encore idée de qui est ce « père », son visage comme son histoire) – et d'éléments du décor qui ne profitent d'aucune interaction particulière invitent ce même témoin à convoquer sa capacité à faire parler ce qui, par excellence, *semble sans voix/voie*. Dans cette scission de l'image, à l'ouverture du mystère des éléments formels représentés à l'écran, entre ce qui est vu et perçu, le témoin dialectise son discours.

Cette qualité qu'a la forme de l'image d'inciter, par résistance au désir violent du sujet de posséder – ainsi, inquiéter son pouvoir de positiver les choses –, à reconditionner sans cesse la place de ce dernier dans la diégèse rejoint selon nous un concept fort intéressant à faire relier ici, *l'agentivité*, à savoir la capacité d'un élément à agir sur les autres. Une image énigmatique, complexe depuis une forme simple, est ainsi une image actrice d'une force motrice sur la pensée en ce qu'elle transforme les perceptions par la production de lieux où s'ouvrent des possibilités de sens multiples. Une image qui génère elle-même une densité probante qui ne peut être soumise à une seule dimension. Une image, enfin, qui éternise le *destin de son visible*.

## Expérience de la nuit

When the darkness takes you  
With her hand across your face  
Don't give in too quickly  
Find the thing she's erased

Find the line, find the shape  
Through the grain  
Find the outline, things will  
Tell you their name

(chanson de Suzanne Vega, *Night Vision*, 1987)

Toujours lancé dans le défrichage de ce qui fait de l'art minimaliste une matière à penser notre rapport au visible, Didi-Huberman questionne en quoi consiste « l'élément massif et immédiat de la visualité »<sup>243</sup> des sculptures de Tony Smith. Par *visualité*, l'auteur entend un régime du voir qui prend pour axe la saisie d'une œuvre comme évènement, comme pur appel visuel de la singularité de l'œuvre, ce qui, précisément, nous laisse bouche bée. C'est tenter de comprendre ce quelque chose d'occulté qui s'impose à nous, nous éblouit, déchire notre vision. En s'interrogeant sur ce qui ouvre cette voie dans la volumétrie de la sculpture de Tony Smith, Didi-Huberman attire son lecteur à voir dans l'œuvre un cube qui opère non plus seulement comme représentation, mais aussi comme ce qu'il appelle un « *symptôme* ». Un symptôme est un signe inattendu, disruptif et intense qui « annonce visuellement quelque chose qui n'est pas encore visible, quelque chose que nous ne connaissons pas encore »<sup>244</sup>.

La source de tels phénomènes de traversée sensible dans l'expérience des cubes de Smith se cache avant tout, selon lui, dans leur « simple *noirceur* ». Cette noirceur n'est pas accidentelle, « elle semble véritablement nécessaire, souveraine »<sup>245</sup> si bien que, rapporte Didi-Huberman, elle affecte depuis toutes les sculptures de Tony Smith. Cette caractéristique découle sans conteste de l'expérience qui a vu naître l'œuvre de son artiste. Une expérience plongée dans l'obscurité d'une nuit avancée où il vit soudainement son regard inquiété par une boîte noire. Dix ans plus tôt, Smith fit une expérience similaire, bien plus éloquente. L'artiste roulait sur une autoroute inachevée du New Jersey :

« C'était une nuit sombre, et il n'y avait pas d'éclairage ni de signalisation sur les côtés de la chaussée [...] rien que l'asphalte qui traversait un paysage de plaines entourées de collines au loin, mais ponctué par des chemins d'usines, des pylônes, des fumées et des lumières colorées. Ce parcours fut une expérience révélatrice. [...] Il y avait là, semblait-il, une réalité qui n'avait aucune expression dans l'art. L'expérience de la route constituait bien quelque chose de défini, mais ce n'était pas socialement reconnu »<sup>246</sup>.

---

<sup>243</sup> DIDI-HUBERMAN (Georges), *op. cit.*, p.69.

<sup>244</sup> DIDI-HUBERMAN (Georges), *Devant le temps*, Paris, Éditions de Minuit, 2000, p.211.

<sup>245</sup> DIDI-HUBERMAN (Georges), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op. cit.*, p.70.

<sup>246</sup> *Ibid.*

Tony Smith parle ici « d'expérience révélatrice ». Soit, un temps dans lequel le témoin sent intérieurement que les choses qui défilent devant lui s'illuminent comme autant d'objets nouveaux dans leur signification. Sans pour autant en offrir un commentaire extensif, il est intéressant de suggérer quel a été l'apport des circonstances nocturnes dans l'imprévisible dilatation émotionnelle du regard à la vue de ce monde qui passe sous nos yeux. Comme le laisse entendre Smith, les choses de notre monde sont, pour la plus grande majorité d'entre nous, socialement affublées d'un sens ou d'une fonction commune, en bref d'une conformité généralement partagée qui cimente notre approche quotidienne du réel. La clarté du jour représente en cela l'arrivée du caractère flegmatique de la vie en communauté, du rapport convenu avec les objets qui nous entourent. C'est l'accord « positif » de notre lien au monde. Par conséquent, la nuit peut être vue, dans un premier temps, comme la « négation » du jour, où la quiétude des instants passagers disparaît au profit de rites ouverts au dérèglement de nos habitudes de vie. La nuit se fait ainsi le lieu d'un monde vécu *autrement*, habité par des expériences contraires, peut-être même rebelles ; tant d'inversions de l'accoutumé qui nous font voir et sentir le monde finalement sous un *autre jour*.

Ainsi, il n'est point surprenant de voir la tombée de la nuit comme le moment où les choses se révèlent à nous sous un autre aspect, où les objets prennent une valeur différente, où l'ensemble des surfaces sensibles perdent en cela leur qualité d'évidence absolue. Par exemple, de la situation vécue par Smith, Didi-Huberman propose de retenir

qu'elle fournit quelque chose comme une expérience où la privation (du visible) déclenche, de façon tout aussi inattendue (comme un symptôme), l'ouverture d'une dialectique (visuelle) qui la dépasse, qui la relève et qui l'implique. [...] C'est lorsque nous faisons l'expérience de la nuit, où tous les objets s'enfuient et perdent leur stabilité visible, que la nuit révèle pour nous l'importance des objets et leur fragilité essentielle, c'est-à-dire leur vocation à *se perdre* pour nous alors même qu'ils nous sont les plus proches<sup>247</sup>.

Sentir « l'importance des objets ». Qu'est-ce que cela veut-il bien dire ? Dans la nuit, les objets sont pourtant faiblement visibles. Ils nous apparaissent que dans leurs esquisses, fugaces, informes pour les hauts lieux de la connaissance partagée du monde ; en soit, une visibilité partiellement accessible, sensible « à titre de ponctuation »<sup>248</sup> rapporta Smith. La nuit est opératrice de dissimulation, elle est le lieu du caché, mais aussi, par extension, du désordre, autrement dit, des configurations où nous ressentons une certaine difficulté à pouvoir témoigner avec acuité des choses. C'est tout là le paradoxe révélé ici. La route, dans l'expérience nocturne

---

<sup>247</sup> DIDI-HUBERMAN (Georges), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p.71.

