

Article

« Théories du cinéma et sens commun : la question mimétique »

Laurent Jullier

Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies, vol. 17, n° 2-3, 2007, p. 97-115.

Pour citer cet article, utiliser l'adresse suivante :

<http://id.erudit.org/iderudit/016752ar>

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

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

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

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : erudit@umontreal.ca

Théories du cinéma et sens commun : la question mimétique

Laurent Jullier

RÉSUMÉ

Le livre *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun* d'Antoine Compagnon (1998), auquel le titre de cet article fait allusion, brosse le portrait de la guerre à laquelle se livrent, depuis des siècles, les théoriciens (armés de leurs outils d'analyse) et les lecteurs de tous les jours (armés de leur bon sens). L'article a pour objet de montrer qu'une guerre semblable traverse le champ du cinéma à propos de la *question mimétique*, à laquelle Compagnon consacre un chapitre, intitulé « Le monde ». La littérature parle-t-elle du monde ? se demande-t-il. La guerre, dans ce champ, oppose les champions du bon sens, qui pensent ce rapport sous l'angle de la *mimésis*, aux théoriciens de l'auto-référentialité du langage littéraire, qui le pensent sous l'angle de la *sémiosis*. Dans le champ du cinéma, il en va de même. Les images sont-elles le reflet du monde ? Le cinéma est-il totalement analogique ou, quoique sa part d'arbitrarité conventionnelle saute moins volontiers aux yeux que celle des signes du langage littéraire, symbolise-t-il peu ou prou ce qu'il montre ? L'article explore différentes réponses apportées à ces questions suivant les époques et les disciplines. Enfin, il propose une solution de compromis. Car l'image de cinéma est *plus ou moins* indicielle, *plus ou moins* construite, *plus ou moins* dépendante de l'usage qui en est fait... Seule une recherche interdisciplinaire — incluant l'esthétique, la sociologie et les sciences cognitives — peut venir à bout de questions comme celles-ci, ou du moins démontrer les présupposés les plus fragiles des questions qui y répondent : c'est la conclusion de l'article.

For English abstract, see end of article.

Il faut douter, mais ne pas être sceptique.

Claude Bernard
(cité dans Andler, Fagot-Largeault et
Saint-Sernin 2002)

« Théories du cinéma et sens commun » fait allusion au *Démon de la théorie*, que son auteur Antoine Compagnon (1998) a sous-titré « Littérature et sens commun ». Ce livre brosse le portrait de la guerre à laquelle se livrent, depuis des siècles, les théoriciens (armés de leurs outils d'analyse) et les lecteurs de tous les jours (armés du sens commun). Les rituels de cette guerre varient peu, explique Compagnon non sans quelque distance amusée. D'abord, la théorie *s'oppose* au sens commun, critique les présupposés qu'il mobilise sans le savoir, démolit ses routines ininterrogées. Puis les champions de l'autre camp répondent ; ils en appellent aux évidences de l'usage et des pratiques quotidiennes. Et les premiers réagissent, et tout recommence. Du moins dans le meilleur des cas, lorsque la *vis polemica* parvient à faire sortir du silence un camp et l'autre. Car la plupart du temps les amis du sens commun (qui ont le nombre pour eux) restent dans leur coin et le théoricien vexé n'a plus qu'à monter d'un cran dans la radicalité provocatrice, « brûlant ses propres vaisseaux » devant l'indifférence de ses adversaires. C'est en cela qu'un « démon » le pousse... Arrive enfin une période d'accalmie, propice des deux côtés à l'amnésie plus ou moins volontaire. Quand elle s'est prolongée suffisamment, les combats peuvent renaître. Alors, les vieux arguments déguisés dans le style du moment sont à nouveau opposés avec enthousiasme — on réinvente la poudre.

Il en va de même à propos du cinéma. Bien sûr, le tapage est moindre, car les grands médias ne s'y intéressent pas. Bien sûr, la guerre n'a qu'un siècle. Mais elle existe, et mieux encore elle possède une cause en commun avec celle qui agite la littérature, c'est la *question mimétique*, à laquelle Compagnon consacre un chapitre, intitulé « Le monde ». La littérature parle-t-elle du monde ? Les mots montrent-ils les objets ou ne renvoient-ils qu'à d'autres mots ? La guerre oppose les champions du sens

commun, qui pensent ce rapport sous l'angle de la *mimésis*, aux théoriciens de l'autoréférentialité du langage littéraire, qui le pensent sous l'angle de la *sémiosis*. Le champ du cinéma, on le voit, peut l'accueillir à bras ouverts. Les images sont-elles le reflet du monde? Le cinéma est-il totalement analogique ou, quoique sa part d'arbitrarité conventionnelle saute moins volontiers aux yeux que celle des signes du langage littéraire, symbolise-t-il peu ou prou ce qu'il montre? Le cinéma, en réalité, n'a pas posé le premier cette question de la référentialité mécanique, qui occupe la philosophie de l'« art » (bien avant que l'art se constitue comme champ) depuis quelques millénaires — depuis, au moins, que Lysistrate se mêla de mouler des êtres vivants afin d'obtenir de parfaits *duplicatas sculptés* de leur apparence...

