

Quaresima, Leonardo, Alessandra Raengo et Laura Vichi (direction). *I Limiti della rappresentazione. The Bounds of Representation. Censorship, the Visible, Modes of Representation in Film*. Udine : Forum, 2000, 469 p.

Viva Paci

Volume 10, numéro 2-3, printemps 2000

Cinéma et intermédialité

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/024825ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/024825ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (imprimé)

1705-6500 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Paci, V. (2000). Compte rendu de [Quaresima, Leonardo, Alessandra Raengo et Laura Vichi (direction). *I Limiti della rappresentazione. The Bounds of Representation. Censorship, the Visible, Modes of Representation in Film*. Udine : Forum, 2000, 469 p.] *Cinémas*, 10(2-3), 235–242. <https://doi.org/10.7202/024825ar>

QUARESIMA, Leonardo, Alessandra RAENGO et Laura VICHI (direction). *I Limiti della rappresentazione. The Bounds of Representation. Censorship, the Visible, Modes of Representation in Film*. Udine : Forum, 2000, 469 p.

Les actes du VI^e Colloque international sur le cinéma de l'Université d'Udine (1999), *I Limiti della rappresentazione*, marquent une nouvelle étape dans les recherches sur le cinéma, notamment pour la période des premiers temps¹. Les contributions rassemblées dans ce volume plurilingue — textes en anglais, en français, en italien, en espagnol ou en portugais — constituent un parcours varié à travers les multiples définitions du concept de représentation cinématographique et, tout particulièrement, sur cette mince ligne de démarcation que sont ses *limites*.

Celle notion de limite s'est révélée d'une grande productivité, dans la mesure où elle appelle son propre dépassement. Chaque nouvel usage de ce terme en nécessite la redéfinition. Et c'est bien évidemment sur le nom de Bazin que s'ouvre le volume. En effet, dans la présentation de ces actes, Leonardo Quaresima construit une argumentation en s'appuyant sur un article fameux du critique français : « Mort tous les après-midi ». Pour Bazin, on le sait, il existe certains éléments limites de représentation qui, une fois enregistrés et reproduits par le cinéma, deviennent ontologiquement obscènes : la mort et l'acte sexuel. Les auteurs, qui ne partagent pas tous la conception bazinienne, ou ne s'en préoccupent pas nécessairement, se sont donné comme tâche de désigner une limite et d'observer les transgressions qui la font sauter. Car, comme nous le rappelle Jean Mottet dans « De l'espace au paysage : remarques sur le rôle de la limite dans le traitement des lieux et des objets architecturaux du cinéma des débuts », toute

limite est posée en vue d'être franchie, transgressée ou repoussée. Les diverses contributions au colloque d'Udine se distinguent l'une de l'autre par la définition que chacune donne de l'emplacement privilégié pour la pose desdites limites et sur les diverses incidences de la violation de celles-ci. On pourrait d'ailleurs se demander si Bazin lui-même n'appelle pas de ses vœux une telle profanation : ne semble-t-il pas, à la fin de « Mort tous les après-midi », souhaiter à tous la vision de *La Course de taureaux* ?

Les trente-trois contributions à ce volume sont réparties en cinq sections dont les limites sont elles-mêmes délicates à tracer... Même celles qui apparaissent dans un premier temps en totale syntonie avec la problématique générale de la section à laquelle elles appartiennent, et qui répondent à une définition précise et opératoire de la limite, sont elles-mêmes le jeu d'une tension envers les autres sujets abordés au colloque d'Udine et impliquent par le fait même, tout en l'évoquant, leur propre dépassement.

Les auteurs ont repéré et analysé la notion de limite à des niveaux très différents de l'institution et de la représentation cinématographiques. Plusieurs chercheurs traitent la question de la censure. Avant de devenir un territoire ouvert aux historiens et théoriciens du cinéma, la censure définit, dès son établissement, la limite indépassable du représentable. Dans cette partie du volume, constituée en fait de deux sections, « Istituzioni: la censura » et « Scenari », la censure est interrogée comme institution. Différentes situations nationales et plusieurs études ponctuelles permettent de retracer les multiples facettes d'Anastasia. Le texte de Gian Piero Brunetta, « Le paure degli intellettuali europei per l'avvento della civiltà del cinema », analyse les motivations et les positions de ceux qui militèrent contre l'avènement du cinéma. De nombreux représentants de la culture européenne du XX^e siècle, et notamment ceux qui furent marqués vivement par le positivisme, menèrent des attaques acharnées contre la diffusion du cinéma. C'est cette attitude qui a le plus favorisé l'institution de la censure et lui a fourni ses arguments les plus probants. Brunetta souligne, par contraste, l'importance de ceux qui ont salué et célébré avec enthousiasme le cinéma et lui ont reconnu d'emblée une valeur culturelle et une vocation univer-

saliste. Il voit une preuve de cet universalisme dans la manière dont les exploitants baptisèrent les salles de cinéma. En dressant une passionnante nomenclature des appellations rencontrées, Brunetta émet l'idée que les noms dont elles furent affublées contribuèrent, d'une certaine façon, à détruire les limites nationales — une autre question de limites... —, permettant ainsi à Jean Renoir de déclarer: «Je suis un citoyen du cinématographe» («Lux, Astra, Eden: le mille e mille luci dei paradisi dei poveri», p. 237-240). Avant tout d'ordre historique, les contributions réunies dans cette partie de *I Limiti della rappresentazione* analysent des situations qui diffèrent selon l'époque et le lieu. Elles retracent les interdits construits par la censure et dévoilent ce qui était situé au-delà des limites imposées par cette institution. Enfin, elles analysent le discours moral et social qui justifie et légitime son existence.

