

Dictionnaire
de
la pensée du cinéma

PLAN DE L'OUVRAGE

Avant-Propos VII
I. Les sources XI
II. Les thèmes XIII
III. Les auteurs XIV
IV. Les genres XV
V. Les styles XVI
VI. Les écoles XVII
VII. Les mouvements XVIII
VIII. Les courants XIX
IX. Les écoles de pensée XX
X. Les écoles de pensée XXI
XI. Les écoles de pensée XXII
XII. Les écoles de pensée XXIII
XIII. Les écoles de pensée XXIV
XIV. Les écoles de pensée XXV
XV. Les écoles de pensée XXVI
XVI. Les écoles de pensée XXVII
XVII. Les écoles de pensée XXVIII
XVIII. Les écoles de pensée XXIX
XIX. Les écoles de pensée XXX
XX. Les écoles de pensée XXXI
XXI. Les écoles de pensée XXXII
XXII. Les écoles de pensée XXXIII
XXIII. Les écoles de pensée XXXIV
XXIV. Les écoles de pensée XXXV
XXV. Les écoles de pensée XXXVI
XXVI. Les écoles de pensée XXXVII
XXVII. Les écoles de pensée XXXVIII
XXVIII. Les écoles de pensée XXXIX
XXIX. Les écoles de pensée XL
XXX. Les écoles de pensée XLI
XLI. Les écoles de pensée XLII
XLII. Les écoles de pensée XLIII
XLIII. Les écoles de pensée XLIV
XLIV. Les écoles de pensée XLV
XLV. Les écoles de pensée XLVI
XLVI. Les écoles de pensée XLVII
XLVII. Les écoles de pensée XLVIII
XLVIII. Les écoles de pensée XLIX
XLIX. Les écoles de pensée L
L. Les écoles de pensée LI
LI. Les écoles de pensée LII
LII. Les écoles de pensée LIII
LIII. Les écoles de pensée LIV
LIV. Les écoles de pensée LV
LV. Les écoles de pensée LVI
LVI. Les écoles de pensée LVII
LVII. Les écoles de pensée LVIII
LVIII. Les écoles de pensée LIX
LIX. Les écoles de pensée LX
LX. Les écoles de pensée LXI
LXI. Les écoles de pensée LXII
LXII. Les écoles de pensée LXIII
LXIII. Les écoles de pensée LXIV
LXIV. Les écoles de pensée LXV
LXV. Les écoles de pensée LXVI
LXVI. Les écoles de pensée LXVII
LXVII. Les écoles de pensée LXVIII
LXVIII. Les écoles de pensée LXIX
LXIX. Les écoles de pensée LXX
LXX. Les écoles de pensée LXXI
LXXI. Les écoles de pensée LXXII
LXXII. Les écoles de pensée LXXIII
LXXIII. Les écoles de pensée LXXIV
LXXIV. Les écoles de pensée LXXV
LXXV. Les écoles de pensée LXXVI
LXXVI. Les écoles de pensée LXXVII
LXXVII. Les écoles de pensée LXXVIII
LXXVIII. Les écoles de pensée LXXIX
LXXIX. Les écoles de pensée LXXX
LXXX. Les écoles de pensée LXXXI
LXXXI. Les écoles de pensée LXXXII
LXXXII. Les écoles de pensée LXXXIII
LXXXIII. Les écoles de pensée LXXXIV
LXXXIV. Les écoles de pensée LXXXV
LXXXV. Les écoles de pensée LXXXVI
LXXXVI. Les écoles de pensée LXXXVII
LXXXVII. Les écoles de pensée LXXXVIII
LXXXVIII. Les écoles de pensée LXXXIX
LXXXIX. Les écoles de pensée LXXXX
LXXXX. Les écoles de pensée LXXXXI
LXXXXI. Les écoles de pensée LXXXXII
LXXXXII. Les écoles de pensée LXXXXIII
LXXXXIII. Les écoles de pensée LXXXXIV
LXXXXIV. Les écoles de pensée LXXXXV
LXXXXV. Les écoles de pensée LXXXXVI
LXXXXVI. Les écoles de pensée LXXXXVII
LXXXXVII. Les écoles de pensée LXXXXVIII
LXXXXVIII. Les écoles de pensée LXXXXIX
LXXXXIX. Les écoles de pensée LXXXXX

PUBLIÉ SOUS LA DIRECTION DE

Antoine de Baecque

et

Philippe Chevallier

Dictionnaire
de
la pensée du cinéma



QUADRIGE / PUF

à nu. « Pense à Rodin, à l'inachèvement, au comblement probable du spectateur », est une de ces injonctions qu'il s'impose, comme on s'applique une règle, une force, un impératif moral. Quelques motifs et thèmes scandent leur progression.