De nombreuses hypothèses ont été avancées en ce qui concerne le cinéma, au long du XX^e siècle, dans le style de celles que décrit Compagnon. Elles déclinent souvent l'opposition ancienne entre le concept occidental de *voile de Véronique* (qui garde l'empreinte) et le concept oriental de *voile de Samsara* (qui cause une illusion). Citons pour mémoire : la prise de position antimimétique des formalistes soviétiques *contre* la sous-évaluation de la puissance du montage dont Béla Balázs passait pour s'être rendu coupable ; l'ontologie ultramimétique d'André Bazin *contre* le constructivisme des adoreurs de l'image-pour-l'image oublieux du réel ; le conventionnalisme de *Cinéthique* *contre* l'ontologie bazinienne ; le culturalisme trempé à la Wittgenstein *contre* le déterminisme technologique des précédents (le camp de l'ontologie et celui du constructivisme) ; enfin, les débats qu'accueille depuis quelques années le *Journal of Aesthetics and Art Criticism* à propos des modalités cognitives d'accès au référent par l'entremise de l'image. Le débat va et vient au fil des modes, des hasards historiques et du progrès technique. Tantôt ce sont des images scandaleuses et leur rapport au monde réel qui provoquent des réactions passionnées (de *Baise-moi* aux sévices infligés aux prisonniers de guerre irakiens), tantôt c'est une nouvelle technique numérique qui provoque le durcissement des positions théoriques.

Loin de vouloir jeter de l'huile sur le feu (qui ne brûle guère, de toute façon) ou de prendre une position tranchée (de plus)

en faveur de la théorie ou en faveur du sens commun, le présent article ambitionne d'élaborer un *point de vue modéré*. Il s'annonce par là même irrémédiablement décevant pour les *partisans* de tout poil, et notamment pour les théoriciens qui, poussés par leur « démon » déjà cité (ou bien par le goût de la *praxis* ou encore par l'indifférence du public, des médias ou de leurs collègues), *refusent les nuances*.

*

Des compromis, des « retours à la raison » et des prudences, il en faut bien cependant, dès lors que l'on quitte le militantisme ou l'engagement (*commitment*), cette propension à exagérer un résultat en vue d'essayer de changer quelque chose dans le monde réel, et qui passait, aux yeux de Karl Popper, pour « un véritable crime » de la part d'un chercheur. Des prudences, il en faut aussi hors du giron des esthétiques désincarnées de type kantien. Car la question mimétique appliquée aux images est inextricablement mêlée à une foule colossale de paramètres, dont certains ressortissent au réel le plus désespérément trivial. Une description *a minima* de la situation pratique en jeu en donnera quelque idée : un être humain qui regarde une image obtenue à l'aide de machines plus ou moins complexes, en se demandant en quoi elle « correspond » au monde qui l'entoure, se sert de son corps et de son esprit, en fonction d'habitudes, de savoirs et de buts plus ou moins dépendants de sa culture.

L'un des problèmes les plus graves de la « mise en théories » de cette situation pratique, dès lors qu'on n'en néglige aucun aspect, touche à la *spécialisation* des chercheurs susceptibles de la décrire (certes moins extrême dans le domaine des sciences humaines que dans celui des sciences dures, mais tout de même bien établie), et à son corrélat, la mauvaise réputation de l'interdisciplinarité. Cette double limitation aboutit à des prises de positions théoriques d'autant plus tranchées que leurs signataires ignorent (plus ou moins volontairement) ce qui s'écrit dans des disciplines étrangères à la leur (la seule lecture des bibliographies suffit à en prendre la mesure). Or, pour savoir si une image

reflète ou non le monde qui l'entoure, si l'on s'en tient à la situation pratique décrite plus haut, il faut mobiliser :

- des éléments de technique et d'histoire des techniques (de quelle machine s'est-on servi ? Sur quels principes repose-t-elle ?) ;
- des éléments de psychologie de la perception (comment voit-on le monde ? Comment voit-on cette image ?).

Il est bon également de doubler cette trousse à outils de garde-fous, avec :

- des éléments de sociologie (dans quelles situations pratiques attend-on qu'une image représente le monde ? Quelles croyances sont mises en jeu quand il s'avère qu'un rapport de ressemblance ou de différence est établi ?) ;
- des éléments de psychologie évolutionnaire, qui constituent les complémentaires des précédents (quelle est la part dévolue aux automatismes cognitifs, imperméables à la culture, dans ces stratégies de « lecture d'images » ? Savoir pourquoi l'évolution a encapsulé ces routines perceptivo-cognitives permet-il de mieux connaître ce « rapport au reflet » ?).

Enfin, on ne saurait balayer la réflexion que propose la philosophie des sciences dès lors que des questions comme celles-là sont abordées :

- Se réclame-t-on, à l'instant, d'étudier les principes à l'œuvre dans la machine qui a produit l'image, du *réalisme* (hypothèse selon laquelle les choses observables de l'expérience quotidienne existent indépendamment de cette expérience) ou plutôt de l'*instrumentalisme* (où les outils de la science, et partant les images qu'elle contribue à produire, sont des « fictions appropriées » à qui il arrive de fonctionner dans le cadre de manipulations du monde physique) ?
- Est-on là, et sur quelles bases, *bifurcationniste* (ce qui dispense de faire le détour par des sciences dures comme l'optique ou la neurophysiologie) ou bien assimilationniste (ce qui autorise ces détours) ?