<sup>248</sup> *Ibid*, p.72.

de Smith, était privée de repères et de signaux qui exhibent les différents pans de l'environnement ambiant. Ce paradoxe, celui de la nuit noire qui dévoile toutefois, ouvre ainsi une scission, nous dit Didi-Huberman, « dans la mesure où le lointain était *encore visible* et repérable, encore dimensionné, tandis que le proche, lui, le lieu même où Tony Smith se tenait, cheminait, lui était *pratiquement invisible*, sans repères et sans limites »<sup>249</sup>. La nuit retourne les présupposés de la vision familière. Le voir ne répond plus dans l'obscurité à cette aptitude d'intégration naïve des éléments du décor. L'œil inquiet du conducteur ne voit plus une succession de formes connues, signes sociaux de l'activité humaine, à laquelle il ne tient aucunement une attention particulière du fait de leur caractère ordinaire qui ne *soulève* plus un regard affecté par l'automatisme. Dans cette disparition du monde social, la nuit supprime « la visibilité première » des choses. Elle ne révèle que des particules, les restants d'un monde alors « affaibli » qui *désœuvrent* le regard. Mais, celui-ci ne se voit point impuissant en retour. Au contraire, son travail n'en est que plus prégnant, car là où la visibilité première des choses n'apparaît plus, le « *proche* », là où la nuit prive ce même regard des objets, une dialectique nouvelle s'offre à lui, celle du désir de voir se révéler ici, devant soi, *l'image réinventée du monde*. Un monde qui ne se donne plus comme quelque chose qui *est* dans son immuabilité banale, mais qui *vient* à nous, ou qui « *tombe* », si l'on préfère le terme de Didi-Huberman, comme surgit le fond inattendu d'une route qui se dessine au loin. Ce fond inattendu à l'origine d'une « érection visuelle » forme l'expérience constituante de *l'étendue* du lieu.

Pensons ici à ce mot maintes fois employé dans les travaux de Didi-Huberman, *l'aura*. Cette notion, que l'on doit à Walter Benjamin, est définie par ce dernier comme « l'unique apparition d'un lointain, si proche qu'elle puisse être »<sup>250</sup>. Une apparition étrange donc, qui agit comme un don de visibilité restant sous l'autorité d'une certaine distance, soit qui « ne se montre là que pour se montrer distant »<sup>251</sup>. La nuit, ou plutôt l'expérience nocturne, incarne donc le lieu par excellence de *l'animation d'un lointain*, cet espace œuvré, d'où gît de manière imprévisible une traînée, tombant à notre regard hors des sentiers canoniques de la vision. Dans la nuit, il nous est impossible d'observer aisément les choses, nous plaçant naturellement à un certain écart, à une certaine distance. C'est donc le paradoxe de voir le monde « en retrait » qui permet de l'exposer dans un nouvel ordre du regard qui le qualifie autrement, voire qui le révèle non plus dans un embranchement exhibitionniste, mais dans une *visibilité seconde*. Celle-ci même qui provoque une conscience inédite de la réalité.

---

<sup>249</sup> DIDI-HUBERMAN (Georges), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p.72.

<sup>250</sup> Walter Benjamin, cité dans *Ibid*, p.103.

<sup>251</sup> *Ibid*, p.104.

Notre approche de l'expérience nocturne nous semble toutefois incomplète. Il s'agirait de préciser en quoi les « *objets* de la nuit » produisent une intensité visuelle autrement inaccessible. Un objet qui se présente dans les conditions de la nuit est celui qui, comme tout objet devant soi, s'expose tout en se « mettant en retrait ». Pourtant, dans cette disposition contrariée, ils deviennent significatifs. Voici ce que propose Didi-Huberman au regard du cube de Smith :

En fait, le paradigme nocturne – avec l'inquiétude visuelle qu'il suppose – aura investi le statut de ces images noires jusqu'à en faire, dans l'idée même de Tony Smith, des volumes « dormants » ou bien « hostiles », comme la nuit elle-même peut l'être alternativement<sup>252</sup>.

Nous retrouvons l'idée que l'objet, ici plongé dans le monde cauteleux de la nuit, menace, *défie* le témoin. Si le sujet est en mesure de passer à côté d'objets « obscurs », de ne pas faire attention à ceux-ci, il est également sujet à leur dangerosité. Dérubé de la clarté du jour, l'objet, ainsi étranger à toute privauté de l'assentiment social d'être-au-monde, devient inassimilable et, en cela, provoque, attire le regard, « demande toujours à s'approcher »<sup>253</sup>, en quête, sommes-nous, de délier leur apparente nature d'objets *sans limites* véhiculées dans leur surgissement farouche.

Dans un ouvrage sobrement intitulé *La Nuit*, Michaël Fœssel propose d'étudier ces expériences singulières que nous faisons lorsque nous consentons à la nuit. Consentir à la nuit, c'est accepter de plonger dans un lieu *et* un état où nous ne savons pas avec certitude ce qui nous y attend. Car, la nuit n'est pas seulement le décor des expériences d'un noctambule ou d'un insomniaque, c'est se savoir enveloppé du « défaut de visibilité qui fait que l'on ne perçoit pas par avance le terme du chemin »<sup>254</sup>. En d'autres termes, et comme nous avons essayé de le formuler de différentes manières jusqu'à présent, c'est adhérer à une *marche de la pensée que rien n'arrête ni ne divertit* :

Dans le noir, mes idées deviennent si insistantes qu'elles ne se soucient plus du bien-être de mon corps. Du monde qui m'entoure n'émane pas d'indication sur la nécessité de passer à autre chose<sup>255</sup>.

D'où vient ce désir pour l'obscur, cette autorité qui requalifie sans cesse des voies de la pensée ? Premièrement, il nous faut souscrire à l'idée que la nuit détient, nous dit Fœssel, sa propre « loi », autrement dit l'idée que la nuit ou, propose l'auteur, « l'art de vivre sans témoin »<sup>256</sup>, comporte son lot de contraintes. S'il y a une chance de saisir dans toute expérience nocturne

---

<sup>252</sup> DIDI-HUBERMAN (Georges), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p.74.

<sup>253</sup> *Ibid*, p.75.

<sup>254</sup> FÆSSEL (Michaël), *La Nuit : vivre sans témoin*, Paris, Éditions Autrement, 2017, p.15.

<sup>255</sup> *Ibid*, p.16.

<sup>256</sup> *Ibid*, p.20.

différente une unité par laquelle ces contraintes se traduisent, alors il nous faut tout d'abord partir des effets de l'obscurité sur le regard.