Monde. La Flandre, à la fois origine et milieu des choses. Aucun réalisme dans ses films, mais la forme crue des choses et des êtres exposés au plus près de leur vérité.

Humanité. Le film retourne à la violence des commencements, lorsque se joignent le sexe et la mort : *L'Humanité* revient à Lascaux, à Georges Bataille, au recommencement de l'art.

Personnages. Dissonance du personnage de Pharaon, tragique et burlesque, maladroit et d'une terrible justesse. Sa pesanteur est la condition de son accès à la grâce d'une communion humaine. À la fois matière et lumière de l'homme, tension vers l'autre et suspension dans l'étonnement, souffrance et pardon, douceur et douleur, Pharaon condense en une figure inachevée et déformée la puissance tragique de la pensée saisie par le désir et la joie. C'est un film spinoziste, qui trouve son axiome dans le « De affectibus » de *L'Éthique*, retenant de la joie sa vertu d'augmenter « notre puissance à agir ». C'est un corps mis en mouvement, qui tombe à terre dans une étreinte, qui parle d'une voix éteinte, qui s'arrête devant le corps meurtri d'une jeune fille, exposé à la lumière du seul regard qui puisse en supporter la douleur, l'incompréhension et la promesse de vérité qui s'y loge. Le regard saturé d'avoir été jeté devant le pli qui recourbe la pensée sur elle-même, ce sexe dont Dumont se prend à penser qu'il réussit à être « l'expression poétique de l'amour spirituel pour l'humanité », sa faillite et sa gloire, sa vaine fatigue et son sublime rachat.

Peintre. Dumont parle comme un peintre. Pharaon est son « sujet » et son « motif », tout à la fois ce qu'il s'agit de suivre et de déplier, et ce qu'il s'agit de saisir et de mettre au jour, dans la pleine lumière du cinématographe.

Cinéma. Le cinéma est retour, remontée vers les commencements. Retour vers la matière et le corps qui précèdent l'esprit, retour vers le réel, au plus près de son opacité et de son entêtement muet, pour en déjouer l'indifférence et y faire apparaître « des figures de poésie ».

Paysage. La Flandre est son pays, son paysage physique et mental. Comme Pharaon de

Winter, le portraitiste de Bailleul, l'aïeul du personnage, Dumont est lui aussi né à Bailleul, dans ce Nord austère et humble, qui étend ces terres arables à perte de vue. C'est dans ces paysages qui n'exaltent pas leur histoire que Dumont dispose son cadavre et organise la scène d'un crime auquel jamais nous ne pourrions nous préparer.

Constellation d'images. Le film s'ouvre sur cette découverte qui nous met au contact d'une autre peinture, non recherchée et cependant immanquablement présente, peinte par Courbet, *L'Origine du monde*, parce qu'un tel sexe n'a pas d'autre origine dans la peinture. Parce que ce plan contient la même violence. Dumont a refusé cette image. Une telle œuvre aveugle, elle fait aussi écran à cette installation que Marcel Duchamp conserva dans le plus grand secret toute sa vie, *État donné* : 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage (1966). Le sexe glabre et l'écrivain de nature autorise le déplacement. Dumont refuse aussi cette référence. Ces œuvres ne sont jamais des citations, elles ne sont que des réminiscences, dont nous pensons les rapprochements, des migrations qui font le projet d'une analyse d'image et d'une esthétique.

► JOUVE V., ORS S. & TANCELIN Ph., *Bruno Dumont* (entretiens), Paris, Dis Voir, 2001.

LUC VANCHER

→ Bresson.

HYPNOSE

Jean Epstein, les surréalistes ou les contributeurs à l'Institut de filmologie ont signalé en leur temps les parentés frappantes entre l'hypnose comme état de conscience modifié et l'expérience cinématographique qui favorise chez son spectateur une sorte d'engourdissement accompagné d'une activité nerveuse et émotionnelle accrue. Depuis, l'hypnose a été articulée au champ du cinéma à trois niveaux distincts et interdépendants, notamment dans les travaux de Raymond Bellour, Stefan Andriopoulos, Rae Beth Gordon et Ruggero Eugeni.

Au niveau *représentationnel* comme figure ou thème, l'hypnose faisant partie d'une trame narrative qui en donne une certaine image en

fonction d'une époque, d'un genre, d'un type de film donnés.

Au niveau *discursif*, les effets psychophysiques du cinéma sur le spectateur sont interprétés comme générant une forme de contagion mentale qui peut induire déviations comportementales et/ou psychiques.

Au niveau *épistémologique*, l'hypnose apparaît comme le modèle par excellence de la situation cinématographique qui assigne au spectateur une posture analogue au sujet hypnotisé.