Personne, bien entendu, ne maîtrise à fond l'ensemble de ces questions. Ce qui est ennuyeux, c'est que maints spécialistes

d'une discipline « regardent de haut » ou négligent sciemment, par isolationnisme ou fidéisme, des avancées qui leur seraient pourtant utiles, mais qui émanent de champs « étrangers ». Ce que déplore Jacques Bouveresse (2000, p. 267) dans le champ philosophique, on peut le reprendre à notre compte : « Les désaccords sont si fondamentaux et si profonds qu'il n'est plus possible de parler de conflits et de controverses [...], mais de conceptions rivales. » Par conséquent, « [...] l'idée d'une communauté unifiée par l'adhésion à des principes communs et animée par une volonté réelle de discussion et de débat entre des options clairement incompatibles est aujourd'hui une fiction ».

Ainsi, les culturalistes américains font-ils usuellement preuve de *biophobie* et refusent-ils d'entendre parler de neuroscience et de biologie évolutionnaire ; leur relativisme radical les y aide grandement. Même Raymond Boudon, dont la « sociologie cognitive » n'est guère relativiste, confond sociobiologie et psychologie évolutionnaire, critiquant la première (ce qui est facile) en oubliant la seconde (alors qu'elle s'est justement construite en grande partie *contre* les présupposés de la première)¹. Inversement, un philosophe analytique aussi familier des sciences cognitives que Noël Carroll (1998, p. 176 et suivantes) survole et déforme la sociologie de Bourdieu avant de l'expédier d'une pichenette. Beaucoup de spécialistes de l'application des théories psychanalytiques, quant à eux, entendent se passer des recherches sur la vision et sur les émotions... Chacun, en gros, historicise et universalise exclusivement ce qui l'arrange.

Dans le champ esthétique s'est installée, de surcroît, une tendance (typiquement bifurcationniste) à transférer à l'expression ce qui était à l'origine l'apanage du seul objet d'étude. Par capillarité, ou par méfiance à l'endroit des pesanteurs philistines de la science, le *je-ne-sais-quoi* et l'ineffable qui font le charme des œuvres d'art s'étendent par conséquent aux textes qui entendent en produire l'analyse. Pour se tirer du guêpier de la dialectique des deux voiles, celui de Véronique et celui de Samsara, Georges Didi-Huberman (2003) continue par exemple de filer la métaphore textile et parle de *déchirure* de l'image. Le discours se trouve alors « protégé esthétiquement », comme disait Barthes ; il abandonne à son lecteur un espace de

fulgurances intuitives comparable à ceux que ménagent un poème ou un tableau. Cela réussit quelquefois — il y a un effet transcendantal des beaux textes comme des beaux visages. Mais « bien écrire ne veut pas toujours dire penser profondément » (Bouveresse 1998, p. 12). Alors, c'est la forme seule qui attire l'attention : un rempart contre toute « réponse » rationnelle semble s'édifier à coups de néologismes, catachrèses, rapprochements audacieux de mots-valises et confessions autobiographiques, ou encore à l'aide de ces deux constantes de l'« essai brillant » qui navraient Bourdieu, le *name-dropping* et l'« éclectisme électif » à la Malraux-Godard. Inversement, de pures spéculations peuvent emprunter la rationalité axiologique formelle de la méthode scientifique : Gregory Currie (1995, p. XVIII-XIX) a ainsi épinglé la propension des *psychoanalytic film studies* à écrire « Lacan a *montré* que... », alors que Lacan ne l'a pas *montré* au sens expérimental, mais posé.

*

Ce manque d'interdisciplinarité a fini par former, pour le sujet qui nous occupe ici, trois familles d'explications². Elles se rencontrent rarement à l'« état pur », mais comme il est vrai qu'en sciences sociales une catégorie n'existe que *relativement* à une autre, la segmentation qui suit répond surtout à une nécessité méthodologique.

1) La famille *mimésis*. En France, elle domine le champ médiatique, donc l'espace public (même si Raymond Boudon aime à parler de « second marché » des idées pour le monde médiatique) : Bazin, Daney, et de nos jours leurs successeurs dans *Le Monde*, *Les Cahiers du cinéma*... Sa conception est de type *soustractif* : le meilleur cinéma montre le monde, *moins* quelques détails comme le relief, les odeurs, etc. Cette famille se décline en deux sous-groupes selon que l'on y prend la théorie au pied de la lettre ou non :

— Les premiers font preuve d'un bazinisme radical, qui les voue à célébrer, par exemple, un cinéaste comme Abbas Kiarostami parce que les empreintes qu'il recueille « disent vrai ». Le titre du livre que Jean-Luc Nancy a consacré à

ce cinéaste, *Évidence du film*, est à cet égard emblématique, avec les connotations qui avalisent le sens juridique du mot anglais « *evidence* » (preuve) ;

- Les seconds sont les héritiers de la tradition romantique, retouchée au « mentir-vrai » d'Aragon et à la « foi poétique » de S. T. Coleridge. Bien sûr l'image est le reflet non seulement *différé* du réel (Bazin), mais aussi *déformé* ; cependant, cette déformation est celle de l'*oculiste* (Proust) qui corrige notre vision du monde et nous montre comment voir ce qui auparavant nous échappait.