La nuit, nous ne faisons pas que moins voir, mais, et comme nous l'avons longuement illustré à partir de l'étude que fait Didi-Huberman du cube de Tony Smith, nous sommes invités à regarder et *sentir* autrement. Si la nuit est la « négation » du jour, c'est que notre sens de la vue y est désarmé. On peut traverser pendant des nuits entières les mêmes rues qui nous séparent de notre lieu de loisir favori à notre chez nous avec le sentiment de ne pas faire vraisemblablement les mêmes rencontres. Cela s'explique notamment par le fait que la nuit, dans ses altérations perceptives, fait profiter aux autres sens une dimension affective singulière et accrue. Dans l'obscurité, écrit Fœssel, « le craquement d'un meuble suffit à faire chavirer le monde des assurances quotidiennes »<sup>257</sup>. La « perte » ou le simple « affaiblissement » de la vue sert à rejouer infiniment le principe d'apparition des choses. Cela s'explique, ajoute plus loin le philosophe, par le fait que « la vue entretient un rapport plus intime avec la causalité que l'ouïe »<sup>258</sup>. Dépossédées de sa vue, les choses n'apparaissent plus clairement, comme à leur habitude. La réalité n'est plus statuaire. De plus, c'est en convoquant d'autres sens au détriment de la vue que l'on crée un « regard » curieux, inquiet, voire apeuré, soit, des sensations du corps qui font de ce dernier une machine à interpréter, ou vouloir interpréter, des signes.

Cette distorsion de l'espace commun, que l'on affuble d'une certaine « identité élémentaire » durant le jour, produit un regard constamment sollicité, auquel répond moins de jugement hâtif et inquisiteur. Nous nous transformons en un sujet en constante réorganisation du sensible. Devant ce qui ne se donne pas par évidence visible ou sonore – pensons à cette situation au cours de laquelle, alors plongés au cœur de l'obscurité, nous distinguons mal le cri d'un animal de celui d'un homme – notre raison consiste à « rétablir les causes pour déterminer à quoi ou à qui il a affaire »<sup>259</sup>. Cet exercice de reconfiguration de l'espace part d'un brouillage sensoriel à partir duquel l'ouïe, alors renforcée, se fait le pensionnaire de la pensée. En d'autres termes, privée de lumière, l'interprétation rassurante mobilise autant l'imaginaire que la raison. Ainsi, dans l'obscurité, nous ne sommes plus seulement spectateurs, au sens communément associé à ce terme, mais également participant, *acteur dans la formation figurative des objets*. Par l'absence de clarté, la pensée *s'articule*. Elle tombe dans un espace de tâtonnement où l'imagination s'intensifie, organise notre corps autour de réponses ne pouvant atteindre une certaine rigidité, créant ainsi un concert d'images qui *densifient conséquemment les choses*.

---

<sup>257</sup> FÆSSEL (Michaël), *op. cit.*, p.55.

<sup>258</sup> *Ibid.*, p.56.

<sup>259</sup> *Ibid.*, p.60.

L'incapacité du témoin à intelligibiliser précisément les causes extérieures de ce qui se donne à lui, ce qui ne s'annonce par rien, prend souvent l'allure d'une situation critique, d'un drame où se trouve parfois engagée, écrit Fœssel, « la survie du corps »<sup>260</sup>. Somme de paradoxes, la présence controversée du « père » à laquelle répond la posture sceptique d'Ivan cherchant des signes ou demandant des preuves quant aux intentions et la parenté avec ce dernier font du *Retour* un récit qui dissipe avec rigueur nombre de « bruits » indéterminables. En raison du conflit entre les sens que provoquent l'énigme à jamais relancée du « père » – cet homme que je vois est-il le réellement le père ? Cet homme que j'entends dire être le père, dois-je le croire ? – le récit cesse dans son ensemble d'être un spectacle homogène où toutes choses « se répondent selon une loi déterminée »<sup>261</sup>. Chaque séquence se voit noyer dans l'attente curieuse d'une réponse. L'énigme réclame un chemin, une voie, une lumière, une parole qui la nomme enfin. Zviagintsev alimente la figure contrastée du « père » par ce qui, comme dans la nuit, érode toutes certitudes.

Prenons cette suite de séquences dans la première partie du film. Signant la première étape de leur voyage, nos trois personnages s'arrêtent dans une petite ville. Le restaurant dans lequel le « père » comptait déjeuner est fermé. Andrei part ainsi sur ses ordres chercher un autre restaurant. Quelques heures plus tard, « le père » et Ivan retrouvent Andrei en train de manger une pomme. Intransigent, le « père » corrige Andrei avant de lui caresser la tête affectueusement une fois la promesse obtenue de son fils de ne pas répéter son acte. L'altercation déclenche la révolte d'Ivan, refusant de suivre les deux hommes dans le café qu'a trouvé son frère. Pendant le repas, Ivan regarde d'un œil dédaigneux son assiette. Dans un face-à-face menaçant, il tient tête à son « père » tout en acceptant une énième fois de se soumettre à ses ordres. L'homme confie son portefeuille à Andrei et lui montre comment payer l'addition. Après le repas, tandis que le « père » téléphone, Andrei se fait voler le portefeuille par un jeune garçon, à peine plus âgé qu'eux. Le « père » part précipitamment en voiture à sa poursuite tandis que les deux garçons restent devant le restaurant à l'attendre. Quelque temps plus tard, le « père » revient avec le voleur. Il demande à ses fils de le suivre dans une allée pour se venger, en vain.

Nous n'avons pris ici qu'un échantillon du déroulement successif des agissements inattendus du « père ». Ce dernier semble lancé dans un programme de dressage, mais, tout en faisant acte d'autorité par sentences brutales et inexplicables, il cherche constamment à recréer le cadre familial dans une légèreté de ton presque bipolaire, tout cela dans le flou ambiant et

---

<sup>260</sup> FÆSSEL (Michaël), *op. cit.*, p.63

<sup>261</sup> *Ibid.*

continu de son identité. C'est que le film ne cesse en réalité de se distribuer entre deux scénarios, au genre résolument opposé. L'intrigue autour d'un individu possiblement en cavale rappelle les codes du « thriller ». L'escapade fantastique à l'aune du regard des enfants rappelle assez bien ceux du « road movie », voire du « film de famille » au sens où, ici, un père accusant de son retard dans le foyer profite de cet instant pour reconnecter avec ce qu'il a autrefois laissé derrière lui. Dans cette configuration du récit, l'attitude du « père » défie toute continuité dans la norme sociale convenue de « la famille ». Il agit par actes contraires, recréant toujours la distance entre une figure paternelle et la production d'un symptôme, celle de l'image d'un homme inconnu et inconnaissable.

Prenons désormais le cadre somptueux dans lequel la seconde partie du film prendra place. L'île, qui voit en son sein la beauté d'une forêt de conifères, devient, écrit Lequeret, un « réservoir d'histoires, un terrain de jeu où la vie subitement devient bien plus excitante qu'à la maison »<sup>262</sup> pour les deux garçons. Ceux-ci s'essayant au plaisir de la pêche tout en continuant l'écriture de leur journal de bord. Pour le « père », c'est à l'inverse un espace à domestiquer, à savoir préparer l'habitat ou encore explorer l'île, sûrement pour s'assurer d'aucune présence étrangère, voire même, de manière plus frappante, monter sur le plus haut point de vue des lieux, un phare désaffecté, pour sillonner du regard les environs. Cette opposition entre des enfants qui songent surtout à s'amuser et la nervosité impénétrable du « père » va de pair, proposons-nous, avec une temporalité obéissant à une double logique : le « père », de toute évidence est « traqué » par le temps, soucieux que ce dernier le rattrape. Sans que l'on ne puisse réellement connaître la nature de ses plans, son agitation et sa brutalité, ses changements d'avis (devant l'incapacité de ses fils à se venger du voleur de portefeuille, le « père » décide d'annuler le séjour pêche, renvoyant les deux garçons chez leur mère) et d'humeur signalent un homme pressé, sans doute poursuivi (de cette transaction douteuse d'un moteur à bateau au début du voyage, ne pourrions-nous pas y voir là un homme qui tente de fuir quelque part ?). Après tout, nous ne savons rien de cet homme.