L'hypnose comme représentation

L'histoire des films, avec son cortège de doubles, de rêveurs et autres somnambules, s'avère inséparable des discussions tenues dans les milieux scientifiques au tournant du xx^e s. sur la subjugation hypnotique d'un sujet soumis à la volonté de l'Autre. De nombreux films mettent en scène des sujets possédés par un esprit étranger, renvoyant à une série de thématiques comme la dissociation, la manipulation, la perte de contrôle de soi, etc. L'hypnose permet en effet d'engendrer toutes sortes de réflexions sur l'identité humaine et les frontières de la conscience, tout en posant la question cruciale de la surnature à laquelle on a tendance à l'annexer, à l'instar de l'histoire du cinéma qui lui accorde une place de choix dans les genres du fantastique et de l'horreur.

Le cinéma confine souvent l'hypnose aux domaines du fantastique et de la parapsychologie charlatanesque, témoignant du même coup du discrédit jeté sur un paradigme qui, à la fois, fascine et fait peur. Le cinéma retient donc une certaine image de l'hypnose comme un acte magique, surnaturel ou démoniaque visant à priver les individus de leur libre-arbitre. Cette conception souvent partielle et orientée de l'hypnose permet entre autres d'interroger la manière dont les films font « parler » l'hypnose pour « dire » quelque chose du cinéma lui-même.

L'hypnose au cinéma sert notamment à représenter des peurs implicites liées au contexte historique, comme les angoisses provoquées par la modernité technologique et sociale (via le motif du corps automatique renvoyant aux rapports de l'humain à la machine) ou les dérives d'une foule (saisies à

travers les liens entre techniques de reproduction de masse et totalitarismes). Manifestation énigmatique du corps et de l'esprit, l'hypnose peut codifier toutes sortes de craintes relatives aux dérives du monde moderne, à l'instar du cinéma et de son emprise hypnogène sur les spectateurs.

L'hypnose comme enjeu discursif

Si l'hypnose exerce un ascendant aussi fort sur l'imaginaire collectif, c'est parce qu'elle renvoie au danger d'une division de l'individu entre un Moi supérieur et un Moi inférieur, le corps hypnotisé s'apparentant à une sorte de machine incontrôlable. Les débats sur l'hypnose soulèvent alors la question corrélative de la suggestibilité des sujets qui peuvent être soumis à leur insu à une influence extérieure.

Le cinéma est concerné par cette question de la suggestion à un double niveau : au niveau de son dispositif, d'abord puisque l'image animée exerce sur le public un pouvoir d'envoûtement frisant l'hallucination ; au niveau de la représentation, lorsque le film met en scène des personnages en proie à des états subjectifs altérés comme le somnambulisme ou la crise hystérique. À ce double niveau, donc, le cinéma peut déclencher chez le spectateur à la fois un choc nerveux et un processus d'imitation inconsciente.

En attestent les enquêtes sur les méfaits du cinéma qui se multiplient dès les années 1910 au sein de divers groupes d'éducateurs, de psychologues et de criminologues s'inquiétant des pouvoirs de suggestion du cinéma sur les sujets particulièrement fragiles, comme les enfants, les adolescents, les malades mentaux et les femmes.

D'une manière générale, le cinéma devient – spécialement au tournant du xx^e s., puis après la Seconde Guerre mondiale – le lieu de fixation de malaises typiquement technophobes, l'image filmique étant stigmatisée en tant que procédé de manipulation mentale et idéologique.

L'hypnose comme modèle spectral

Certains auteurs contemporains signalent les affinités épistémologiques entre cinéma et hypnose, et notamment l'analogie entre la

posture du spectateur de cinéma et celle du sujet hypnotisé : le public de cinéma serait lui aussi capté et captivé par l'image lumineuse projetée, le déposédant momentanément de son Moi conscient pour le précipiter dans un état de sous-motricité propice à l'évasion dans l'imaginaire, voire dans la transe.

Selon Raymond Bellour, le Cinématographe Lumière va intégrer et transformer le rôle joué par l'hypnose dans l'histoire de la visualité, l'hypnose étant, dès Franz Mesmer, configurée comme un instrument de vision qui prolonge le corps dans ses propriétés perceptives. Alors qu'autour de 1910 l'hypnose perd les faveurs des sciences médicales et psychologiques autorisées, le cinéma en absorberait l'essentiel sous une nouvelle forme, tant sur le plan de son signifié (son dispositif de capture de l'attention et de transfert émotionnel) que de son signifiant (son code et son langage imbus de visions intérieures).