Cette position vient aussi d'un long cheminement de la pensée qui, partant du « monde parallèle » des formes idéales de Platon, et passant par la relocalisation de ce monde des essences à l'intérieur de l'esprit de l'artiste-génie (par exemple chez Plotin), a mené au « regard esthétique » qui révélerait ce que la science est impuissante à dire. Cocteau (1989, p. 309) note ainsi dans son journal : « L'appareil du cinéma enregistre l'invisible : ce à quoi l'acteur pense. » Les cinéastes soviétiques eurent tout autant d'ambition indicielle pour leur médium, mais ils postulaient que la machine n'est pas ontologique dans son essence, et qu'il faut l'utiliser dans le sens de l'*ostranenie* — l'*estrangement* des choses, selon la formule que Viktor Chklovski plaça, en 1922, dans une lettre à Jakobson³.

2) La famille *sémiosis*. Compagnon en retrace la filiation dans le champ littéraire : depuis la « signification différentielle » chez Saussure et la « *sémiosis illimitée* » chez Peirce, jusqu'au « mythe de la référence » chez Derrida et l'« utopie d'un langage transparent » chez Foucault. Le cinéma, donc, propose une *construction* amphibologique, presque aussi symbolique et codée dans sa relation aux référents que les constructions du langage verbal (connu pour son « arbitraire du signifiant »). Il est éventuellement, comme lui, *autoreférentiel* : ses images renvoient moins aux objets qu'à d'autres images.

Différentes variantes sont possibles :

- Les descendants directs du scepticisme posent un réel inconnaissable à l'état « pur ». Ce que nous en voyons — « effet de réalité » — nous apparaît à travers les prismes de notre langue (« hypothèse de Sapir-Whorf », limitation

du « monde » par le langage chez le Wittgenstein du *Tractatus logico-philosophicus*) et de notre culture (« habitus » chez Weber et Bourdieu) ; comment les images pourraient-elles se soustraire au mode symbolique qui contamine tout, elles qui construisent à nouveau ce que notre perception a déjà élaboré ?

- Les continuateurs des « théoriciens du soupçon » marxistes de l'École de Francfort, structuralistes puis culturalistes, détectent une manipulation dans cette construction. La convention qui s'interpose entre le référent et l'image qui prétend le décrire obéit à une logique de domination — domination sociale dans l'expression de la culture bourgeoise par la lentille de l'objectif (Marcelin Pleynet), domination masculine dans la scénographie (Laura Mulvey).

3) La famille *pragmatika* (non définie par Compagnon). L'image cinématographique est une collection de points lumineux qui, par eux-mêmes, ne garantissent absolument rien, ni dans le sens de l'empreinte ni dans le sens de la construction. *Mimésis* et *sémiosis* sont des modes d'appropriation, des façons de lire ou des manières de percevoir toujours légitimes. La tâche, le désir, appellent l'une ou l'autre, et les référents suivent. Là non plus, l'idée n'est pas propre à la théorie du cinéma, et se retrouve dans divers champs du début du XX^e siècle, comme les avant-gardes (« Ce sont les regardeurs qui font les tableaux », célèbre mot de Duchamp), la littérature (« Que l'importance soit dans ton regard, non dans la chose regardée », conseillait Gide) et la philosophie (la volonté de voir la signification dans l'usage, chez Wittgenstein). Une fois de plus, la famille compte des membres plus ou moins ouverts :

- La tendance « conciliatrice » pourrait ressembler à ce que Karl-Otto Apel (1994) a développé en épistémologie des sciences : une tentative de réunion du « sens commun » (au sens de Kant) et de la théorie critique (il l'a fait dans le cadre de la conversation argumentée entre plusieurs personnes, mais le cas est aisément transposable au nôtre). Apel y défend la notion de *validité intersubjective* des avis, qui se dégagerait d'une « communauté d'argumentation »

(on reconnaît effectivement là une version « large » du *sensus communis* kantien). C'est pour lui un des « critères du vrai », et il l'appelle le *critère pragmatique* — le « fondement pragmatico-transcendantal de la rationalité⁴ ». Les deux autres sont le critère sémantique (l'énoncé doit se référer au monde réel) et le critère syntaxique (l'énoncé doit être correct selon les règles du langage choisi). On reconnaît aussi, au passage, les positions précédentes : la famille *mimésis* met en avant le *critère sémantique* ; la famille *sémiosis*, le *critère syntaxique*. Cette tendance conciliatrice se rencontre en théorie du cinéma chez Roger Odin (2000, p. 127-135), lorsqu'il parle d'une lecture *documentarisante* ou *fictionnalisante* de l'image, selon que différentes batteries de consignes *internes* (venant de l'image) et *externes* (venant du monde social) pèsent sur le spectateur. Il est enfin possible d'y ranger l'*image-déchirure* de Didi-Huberman (2003, p. 103 et p. 223-224), dont le « balancement » entre la « vérité toute » des tenants de l'ontologie indicielle et l'« illusion pure » des relativistes radicaux est susceptible de soulever un débat public⁵.