Le « père » incarne pour Ivan – qui doute de la représentation de ce dernier – comme la nuit l'est pour celui qui en fait l'expérience nocturne, ce qui demeure incompréhensible, inintelligible. Cet écart entre ce que donne le père et ce que sent le fils est cela même qui déclenchera l'explosion de violence finale. Ivan et Andrei partent pour pêcher non loin de la grève, limite ordonnée par le père. Après une demi-heure de ferrage décevant, nos deux frères décident de partir explorer une épave de chalutier. L'exploration du navire fait perdre aux

---

<sup>262</sup> (LEQUERET) Elizabeth, *op. cit.*, p.10.

enfants la notion du temps, d'autant qu'Ivan découvre « un énorme poisson » dans un trou d'eau. À la tombée du jour, ils rentrent tout fiers avec leur trophée, mais le « père », furieux de leur retard, frappe Andrei à plusieurs reprises et fait mine de le tuer avec une hache. Ivan saisit alors un couteau et le brandit vers le père, puis prend la fuite à travers bois, vers le phare désaffecté<sup>263</sup>.

La disproportion entre la colère du père et la fierté des enfants suscite l'incapacité de ces derniers à comprendre les ultimes implications de leur retard. Ainsi, devant une énième confrontation à laquelle Ivan ne peut se soumettre, ce dernier, démuné, s'engage dans la survie de sa propre raison et menace féroce le père pour tenter, enfin, d'obtenir réponse. Ce qui se déclare ici, c'est le bélier symbolique du visage du fils forçant la temporalité du père à se montrer. Les enfants vivent à plein le temps présent. Leur acte répond avec leur envie immédiate, sans scrupules ni simulations. Le « père », lui, travaille deux temporalités. Celle du père autoritaire en même temps que celle de l'homme qui a intérêt à se cacher. L'une enchevêtre l'autre, sans jamais se séparer totalement. La première sert autant, comme l'obscurité empêche de voir, à dissimuler la seconde. Il y a toujours ce que l'on « voit » du « père », comme dignitaire patriarche, et ce que l'on perçoit derrière ses masques, dévoilés au spectateur, médiatisés par ses manigances et intentions présupposées. Ivan décide, dans cet éclatement final, de ne plus se soumettre à la parole du « père », et ce non pas par une attitude qui bien que rebelle reste indécise, mais, cette fois-ci, convoque le corps, oblige le rapport physique pour qu'enfin ses revendications et plus largement, son mal-être puisse être pris au sérieux. En d'autres termes, Ivan force à être regardé *pour qu'enfin il soit vu*.

En résumé, dans ce cache-cache incessant autour de l'identité du « père » *Le Retour* produit une multitude de pistes, renouvelées à chaque fois que l'homme laisse place à l'inconnu ou, à titre de comparaison que le jour laisse place à la nuit. Ces images perçues du père mettent en danger l'équilibre du jour. L'homme impulse des conceptions de lui-même. Sans définitions aucunes, le regard ne fait plus que voir, il s'ordonne à observer une seconde fois la représentation. Animé par *l'immensité de l'objet-père*, comme le serait un ciel étoilé à perte de vue, le témoin contemple, médite sur ce qui se donne par millier comme autant d'altérités de la chose qui ne peuvent plus être simplement « vu », mais creuser par la force des facultés du corps et de la pensée.

---

<sup>263</sup> Nous tenons à informer notre lecteur qu'une grande partie des parties descriptives de notre texte est directement inspirée du chapitrage élaboré dans le dossier d'Elizabeth Lequeret.

## Plaidoyer pour l'ombre

Si dernièrement le caractère énigmatique de notre objet d'étude a été traité d'un point de vue narratif, il n'en demeure pas moins intéressant de le prendre sous l'angle purement esthétique. Tout comme Tony Smith avec ses sculptures, les images de Zviaguintsev insistent à se présenter *obscures*. Avant d'étudier plus concrètement l'intérêt porté à ce postulat esthétique, il nous semble pertinent de revenir sur la détermination générique, que nous avons proposée en tout début de travail, du genre cinématographique auquel se rattache *Le Retour*. Le film emprunte à la fois à l'univers du conte classique, avec un jeune héros, ici en la présence d'Ivan, qui traverse des épreuves terribles, apprend que le monde est dangereux, surmonte les obstacles et en ressort grandi. En revanche, comme dans le film noir classique, le tragique est la tonalité dominante<sup>264</sup>, chaque scène portant le sceau d'un pessimisme profond. Prenons le visage d'Ivan, toujours sombre, qui manifeste tantôt une colère, tantôt une inquiétude, toutes deux contenues comme si ce dernier alimentait sa propre tragédie. À noter également la composition musicale d'Andrei Dergatchev, dont nous avons déjà dit quelques mots, d'une tristesse lancinante et d'un sinistre sans variation, signalant sans relâche « l'absence d'espoir possible »<sup>265</sup>. Prenons note de cette nature, prégnante dans la seconde partie du film, toujours vaste et menaçante. L'esthétique de ce type de film « noir » se caractérise le plus souvent par un travail du clair-obscur qui intensifie les ombres et les parcelles de lumières. Un genre qui rend la réalité blafarde par un jeu de contraste noir/blanc.

Toujours dans ce même dossier d'analyse précédemment cité, Elizabeth Lequeret propose la lecture suivante sur la stylisation de la lumière dans *Le Retour* :

Dans la barque fantomatique [celle utilisée par nos trois personnages pour rejoindre l'île], ou sur la plage au réveil après l'accident [celui du « père », mort tragiquement], les silhouettes sont presque opaques sur un fond gris plus clair. Mais dès les premières séquences les corps sont déjà nimbés d'obscurité sur fond plus lumineux : au sommet du plongeur, la nuit venant, puis dans le grenier ou dans les chambres à coucher. La lumière vient du dehors ou du lointain, *les êtres en sont comme exclus*, dès l'origine<sup>266</sup>.

Des personnages exclus de la lumière. Aucun costume ou objet voyant ne sont véritablement apparents dans l'ensemble du récit. Revenons un instant sur ce plan d'ensemble, situé au tout début du film, qui donne à voir le plongeur sur lequel quatre jeunes garçons s'appêtent à sauter du bord. La fixité du plan, laissant la grandeur du paysage s'offrir à notre vue, couplée avec le gris de l'image, produit l'impression d'un monde défiguré, couturé. L'image joue de cette alliance entre l'ampleur des lieux et le contraste de couleurs ternies pour produire le lieu

---

<sup>264</sup> Pensons à la mort tragique du père en fin de film.