Point de vue également partagé par Ruggero Eugeni : c'est parce que le cinéma reprend à son compte l'héritage laissé par l'hypnose, que le spectateur de cinéma peut se concevoir comme faisant partie intégrante d'un dispositif

relationnel (donc intersubjectif, l'écran remplaçant l'agent hypnotiseur) et comme élément organique d'un dispositif machinique. L'hypnose moderne, comprise comme une expérience d'hallucinations collectives partagées par un même groupe d'individus, permet ainsi de rendre visible ce qui est souvent occulté dans les théories classiques du dispositif, à savoir le cinéma comme scène sociale, comme lieu de vision collective et de vécu émotionnel, ainsi que le spectateur comme lieu d'une lucidité visionnaire et sensitive.

► ANDRIOPOULOS S., *Besessene Körper : Körperschaften und die Erfindung des Kinos*, München, Fink, 2000 ; trad. angl. *Possessed : Hypnotic Crimes, Corporate Fiction, and the Invention of Cinema*, Chicago-London, University of Chicago Press, 2008. – BELLOUR R., *Le Corps du cinéma : hypnosés, émotions, animalités*, Paris, P.O.L., 2009. – EUGENI R., *La relazione d'incanto. Studi su cinema e ipnosi*, Milano, Vita e Pensiero, 2002. – GORDON R. B., *Why the French Love Jerry Lewis : From Cabaret to Early Cinema*, Stanford Cal., Stanford University Press, 2001.

Mireille BERTON

→ Bellour ; Psychanalyse.

IMAGINAIRE

C'est d'abord dans l'imaginaire au sens large, comme domaine de l'imagination, du rêve et du désir que s'inscrit le cinéma. Tout cinéma, en ce sens, est une *utopie* et une *uchronie* : le spectateur d'un film va vivre, le temps d'une projection, en un lieu et en un temps purement imaginaires. Cet imaginaire est présent dès l'origine puisque le film muet, grâce à l'imagination du spectateur, parlait, mais il est présent bien au-delà du muet, dans la mesure où tout film – à la frontière du visible et de l'invisible – donne davantage à voir, en un sens, ce qu'il ne montre pas que ce qu'il montre. Le hors-champ en témoignerait – qui ménage ou aménage la part de l'imaginaire du spectateur et peut instaurer une forme d'effraction dans la continuité toute classique d'un film –, comme le caractère fondamentalement inachevé, parfois indécidable, et revendiqué comme tel, de certains films, tels ceux d'Abbas Kiarostami. Inachevé, ici, ne peut signifier qu'une chose : ouverts sur l'imaginaire. Une ouverture qui consonne avec celle qui est au cœur de la philosophie contemporaine.

Mais commençons par le commencement. On sait que le film, grâce au mouvement et par l'apparence de vie qu'il donne à ses personnages en les projetant, libérés de la pellicule comme de la boîte du kinéscope, sur une surface où ils semblent autonomes, crée un *effet de réel* que nul autre art ne donne à ce point (Morin, 1956). Comme le dormeur, le spectateur est pris par ce qu'il voit sur l'écran : il n'est pas *devant* un écran mais *dans* une histoire, dans le film lui-même. Alors que dans la littérature l'imaginaire reste

In un imaginaire mental, cet imaginaire possède, sur l'écran, une forme d'*extériorité objective*. Ou qui a l'*apparence* de l'extériorité objective, puisque la chair en est absente et que rien ne nous atteint réellement. Car tout le paradoxe de l'imaginaire au cinéma est là. Le cinéma fonctionne à l'empathie, se confond presque avec elle – à tel point qu'on pourrait décrire les progrès techniques dont il a été l'objet, du muet à la 3D, comme des étapes vers la recherche d'une empathie et d'une emprise toujours plus profondes – mais, en même temps, nous savons que ce qui se joue sur l'écran n'est pas réel. L'imaginaire du cinéma vit de cette tension, de cette double appartenance, de cette ubiquité qu'il procure au spectateur : « nous vivons le cinéma dans un état de double conscience (...) l'illusion de réalité est inséparable de la conscience qu'elle est réellement une illusion » (*ibid.*).

En ce sens le cinéma est le lieu par excellence de la satisfaction du désir dans le lien même qui unit originellement celui-ci à l'imaginaire. Si la réalisation d'un désir selon le principe de plaisir, par opposition au principe de réalité, est à la fois immédiate et fantasmatique, c'est-à-dire imaginaire, alors il est évident qu'au cinéma, nous sommes doublement dans l'imaginaire. Du côté du *film*, d'abord, puisque les héros réalisent souvent, de façon immédiate, leurs désir les plus fous et les plus irréalisables dans la vie réelle (ce qu'on pourrait appeler l'imaginaire *dans* le cinéma, par opposition à l'imaginaire *du* cinéma). Ainsi, pour ne prendre qu'un exemple, volontairement emprunté à ce qu'on considère parfois comme du cinéma spectacle, *Le Magnifique* (de Broca, 1973) – film dont la structure est délibérément dualiste,