- Une tendance « exclusive » est représentée par les culturalistes « instrumentalistes ». L'instrumentalisme a été défini plus haut, avec ses « fictions appropriées ». Stuart Minnis (1998, p. 52), qui promeut son emploi en théorie du cinéma, en parle donc comme d'une « variété de pragmatisme qui dit que la vérité d'une pratique ou d'une idée est déterminée par son utilité dans la résolution d'un problème donné ». À l'inverse d'Apel, cette sous-branche entend exclure les autres « critères de vérité » de la connexion entre image et monde. Chez Janet Staiger (2000), par exemple, la « perversion » du spectateur fait de lui quelqu'un qui se trouve susceptible de lire une image selon son absolue fantaisie, éventuellement à contre-courant de ce qu'elle « dit » à la majorité du public. À l'opposé de R. Odin, donc, Staiger évacue les consignes internes et laisse agir les seules consignes externes, surtout celles qui émanent des « communautés interprétatives » formées, par exemple, de femmes, de gens de couleurs et

d'homosexuels qui « résistent à la colonisation textuelle » des « Anglo heterosexual males » (p. 29-30) — on retrouve le goût de la *praxis* de certains membres « soupçonneux » de la famille *sémiosis*.

*

La théorie échappe au sens commun lorsque les exégètes les plus radicaux de l'une de ces trois positions réfutent la validité des deux autres au profit de leur seule façon de voir. Il est faux, par exemple, de dire que l'image cinématographique ment *de facto*. « Dans le cadre d'une expérience dont les divers paramètres sont maîtrisés par l'expérimentateur », comme dit Jean-Marie Schaeffer (1987, p. 82) à propos de la photographie, elle sert de preuve — par exemple au tribunal, si ce sont des personnes assermentées qui ont tenu la caméra. Il ne faut pas, simplement, lui demander plus qu'elle ne peut donner : elle n'apporte de preuve qu'« au niveau photonique », écrit Schaeffer au même endroit, c'est-à-dire qu'elle atteste de la place de points lumineux arrivés sur un plan après un trajet reconstituable. Quant à notre système perceptivo-cognitif — et avec lui la lentille perspectiviste du *Quattrocento* et l'objectif du cinéma construits tous deux sur le modèle physiologique du cristallin —, il ne ment pas plus qu'il ne dit la vérité. Il est simplement *adapté* aux constantes de l'environnement terrestre de ces deux cent mille dernières années, et transmet des « propriétés valides ». Il nous permet, par exemple, d'estimer les distances qui nous séparent des obstacles en mouvement, ainsi traversons-nous la foule d'un trottoir encombré sans toucher personne ; sur le même modèle de validité, une photographie qui conserve les écarts métriques relatifs dans les proportions d'un visage permet d'identifier quelqu'un sans l'avoir encore jamais vu en chair et en os.

Les concepts théoriques les plus connus pour bousculer le sens commun, comme le « dispositif » de Jean-Louis Baudry ou le « plaisir visuel » de Laura Mulvey, flottent dans un éther immatériel peuplé de spectateurs épistémiques. Il est courant, d'ailleurs, que les chercheurs les plus prompts à dénoncer

l'habitus chez leurs « adversaires » se basent sur un « ragoût de généralisations empiriques et de théories moyennes » (Tooby et Cosmides 1992, p. 35), dès qu'il s'agit du corps biologique. Or, les processus de la vision, par exemple, n'ont été mis au jour qu'au milieu des années 1980, et par exemple l'idée que nous ne voyons pas en 3 dimensions mais bien en 2,5 dimensions n'est pas très connue, c'est le moins que l'on puisse dire⁶. Il faut beaucoup de temps aux explications scientifiques pour être diffusées dans les sociétés, d'autant plus si elles aussi heurtent le sens commun.

Baser tout sur les consignes internes et la fantaisie n'est pas très raisonnable non plus. « Le fait que je me pense comme une professeure ou une femme ou une néo-marxiste ou une Américaine, écrit Janet Staiger (2000, p. 31), influence ce qui se passe quand je regarde un film. » Passe encore que ce *moi fragmenté* n'appartienne sans doute, pour le dire avec Charles Taylor (1994, p. 118 et suivantes), qu'à une certaine catégorie de la population inscrite corps et âme dans le relativisme postmoderne et l'atomisation sociale. Le plus gênant du point de vue scientifique est que Staiger joue là sur l'ambiguïté des niveaux de décodage de l'image : je suis effectivement libre de décider si tel film est une fable dont la morale véhicule telle idéologie, mais je suis moins libre de décider que *L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat* montre non pas un train et des voyageurs sur le quai, mais des baigneurs au bord d'une plage. Les schémas de la symbolisation, A « veut dire » B ou « peut dire » ou « renvoie à » ou « vaut pour » B, ne sont pas tous colonisables par la fantaisie personnelle, sauf éventuellement chez les autistes, qui par définition (par incapacité de partager) refusent d'entériner le *plus petit commun accord*. Mais les autistes eux-mêmes ne peuvent débrancher les automatismes encapsulés du système perceptivo-cognitif qui transmettent les propriétés valides du monde conservées par l'image... La position de Staiger exclut toute forme de généralisation possible, au profit de la seule autobiographie (ou, au mieux, du néotribalisme multiculturaliste). Voilà ce que cette image montre *pour moi...* (ou pour la tribu de ceux qui pensent comme moi). Ou plutôt, puisqu'il s'agit d'un moi fragmenté, voilà ce qu'elle montre selon

que je « me pense » comme ceci ou comme cela, à tel moment de la journée...

Reste la question des machines.