<sup>265</sup> (LEQUERET) Elizabeth, *op. cit.*, p.18.

<sup>266</sup> *Ibid.* C'est nous qui soulignons.

informe, sans âme, *sans aucun point de repère pour le spectateur*. Un lieu dans lequel les personnages sont eux-mêmes difficiles à reconnaître.

Dans un court essai pénétrant, imprégné d'un discours critique sur l'esthétique occidentale, Jun'ichiro Tanizaki offre dans *Éloge de l'Ombre*, publié pour la première fois en 1933, une réflexion sur les conceptions japonaises du beau. Il écrit, entre autres, et ce, sans vergogne, que les commodités, d'une tapageuse clarté, ou leur propension à simplifier certaines routines quotidiennes, apportées par des appareils électroniques comme l'électroménager, les ustensiles de cuisine et diverses autres technologies et pratiques tout droit importées de l'Occident, ne correspondent guère au « raffinement » et au sentiment d'harmonie que porte l'Oriental pour son habitat et ses coutumes. On y apprend, par exemple, que

la cuisine japonaise n'est pas chose qui se mange, mais chose qui se regarde ; dans un cas comme celui-là, je serais tenté de dire : qui se regarde et, mieux encore, qui se médite ! Tel est, en effet, le résultat de la silencieuse harmonie entre la lueur des chandelles clignotant dans l'ombre et le reflet des laques<sup>267</sup>.

La laque est une résine d'un rouge brun souvent utilisée comme vernis pour recouvrir nombre d'ustensiles asiatiques. Le recours à la laque se popularisera rapidement au Japon, notamment lors de la confection d'objets introduisant de la poussière d'or. La couleur peu vivifiante de cette matière permettait, entre autres, de faire ressortir tout l'éclat de la couleur ocre ou bien dans une perspective plus originale, comme l'exprime à la suite de son texte Tanizaki, d'offrir une expérience autrement gustative :

Déposez maintenant sur un plat à gâteau en laque cette harmonie colorée qu'est un *yôkan* [pâtisserie traditionnelle japonaise sucrée composée à partir d'une pâte d'haricot rouge, ce qui lui donne cette surface trouble, « semi-translucide comme un jade » juge l'auteur], plongez-le dans une ombre telle que l'on ait à peine à en discerner la couleur, il n'en deviendra que plus propice à la contemplation. Et quand enfin, vous portez cette matière fraîche et lisse, vous sentez fondre sur la pointe de votre langue comme une parcelle de l'obscurité de la pièce, solidifiée en une masse sucrée, et ce *yôkan* somme toute assez insipide, vous lui trouvez une étrange profondeur qui en rehausse le goût<sup>268</sup>.

Passé le registre très « imagé » de cette réflexion, ce que nous dit ici en substance Tanizaki c'est que la tiédeur des couleurs sombres qui s'accouplent à un environnement faible en lumière ne laissant que passer quelques rais n'est qu'en définitive source d'une plus grande impression. À l'égard du *yôkan*, de sa texture en pâte de fruits qui s'accapare, comme si elle tenait dans son volume gélifié, la masse de lumière qui lui vient par rayons, Tanizaki voit dans ce spectacle, déposé au creux d'un objet en laque, la beauté d'une « clarté indécise comme un songe »<sup>269</sup>.

---

<sup>267</sup> TANIZAKI (Jun'ichiro), *Éloge de l'ombre*, Paris, Éditions Verdier, [1933], 2011, p.39.

<sup>268</sup> *Ibid.*, p.40.

<sup>269</sup> TANIZAKI (Jun'ichiro), *op. cit.*, p.40.

L'ombre se donne ainsi comme la négation d'un lieu qui offre d'une manière plus délectable la sensation de l'objet. Car l'objet, ici comestible, contenu dans l'ombre, est fait ici de plusieurs événements. Il n'est pas seulement vu pour être mangé, mais chassé de la clarté qui révèle les choses sur le champ pour être perçue. En d'autres termes, cet objet, auquel on appose le plus communément qui soit une utilité banale (« l'objet comestible est là pour être mangé ») *vit dans le temps*. Un peu plus tôt dans son argumentaire, Tanizaki présentait justement ce qui faisait tout l'art de la laque décorée à la poudre d'or. Un objet, dit-il, pensé pour être deviné dans un lieu obscur,

dans une lueur diffuse qui, par instants, en révèle l'un ou l'autre détail, de telle sorte que, la majeure partie de son décor somptueux constamment caché dans l'ombre, il suscite *des résonances inexprimables*<sup>270</sup>

Dans cette impossibilité de le voir entièrement, l'objet placé dans l'ombre profite que certaines parties de sa face gardent de leur mystère, relançant toujours un certain *esprit de voir*. Placé au cœur de ce mystère, le regard est dans *l'attente*, ce calme inquiétant auquel nous sommes pris d'un frisson. Perchés au seuil de l'objet en laque dans une temporalité qui ne donne aucun signe de sa fin, nous sentons que l'air et la nature, à cet endroit-là, renferment une *épaisseur de silence*.

« Quelle est la clé de ce mystère ? » demande alors Tanizaki. La seule réponse convaincante qu'il se dit prêt à admettre réside en cette « magie de l'ombre »<sup>271</sup>. L'Image, celle aussi bien du cinéma que celles qui instillent les différentes faces de l'objet perçu dans un éclairage timide, détient la force de son enchantement dans son renvoi constant au monde ambiant. Ce qu'entend ici Tanizaki, selon nous, c'est que traquer l'ombre des objets familiers, c'est retourner ces mêmes objets à leur réalité banale d'espace vide et nu où ces derniers ne se donneraient que sur un fond déjà signifié. Ce serait conclure que ces objets veulent dire un ceci ou un cela, comme ce que nous nous contentons de faire dans l'écoulement inconscient de la vie ; parade que nous faisons dans un temps *déjà* signifié pour ne pas être retardé dans notre déplacement quotidien.

En définitive, l'idée de Tanizaki est de considérer l'ombre comme la condition de création d'un univers ambigu où le temps des choses acquises de notre conscience comme autant d'actes désormais vidés de leur poids significatif se voit être suspendu ; telle une bougie, placée au côté d'une toile dont les flammes qui ondulent tamisent la surface de l'œuvre à en détailler dans cette confusion d'ombre et de lumière des espaces insoupçonnés d'où gisent des

---

<sup>270</sup> *Ibid*, p.37.

<sup>271</sup> *Ibid*, p.48.

images d'un temps nouveau. Cette ambiguïté avec laquelle se donne notre univers fait d'ombres provoque le sentiment que la « clarté qui flotte »<sup>272</sup> possède une qualité rare, une *pesanteur particulière*. Séjourner dans cet espace, c'est voir, en réalité, son regard œuvré par le temps, un regard, écrit Didi-Huberman,

qui laisserait à l'apparition le temps de se déployer comme pensée, c'est-à-dire qui laisserait à l'espace le temps de se rétramer autrement, de redevenir du temps<sup>273</sup>.