*

Si les diatribes de 1968 contre les images « bourgeoises » du 35mm ont laissé place aux attaques des partisans de l'image-trace contre l'image numérique, l'ignorance technologique, elle, n'a pas changé. Samuel Blumenfeld écrivait dans *Le Monde* du 13 octobre 1993 : « Le numérique n'est pas intrinsèquement lié à l'enregistrement du réel. Il ne produit pas un document mais une fiction. » Las ! « Le numérique », comme il est donc d'usage de dire dans les médias, n'est qu'une technique de transmission *discrète* des données, opposable à d'autres techniques qui, comme la photographie optico-chimique, les transmettent de façon *continue*. Si Blumenfeld se trouve un jour sur le banc des accusés d'un tribunal, et qu'une vidéo tournée avec une caméra *numérique* par un gendarme en service le montre en train de commettre quelque exaction, c'est en vain qu'il expliquera sa « théorie » au juge... Et s'il tombe un jour gravement malade, c'est en vain qu'il expliquera au chirurgien que son foie n'occupe peut-être pas la place que lui assigne le *scan numérique* de ses entrailles... Le « numérique », comble d'infortune pour les nostalgiques de l'analogie optico-chimique, est même parfois plus exact et plus vrai que la vieille pellicule. L'image d'un corps en résonance magnétique donne une idée plus exacte de ce corps, au sens métrique et physiologique, que la plus belle photographie traditionnelle. Les textures ne seront pas ressemblantes, la peau n'apparaîtra même pas, mais les écarts et les proportions seront parfaits. Les tomodynamomètres hélicoïdaux des radiologues, en réalité, sont des appareils extraordinairement baziniens.

Les conséquences observables de la production d'images à l'aide des nouvelles machines numériques relèvent bien plus fréquemment du *style*. Le « visuel » des jeux vidéo courants, par exemple, est basé sur des pratiques marginales du cinéma *mainstream* : le grand-angle produisant des déformations

trapézoïdales, la caméra subjective (« jeu à la première personne ») et, surtout, la perspective multiple des jeux d'univers en plongée totale, de type Warcraft® (bien plus proche des techniques traditionnelles de la peinture chinoise que des règles perspectivistes du *Quattrocento*). C'est la *réactivité* de ces images à leur propre exploration (on préférera ce terme à celui d'« interactivité », car en retour elles ne me font rien qu'une image fixe ne puisse déjà me faire), qui favorise ces nouveaux rendus.

Glisser des machines aux artistes ne change rien. Quelles différences essentielles séparent un programmeur de mouvements et un dessinateur de *cartoons* classiques ? Il suffit de regarder les carnets de croquis de Preston Blair, le fameux créateur du *Little Red Riding Hood* de Tex Avery et des hippopotames-ballerines de *Fantasia*. La recherche de la fluidité biomécanique y passe par des stylisations géométriques semblables aux *metaballs* utilisées en synthèse numérique, et par une mise au jour rationnelle des points stratégiques servant de pivots au corps, qui équivaut au geste des spécialistes de la *motion capture* constellant de petites pastilles le corps des acteurs. Nul ne sera donc surpris d'apprendre qu'au soir de sa vie, Preston Blair collaborait avec des informaticiens pour la mise au point de méthodes d'apprentissage du sport en réalité virtuelle... Les différences affectent les outils ; la *vision* de l'animation est la même. Quant au talent, il y a certes une inégalité de condition dans la stricte animation photoréaliste (seul un génial *cartoonist* peut arriver à ce que les dispositifs à capteurs réalisent sans peine), mais il en faut autant, des deux côtés, pour concevoir une animation « expressive », qui s'écarte de l'exactitude biomécanique (à la façon dont la *Grande odalisque* d'Ingres possède un dos anatomiquement faux mais plus « parlant », plus proche de l'« idée » de la beauté du corps féminin, si tant est que l'on adhère au romantisme du « mentir-vrai »).

En pratique — l'industrie du cinéma, dieu merci, n'attend pas que les théoriciens aient fini de débattre —, la frontière entre dispositifs de capture discrète et d'enregistrement optico-chimique *continu* des objets est de moins en moins pertinente. Il y a quelques années, les acteurs enregistrés en *motion capture* revêtaient d'encombrantes combinaisons bardées de capteurs ;

nulle caméra n'enregistrait leurs mouvements. Puis, l'on s'est contenté de coller des pastilles aux points stratégiques de leur enveloppe corporelle, et la caméra a fait son apparition. De nos jours, les pastilles disparaissent, au profit de grilles lumineuses projetées sur les corps, à peine visibles à l'œil nu — ce qui s'appelle la *performance capture*. Enfin, le Disney's Human Face Project entend se passer même de cette projection filaire, enregistrant l'acteur avec deux caméras pour un retraitement ultérieur de son apparence. Un visiteur de passage sur le plateau serait tout à fait incapable de dire si l'acteur transmet à l'œil de la caméra sa seule apparence (continue) ou des données (discrètes) qui permettraient de commander les mouvements d'une créature qui lui ressemble. Lance Williams, qui dirige ce projet, explique qu'il s'agit, « comme chez Eadward Muybridge », d'*abstraire* la performance de l'acteur⁷. Cette abstraction consiste à extraire des données exactes qui relèvent du *fonctionnement* plutôt que de l'*apparence* — ce à quoi nous avait habitué la photographie optico-chimique —, mais au final le résultat reste le même pour le spectateur : l'image est plus ou moins juste ou fautive selon que la machine a été réglée ou non pour transmettre les données sans les modifier. Simplement, la machinerie du scanning *permet* — si on le lui demande — de nouveaux trucages.