Redevenir temps, c'est être tombé si intérieurement dans l'objet, que ce qui se découle actuellement dans notre rencontre, c'est un temps de la pensée où gravite l'objet non plus dans sa simple visibilité, mais pour ce qu'il vaut comme apparence de l'invisible. C'est sentir notre regard opprimé par cette coexistence de la forme dans le temps au cours duquel nous nous *laissons entendre ce que le plus souvent nous ne faisons que voir*.

Où peut-on placer l'énigme des images de Zviagintsev dans le spectacle révélateur de l'ombre ? L'énigme échappe au « donné », à la définition de formes *marquées* dans le temps. Elle produit la surface opaque d'un monde qui ne se fait entendre que par le brouillage. Ainsi, l'énigme agit comme une pièce plongée dans l'ombre, elle altère les objets, les présentent dans leur partie « impure » comme des taches qui brouillent la transparence de leur identité. Toujours saisies dans une trouée qui inquiète le regard, les « présences énigmatiques » agissent selon les propres lois du cours originel des choses. Sans déterminations objectives, l'objet énigmatique est imprégné par les reflets profonds de l'incertitude. Il se donne à voir dans son *intimité* propre. On ne *produit pas* de l'intimité, elle se déclare d'elle-même quand on sent que quelque chose est caché, indéterminé comme le doit être quelque chose « par nature ». Des présences sans l'extravagance de ce qui se donne *a priori* « pour vrai », donc, d'où se déclare un certain *sens de la nature*.

### **Couleur de l'invisible**

Si les personnages du *Retour* sont exclus de la lumière, le spectateur, lui, l'est, d'une manière sensiblement similaire, de la couleur. Objets et costumes voyants sont retirés. À la lecture du film, il nous semble difficile de mentionner une autre brillance fugace que l'éclat rouge de la voiture du « père ». Une nuance comme pour surligner la présence nouvelle de ce qui se fait « étranger » dans cet univers terne aux couleurs froides.

---

<sup>272</sup> TANIZAKI (Jun'ichiro), *op. cit.*, p.50.

<sup>273</sup> DIDI-HUBERMAN (Georges), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op. cit.*, p.105.

Tanizaki, toujours lui, proposait dans son essai une comparaison dans l'usage des costumes, du maquillage et des décors entre le théâtre *nô* et le *kabuki*<sup>274</sup> :

Pour qui n'en a vu qu'un peu, l'érotisme du *kabuki* paraît indiscutable, ainsi que sa beauté ; je veux bien que cela ait été jadis, mais de nos jours, sur les plateaux éclairés à la mode occidentale, ses vives couleurs sombres invinciblement dans la vulgarité et lasse très vite.[...] L'acteur de *nô* quant à lui, monte sur scène avec le visage, le cou, les mains que la nature lui a faits. Dans ces conditions, ses traits n'ont de séduction que celle qui leur appartient en propre, sans que nos yeux puissent être le moins du monde abusés.[...] À l'opposé, le plateau du *kabuki* reste jusqu'au bout un univers de fiction, sans rapport avec la beauté de notre terre. Cela est vrai, bien entendu, de son interprétation de la beauté masculine, mais plus encore de la beauté féminine : il m'est impossible d'imaginer que les femmes d'autrefois aient été des êtres pareils à ce que nous voyons aujourd'hui sur scène<sup>275</sup>.

Tanizaki évoque ici la beauté *brute* des acteurs du *nô*. L'absence d'artifices sur la peau, les mains, le visage de l'acteur rendent à ces corps une beauté « réelle ». Qu'entendons-nous par là ? Que *l'effet des couleurs appuie l'effet de réalité* ; une réalité sans la beauté de notre terre, non ce qui se donne dans les mêmes teintes que celle-ci (le spectacle en serait bien morne), mais que son amalgame avec les parts d'ombres d'un espace « décoloré » agissent comme autant de sublimation des réalités de la vie. Si nous prenons plaisir, ou avons intérêt, à voir un spectacle fait d'ombres, de l'absence de clarté, c'est que nous nous complaisons à des associations d'idées qui visent non pas à absorber comme nous le faisons quotidiennement, mais *reconstituer* un « effet de réalité ».

En dominant de gris la pellicule de son image, Zviaguintsev réaffirme la solitude originelle de ce monde qui a vraisemblablement tout à cacher. Ce laconisme visuel prend la réalité dans son degré zéro, encore inhabité de significations, prêtes à se faire le réceptacle de toute *assignation* du réel. En d'autres termes, la construction d'un univers pauvre en couleur est en réalité, comme agit le mythe, une manière de créer un espace qui est en attente de celle-ci. C'est rompre avec l'impression de *notre* réalité, des symboles qui entourent chaque objet fait de couleurs et qui animent le temps familier de la réalité, celui, précisément, que l'on ne peut sentir. Chaque objet, en l'absence de clarté, recrée avec soin le principe authentique de « l'effet de temps », à savoir cette organisation spatio-temporelle inventée pour notre inquiétude par laquelle la réalité est *ré-animée* ; une réalité qui vient se placer devant nous telle une *lumière révélatrice*.

---

<sup>274</sup> Le *nô* et le *kabuki* sont deux formes d'arts traditionnels de la scène au Japon. Le premier, consiste en un drame chanté et danse où certains rôles peuvent être masqués. Le second, inspiré du *nô*, tire plus sur le registre de l'épique. Les performances y sont plus stylisées, les costumes plus excentriques et un maquillage extravagant.

<sup>275</sup> TANIZAKI (Jun'ichiro), *op. cit.*, p.54-58.

Supprimer la couleur, c'est se départir de ses appositions générales, de ses définitions sociales. Elle crée un monde visible au seuil de toute signification, car elle n'éveille plus des stimuli de reconnaissance automatique qui soutiennent la condition du visible non plus comme « pouvoir des yeux, mais comme pouvoir de la pensée »<sup>276</sup>. Cet affranchissement général des codes de présentation de la réalité ambiante dans son sens commun sans mouvement crée ce milieu sensible natal depuis lequel tout part. Un épiceutre où le temps s'établit au cours duquel le regard ne se limite pas à ce qui est vu d'habitude, à ce que l'on voit actuellement, mais à ce qui est à voir au-delà d'elle-même, ou pour utiliser cette sublime formule que Jean-Paul Curnier nous a léguée, « le visible *réalisé* de son invisibilité »<sup>277</sup>.

---

<sup>276</sup> MONDZAIN (Marie-José), *Homo Spectator, op. cit.*, p.43.

<sup>277</sup> CURNIER (Jean-Paul), *op. cit.*, p.129.

## Conclusion

Il y a, selon Heidegger, deux « modes d'existence : le mode *quotidien*, et le mode *ontologique* »<sup>278</sup>. Dans le mode quotidien, vous êtes entièrement absorbé par votre environnement et émerveillé de voir comment sont les choses dans le monde ; alors que dans le mode ontologique, « c'est le miracle d'être qui est privilégié et apprécié, l'étonnement que *les choses soient, que vous soyez* »<sup>279</sup>. Plongé dans le mode quotidien, le sujet s'attache à des notions aussi fugitives que l'apparence physique des choses, leur *simple visibilité*. Ce mode est celui de l'écoulement générique de l'environnement ambiant. Visible dans sa toute clarté, il ne se donne au regard que comme pure information à la connaissance. L'être dans le monde visible est ce qui, par excellence, est brutalement « parfait », ce qui se *laisse être* dans un univers sérieux. Il voit le monde comme absolu. Un monde qui ne peut se défaire à lui-même, et, en retour, le corps de l'être impose à ce dernier un mécanisme aveugle, déambulant dans la rigidité du plus simple des mondes à voir. À cet égard, Levinas proposait de définir cette prise de conscience de la condition de l'être *rivé* à lui-même comme « la découverte de son fait même, de l'inamovibilité de sa présence »<sup>280</sup>.

Mais cette révélation de l'être et ce qu'il comporte de grave et, en quelque manière, de définitif est, nous dit le philosophe, en même temps « l'expérience d'une révolte ». Cette révolte ne cherche point dans l'être une réponse. Il la sait, la sent impossible de venir de lui-même. Ainsi, face à toute langueur du moi ambiant qui ne fait que croiser des schémas du monde absolutisé contenu dans l'écoulement d'un temps *purement présent*, il ressent le besoin ou tombe par surprise dans l'élan de s'extirper ; de reconnaître à l'attention de ce qui se donne à lui des espaces de jeu qui redéfinissent des significations par trop décadentes. Levinas nomme cela le « besoin d'évasion »<sup>281</sup>, à savoir le besoin que nous ressentons de sortir de l'enchaînement de l'être sans que ce dernier parte d'un manque ou qu'il soit précédé d'un but. C'est un besoin de sortir de soi-même, c'est-à-dire « briser l'enchaînement le plus radical, le plus irrémédiable, le fait que le moi est soi-même »<sup>282</sup>.

Si proches et pourtant radicalement différentes, les images de l'art distordent l'habituel, fractionnent le réel comme autant de fragments, de morceaux épars qui suggèrent le déplacement de ce qui se donne à voir. Perceptions du monde, elles brisent l'immuabilité des représentations sociales en nous invitant par un regard défiant, insubordonné à la conscience,

---

<sup>278</sup> YALOM (Irvin), *Le jardin d'Épicure : regarder le soleil en face*, Paris, Le Livre de Poche, 2008, p.45.

<sup>279</sup> *Ibid.*

<sup>280</sup> LEVINAS (Emmanuel), *De l'Évasion*, Montpellier, Édition fata morgana [1935], 1982, p.95.

<sup>281</sup> *Ibid.*

<sup>282</sup> *Ibid.*, p.98.

de résoudre ce qui ne se montre pas, soit le lieu d'un monde aux couleurs indiscernables. Dans cette typologie esthétique des images de l'art, le cinéma se présente comme le milieu sensible de la simulation du besoin d'évasion.

En prenant le postulat de noircir continuellement le tableau de la connaissance, Zviaguintsev produit des images qui pourfendent la symétrie plate du monde. Il responsabilise son témoin de la constitution de la réalité en fabriquant des objets, des visages, des décors qui mobilisent toujours la question de ce qui est *en jeu*. Le caractère énigmatique des images zviaguintseviennes opère comme le pilon broie dans le mortier. Il brise la face entière des choses pour en créer des particules multiples et singulières, toutes différentes et pourtant partant d'un même tout ; érosion du visible en parcelles perceptibles. Le mystère autour du « père » cimente un double rapport de soumission qui manifeste, par comparaison, des attitudes différentes à l'égard du visible. Andrei est celui qui ne voudra rien voir d'autre au-delà de ce qu'il voit. Il ne se nourrit que de l'espace matériel du réel, réagit, réfute, accepte, se soumet aux certitudes visuelles sans latences de la réalité. Au demeurant indifférent quant à ce qui se cache dessous, gisant, il en résulte une attitude qui stabilise toutes choses sur un même plan : « pourvu que tu te donnes visible à moi, je me dirais satisfait devant ce que je considère désormais comme étant évident ». Cette posture face au réel, nous le voyons bien au travers d'Andrei dans cette relation de « père »/fils esclave de la volonté de ce premier, prend le risque d'adhérer naïvement à tout ce qui se prend du purement visible, ne se ralliant à aucune vérité qui puisse élever la vue et ainsi composer une distance qui puisse garder le corps à l'abri de toute brutalité qui profite de cette crédulité pour manipuler les consciences. Ivan, lui, outrepassa continuellement ce qui se porte à lui. Il croit en une réalité superlative jusqu'à en daigner les signes les plus évidents. Il est celui qui verra toujours quelque chose d'autre au-delà de ce qu'il voit. Cette posture évade le réel de toute vérité univoque, persécute notre regard de témoin, car l'image dans laquelle elle se manifeste se donne à voir autant dans ce qu'elle est que dans ce qu'elle « peut être » régénérant avec densité le pouvoir propre de la pensée qui œuvre l'espace comme *l'incarnation possible des profondeurs du monde*.

Créer des formes indéterminées est bien ce qui semble convenir à l'appel de nouvelles temporalités. Dans l'image « simple » du monde angoissée d'une *autre* réalité, elle, nichée dans la pâleur naturelle du temps originel sans couleur, elle, cachée dans la nuit où les signes mettent à défaut le sens intelligible, c'est bien l'image en tant que surface qui se meurt. Mais, la mort physique des choses, la douleur que provoque le deuil de la disparition du monde, le dissensus d'avec la réalité n'est pas justement le moyen le plus efficace qui soit pour penser ce qui ne peut plus l'être, et ainsi réapprendre à vivre dans des mondes imaginés qui réinventent le nôtre ?

## Bibliographie

- AUMONT (Jacques), *Que reste-t-il du cinéma ?*, Paris, Vrin, 2012.
- BAUDRILLARD (Jean), *La société de consommation*, Paris, Éditions Denoël, 1970.
- BAUDRILLARD (Jean), *Les Stratégies Fatales*, Paris, Editions Grasset & Fasquelle, 1983.
- BROCHU (Sébastien), *Le respect dans le cinéma de Jia Zhang-Ke ou les empreintes fertiles du conteur ignorant*, Université de Montréal, Mémoire de Maîtrise, 2014.
- CARRIER-LAFLEUR (Thomas), 2016, « L'espace d'une pensée. Lucie Roy, *Le pouvoir de l'oubliée : la perception au cinéma* » dans *Pasolini, cinéaste civil*, revue CiNÉMAS vol.27 n°1, p.160.
- CAVELL (Stanley), *Le cinéma nous rend-il meilleurs ?*, Paris, Bayard, [2003], 2010.
- CAVELL (Stanley), *Cavell on Film*, State University of New York Press, New York, 2005.
- CAVELL (Stanley) & DESPLESCHIN (Arnaud), « Pourquoi les films comptent-ils ? » In *Esprit* vol. 8-9, *International : démocrates s'abstenir ?*, août/septembre 2008.
- CERISUELO (Marc), « Stanley Cavell et l'expérience du cinéma » In *Revue française d'études américaines* n°88, Paris, Revue Belin, mars 2001.
- CHKLOSKI (Victor), *L'art comme procédé*, Paris, Éditions Allia, [1917], 2008.
- CLEMOT (Hugo), *Cinéthique*, Editions Vrin, Paris, 2018.
- COLARD (Jean-Max), MOULENE (Claire) et DURAND (Jean-Marie) dans un entretien réalisé avec Georges Didi-Huberman, « Regarder n'est pas une compétence, c'est une expérience », *Les Inrockuptibles*, 12 février 2014.
- CRARY (Jonathan), « Chapitre 1. Le Capitalisme comme crise permanente de l'attention » dans *L'économie de l'attention* sous la direction de CITTON (Yves), Paris, La Découverte, 2014.
- CURNIER (Jean-Paul), *Montrer l'invisible. Écrits sur l'image*, Paris, Jacqueline Chambot, 2009.
- DIDI-HUBERMAN (Georges), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, 1992.
- DIDI-HUBERMAN (Georges), *Devant le temps*, Paris, Éditions de Minuit, 2000.
- DOMENACH (Elise), *Stanley Cavell, le cinéma, le scepticisme*, Paris, Presses universitaires