Les outils numériques, à une échelle plus vaste, sont partie prenante du « tournant morphologique » des sciences, où ces dernières années le concept de *forme* a été promu au rang « d'unificateur des sciences et de la philosophie », notamment grâce à la biologie théorique et la théorie du chaos, qui parviendraient à faire se rejoindre, « après des siècles de séparation, l'image scientifique du monde et le monde où nous vivons » (Ander, Fagot-Largeault et Saint-Sernin 2002, tome 2, p. 1118 et suivantes). De surcroît, un récent courant de la physique du calcul défend l'idée selon laquelle les constituants ultimes de la matière seraient des schémas d'information de type « automates cellulaires », comparables à ceux qu'utilisent les programmeurs d'images de synthèse photoréalistes pour calculer des objets asymétriques. En quelque sorte, on ne s'y demande plus en quoi les images ressemblent au monde, mais (ce qui est très post-moderne) en quoi c'est *lui* qui leur ressemble.

Au lieu d'exclure, peut-être faut-il tester la solution du compromis? Car l'image est *plus ou moins* indicielle, *plus ou moins* construite, *plus ou moins* dépendante de l'usage qui en est fait... Oui, le sens commun nous pousse à penser que *la plupart* des photographies et *la plupart* des films donnent *souvent* des informations valides... et c'est à juste titre. Même le film de fiction. Quel cinéphile posant le pied sur un trottoir de Manhattan pour la première fois de sa vie n'a pas eu l'impression étrange d'une certaine familiarité? Qui n'a jamais reconnu du premier coup d'œil, s'il l'a croisé par hasard au détour d'une rue, un acteur ou une actrice? Et la tristesse de Shrek, la perfidie de Gollum (*Le Seigneur des anneaux*), que les programmeurs et la *motion capture* ont inscrites à grand-peine sur leurs visages, ne nous entraînent-elles pas à reconnaître les symptômes de ces sentiments chez d'authentiques personnes une fois que nous revenons au monde quotidien? (Ou, au pire, à savoir quelle idée se font certains informaticiens de l'expression de ces sentiments?) Bien sûr, l'effet de *feedback* fait que les humains, en retour, essaient plus ou moins de se conformer aux images d'eux-mêmes qui circulent, mais le sens commun ne va pas jusqu'à nous souffler à l'oreille de prendre pour argent comptant tout ce qui s'affiche à l'écran. Il comprend aussi les notions de construction et de choix pragmatique: il y a des images, nous le sentons d'expérience, qui ne nous renseigneront que sur leur auteur, d'autres pour lesquelles il n'y a pas à discuter et qui tombent comme des verdicts. Toutes ces dimensions coexistent, aucune n'est le privilège scolastique de théoriciens «informés».

Nous abordons en effet chaque image munis d'une *compétence génétique* et d'une *compétence générique*. La première comprend les informations relatives au *mode d'obtention*; elle concerne le *monde de devant* (les référents qui se trouvaient là ou qui pourraient dans la vraie vie «correspondre» à l'image). La seconde comprend les informations relatives au *mode de lecture*; elle concerne le *monde de derrière* (les intentions de l'auteur, le mode d'appropriation recommandé dans le milieu auquel appartient — ou voudrait bien appartenir — le spectateur). En

combinant les deux, nous parions sur le rapport mimétique qu'entretient telle image avec le monde. Pour reprendre une distinction de Kant dans le *Canon de la Raison pure*, ce pari est guidé soit par une *croissance* (si l'on se contente de l'image comme preuve), soit par un *savoir* (si notre « intelligence des sources de la vérité », comme dit Kant, exige des preuves plus substantielles). Bref, nous *usons* de l'image — ce qu'étudient la sociologie et les sciences cognitives. Les cas d'erreur de lecture ne sont finalement pas si fréquents. Il est rare que nous confondions ces trois grands couples d'étiquettes génétiques et génériques de l'image que sont la *fiction* (« le nouveau Spielberg »), le *document* (« le journal télévisé d'hier au soir ») et la *mesure* (« la radio de mes poumons »). Et il est rare également que nous consacrons une grande énergie à séparer ces couples, par exemple en voyant le nouveau Spielberg comme un reportage, ou en posant sur la radio que nous tend le médecin d'un air navré le genre de regard que nous avons la veille pour un Murnau. Nous *pouvons* bien sûr nous livrer à tous ces petits jeux, mais nous ne le faisons pas si souvent. D'abord par crainte de nous retrouver les *seuls à jouer*, comme Humpty Dumpty dans *De l'autre côté du miroir*, ensuite à cause de l'expérience que nous avons acquise de la validité mimétique — donc de l'utilité pratique — d'un grand nombre d'images. Et lorsque le sens commun nous a mis sur une fausse route, comme cela arrive parfois, il nous reste la consolation de savoir que la théorie saura parfaitement nous expliquer ce qui s'est passé.