- de France, 2011.
- DULGUEROVA (Elitza), « Shaeffer Jean-Marie, Pourquoi la fiction ? » dans *Le Paysage au Cinéma*, revue CiNéMAS Vol.12 n°1, 2001.
- FOESSEL (Michaël), *La Nuit : vivre sans témoin*, Paris, Éditions Autrement, 2017.
- GUERCINI (Maurizio), « Image et réalité dans la théorie cinématographique d'André Bazin » dans *Cinélekta 8*, revue CiNéMAS vol.28 n°1, 2017.
- HAMON (Philippe), « Images parlantes, paroles imageante et images parlées » dans *Les Images parlantes*, Paris, Éditions Champ Vallon, 2005.
- HAN (Byung-Chul), *Le Désir, l'enfer de l'identique*, Paris, Éditions Autrement, 2012.
- HAN (Byung-Chul), *Dans la nuée : réflexion sur le numérique*, Arles, Acte Sud, 2015.
- HAN (Byung-Chul), *Sauvons le beau. L'esthétique à l'ère du numérique*, Arles, Acte Sud, 2016.
- HAN (Byung-Chul), *La société de transparence*, Paris, PUF, 2017.
- HAN (Byung-Chul), *L'expulsion de l'autre*, Paris, PUF, 2020.
- HEGEL (Georg Wilhelm Friedrich), *Esthétique*, Paris, PUF, [1835].
- LAUGIER (Sandra), « La cinéphilie comme éducation de soi » dans *L'Éducation du regard*, revue A Contrario n°26, Paris, BSN Press, 2018.
- LEVINAS (Emmanuel), *De l'Évasion*, Montpellier, Editions Fata Morgana, [1935], 1982.
- LOISELLE (Marie-Claude), « Entretien avec Marie-José Mondzain » dans *Révolutions du spectateur mutant*, revue 24 Images n°172, 2015.
- MARRATI (Paola), « Une image mouvante du scepticisme » dans *A quoi pense le cinéma ?*, revue Rue Descartes n°53, Collège International de Philosophie, 2006.
- MERLEAU-PONTY (Maurice), *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, Paris, Gallimard, [1945], 2009.
- MERLEAU-PONTY (Maurice), *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964.
- MERLEAU-PONTY (Maurice), *Sens et non-sens*, Paris, Les Éditions Nagel, 1966.
- MICHAUD (Ginette), « Jean-Luc Nancy au cinéma. Éclats d'une poétique cinétique » dans *Penser au cinéma*, Textes réunis et présentés par Marc Goldsmith & Éric Marty, Éditions Hermann, 2015.

- MONDZAIN (Marie-José), *L'image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard, 2002.
- MONDZAIN (Marie-José), « Les images parlantes » dans *Les Images parlantes*, Paris, Champ Vallon, 2005.
- MONDZAIN (Marie-José), « L'appétit de voir » dans *L'image et ses usages*, revue *Enfances & Psy* n°26, Éditions Éres, 2005.
- MONDZAIN (Marie-José), *Homo Spectator*, Paris, Bayard, 2013.
- MORIN (Edgar), *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Éditions de Minuit, 1956.
- NEYRAT (Frédéric), « Résister, c'est percevoir » dans *Revue Rue Descartes*, Paris, Collège International de Philosophie, 2006.
- PELLERIN Mickaël, *Levinas et le cinéma*, École normale supérieure de Paris, Essai de Maîtrise dans le cadre du séminaire annuel « Esthétiques cinématographiques » donné par Jean-Marie Schaeffer, mai 2015.
- PICHETTE (Jean), « Médias, culture et radicalité. Entretien avec Marie-José Mondzain » dans *Encombrement médiatique*, revue *Liberté* n°318, décembre 2017.
- POIRIER (Nicolas), « Le spectateur de cinéma. Pour sortir de la critique du spectacle » dans *Revue Débordements*, Paris, 2018.
- RANCIERE (Jacques), *Le Partage du sensible*, Paris, Éditions La Fabrique, 2000.
- RANCIERE (Jacques), *Le destin des images*, Paris, Éditions La Fabrique, 2003.
- RANCIERE (Jacques), *Le spectateur émancipé*, Paris, Éditions La Fabrique, 2008.
- ROPARS-WUILLEIMIER (Marie-Claire), *L'idée d'image*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 1995.
- ROSSET (Clément), *Propos sur le cinéma*, Paris, Presse universitaire de France, 2011.
- ROSSET (Clément), *L'invisible*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2012.
- SARTRE (Jean-Paul), *L'être et le néant, essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Éditions Gallimard, 1943.
- SAUVAGEOT (Anne), *Jean Baudrillard, la passion de l'objet*, Presses universitaires du Midi, Toulouse, 2014.
- SCHEFER (Jean-Louis), *L'homme ordinaire du cinéma*, Paris, Editions Gallimard, 1980.

TARKOVSKI (Andrei), *Le temps scellé*, Paris, Éditions Philippe Rey, [1989], 2014.

TAYLOR (Charles), *Grandeur et misère de la modernité*, Paris, Editions Bellarmin, 1992.

VAN DER GUCHT (Daniel), *Ce que regarder veut dire*, Paris, Les Impressions nouvelles, 2017.

VOIROL (Olivier), « Présentation. Visibilité et invisibilité : une introduction » dans *Visibilité/invisibilité*, revue Réseaux vol.129-130 n°1-2, 2005.

VON SCHILLER (Frederich), *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, Paris, Éditions Aubier, [1794], 1943.

WAJCMAN (Gérard), *L'œil Absolu*, Paris, Editions Denoël, 2010.

### **Autres**

CIORAN (Emile), *Sur les cimes du désespoir*, Paris, Édition L'Herne, [1934], 1990.

DELERM (Philippe), *La Première gorgée de bière et autres plaisirs minuscules*, Paris, L'Arpenteur, 1997.

TANIZAKI (Jun'ichiro), *Eloge de l'ombre*, Paris, Éditions Verdier, [1933], 2011 (trad. Française).

YALOM (Irvin), *Le jardin d'Épicure : regarder le soleil en face*, Paris, Le Livre de Poche, [2008], 2017 (trad. Française).