Université Paris 3

NOTES

1. Voir Boudon 1999 (p. 47 et p. 335-341). Sur la différence entre sociobiologie et psychologie évolutionnaire (que l'on persiste absurdement à qualifier d'« évolutionniste » en France, comme s'il s'agissait d'une forme de militantisme fanatique), voir par exemple le premier chapitre de Campbell 2002.
2. J'ai déjà décrit ailleurs, sous d'autres noms, avec d'autres détails et d'autres exemples, ces trois familles, ainsi que le couple « générique-génétique » utilisé à la fin du présent article : voir Jullier 2003 (p. 86-88).
3. Ginzburg (2001, p. 16) en détecte la trace chez de nombreux auteurs, de Marc-Aurèle à Merleau-Ponty en passant par Madame de Sévigné et Dostoïevski.
4. Position qui, comme le signalent Andler, Fagot-Largeault et Saint-Sernin (2002, tome 1, p. 194-198), se rapproche de celle de Jürgen Habermas. On pourrait

également ajouter une ressemblance avec la « production collective de subjectivité » chez Félix Guattari.

5. Le livre en question s'inscrit dans une polémique autour de photographies prises clandestinement à Auschwitz. Notons que l'auteur ne trouve de filiations à son idée que dans la lignée Benjamin-Bataille-Blanchot-Kracauer, donc à l'extérieur du courant pragmatique.

6. Voir vulgarisation chez Pinker (2000, p. 277), par l'entremise d'un lumineux théorème de Poincaré. Application possible au cinéma dans Jullier 2002 (p. 42-45).

7. Cité dans Ellen Wolff, « Creating Virtual Performers », *Millimeter*, avril 2003, texte disponible en ligne à l'adresse suivante : < http://digitalcontentproducer.com/issue_20030401_01/>.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Andler, Fagot-Largeault et Saint-Sernin 2002 : Daniel Andler, Anne Fagot-Largeault et Bertrand Saint-Sernin, *Philosophie des sciences*, 2 tomes, Paris, Gallimard, 2002.

Apel 1994 : Karl-Otto Apel, *Éthique de la discussion*, Paris, Cerf, 1994.

Boudon 1999 : Raymond Boudon, *Le sens des valeurs*, Paris, PUF, 1999.

Bouveresse 1998 : Jacques Bouveresse, *Le philosophe et le réel*, Paris, Hachette, 1998.

Bouveresse 2000 : Jacques Bouveresse, « Qu'est-ce que s'orienter dans la pensée? », dans Yves Michaud (dir.), *Qu'est-ce que la vie?*, Paris, Odile Jacob, 2000, p. 263-275.

Campbell 2002 : Ann Campbell, *A Mind of Her Own : The Evolutionary Psychology of Women*, New York, Oxford University Press, 2002.

Carroll 1998 : Noël Carroll, *A Philosophy of Mass Art*, Cambridge, Clarendon Press, 1998.

Cocteau 1989 : Jean Cocteau, *Journal 1942-45*, Paris, Gallimard, 1989.

Compagnon 1998 : Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998.

Currie 1995 : Gregory Currie, *Image and Mind : Film*, New York, Cambridge University Press, 1995.

Didi-Huberman 2003 : Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003.

Ginzburg 2001 : Carlo Ginzburg, *À distance*, Paris, Gallimard, 2001.

Jullier 2002 : Laurent Jullier, *Cinéma & cognition*, Paris, L'Harmattan, 2002.

Jullier 2003 : Laurent Jullier, « Devant les images de l'horreur », *Esprit*, n° 291, 2003, p. 84-109.

Minnis 1998 : Stuart Minnis, « Digitalization and the Instrumentalist Approach to the Photographic Image », *Iris*, n° 25, 1998, p. 49-59.

Odin 2000 : Roger Odin, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck, 2000.

Pinker 2000 : Steven Pinker, *Comment fonctionne l'esprit* [1997], Paris, Odile Jacob, 2000.

Schaeffer 1987 : Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire*, Paris, Seuil, 1987.

Staiger 2000 : Janet Staiger, *Perverse Spectators*, New York, New York University Press, 2000.

Taylor 1994 : Charles Taylor, *Le malaise de la modernité* [1991], Paris, Cerf, 1994.

Tooby et Cosmides 1992 : John Tooby et Leda Cosmides, *The Adapted Mind*, New York, Oxford University Press, 1992.

ABSTRACT

Film Theory and Common Sense: The Question of Mimesis

Laurent Jullier

The title of this article alludes to Antoine Compagnon's book *Démon de la théorie* (1998), whose subtitle is *Littérature et sens commun*. The book describes the war that has been waged for centuries by theorists (armed with their analytical tools) and everyday readers (armed with their common sense). The goal of the present article is to show that a war of this kind is being waged in film studies around the *question of mimesis*, to which Compagnon devotes a chapter, entitled "The World." Does literature, he asks, talk about the world? In literature, this war pits the champions of common sense, who think about this question in light of mimesis, against theorists of the self-referential quality of literary language, who think about it in light of semiosis. The same is true of cinema studies. Do images reflect the world? Is cinema completely analogous or, even though its conventional arbitrariness is less noticeable than that of literary signs, does it more or less symbolize what it shows? This article explores the various answers to these questions, depending on the era and discipline involved. Finally, it proposes a compromise solution. For the cinematic image is *more or less* indexical, *more or less* constructed, *more or less* dependent on the use to which it is put. Only an interdisciplinary approach, encompassing aesthetics, sociology and the cognitive sciences, can answer questions such as these, or at least, the article concludes, disassemble the most fragile suppositions of the questions to which they correspond.