Si l'on travaille sur les relations entre les médias et leurs influences réciproques, notamment dans le cas de la télévision qui joue souvent un rôle dans la lecture ou la relecture de ce que le cinéma avait d'abord véhiculé, les contributions de Luciano Sovenà et Mino Argentieri sur la situation italienne se révèlent particulièrement intéressantes. Elles montrent comment la censure opère, mais aussi comment les films, aujourd'hui, voient leur contenu modulé en fonction d'un éventuel passage au petit écran. Une même perspective comparatiste entre cinéma et télévision fonde le texte de Thomas Elsaesser, «From Censorship to Over-Exposure: The Red Army Fraction, *Germany in Autumn* and *Death Game*». Les deux dernières contributions de cette section, celle d'Alberto Minici Zotti et celle de Gian Luca Farinelli et Nicola Mazzanti, intéresseront même ceux qui déniaient tout intérêt à une démarche de type historique, car elles excèdent la question nationale et dépassent les simples délimitations temporelles. Développant une réflexion méthodologique dans «Mostrare la censura. Riflessioni cinetecarie», Farinelli et Mazzanti nous rappellent, en tant qu'archiviste et restaurateur de films, que censure et restauration ont partie liée. D'un côté, il est nécessaire de chercher les traces de l'activité des censeurs pour restaurer un film. En effet en prenant en considération ces documents, on peut connaître l'état du matériel et, lorsque cela

s'avère nécessaire, rétablir l'œuvre. C'est cet aspect que les deux auteurs approfondissent en traitant avec précision des cas de *Vampyr* (Dreyer, 1931-1932) et *Tagebuch einer Verlorenen* (Pabst, 1929), entre autres. D'un autre côté, Farinelli et Mazzanti nous rappellent que censure et restauration sont au fond deux praxis assez proches dans la mesure où le cinéma lui-même peut être considéré comme un art de la censure, qui effectuerait une série infinie de coups de ciseaux sur la réalité.

Pour sa part, la contribution de Minici Zotti s'appuie sur une conception populaire de la censure en l'envisageant comme une limite au-delà de laquelle tout le monde veut regarder, avec malice et un certain plaisir... L'auteur présente en fait une documentation riche sur les soirées de projection de lanterne magique réservées aux seuls hommes, les *serate nere*. Mais, si dans ces moments ludiques de pornographie légère, aucun élément ne semble devoir être éliminé du profilmique, quand la matière à filmer est de nature vraiment choquante, il devient nécessaire parfois d'opérer des choix et d'établir ce qui est considéré comme filmable. C'est dans la perspective d'une sélection à effectuer au sein du réel et pour évoquer à nouveau le fameux binôme bazinien, qui outrepassa les limites de la représentabilité, que s'insère l'article de Pierre Sorlin : « 1914-1918 : la guerra invisibile ». Si les plaques des *serate nere* pouvaient tout montrer, les films qui enregistraient les événements qui se déroulaient sur les fronts de la guerre — ou qui, dans certains cas, le reconstruisaient, comme Sorlin nous le fait remarquer — ne le pouvaient pas. Dans une recherche antérieure, Sorlin avait proposé, avec grand bonheur, de faire porter ses analyses sur le concept de *visibile*². Dans sa contribution pour le volume dont il est ici question, il étudie des films réalisés pendant la Première Guerre mondiale et établit une typologie classificatoire. Pour ce faire, il s'appuie sur l'*invisible*, sorte de double spéculaire et inversé du visible, et qui se définit également comme élément de l'acte social de la perception. Si le visible impose aux auteurs une série de limitations dans la mise en film de la réalité — même si la caméra peut enregistrer toutes les données sensibles extérieures, le réalisateur ne les met pas toutes en évidence, de même que le monteur ne garde que ce qui rentre dans son champ percep-

tuel —, l'invisible concerne davantage les choix imposés par la présence attendue d'un spectateur. Situé du côté du public qui, devant les images de la guerre, est obligé d'instaurer une lecture documentarisante du film (même s'il a été reconstruit en studio, comme Sorlin le démontre dans quelques cas), l'invisible désigne, pour le dire dans les termes d'Odin³, tout ce que le public refuserait de voir parce que trop horrible. L'invisible devient alors tout ce que le public n'a pas envie de voir. C'est précisément cette sensibilité du public — sensibilité à épargner (!) — qui était mise de l'avant par les censeurs. Comme le dit Odin dans sa contribution intitulée « Productions cinématographiques familiales et limites de la représentation », *rien ne peut être filmé en dehors de ce qui doit être filmé*⁴.

Si Sorlin étudie un corpus soigneusement délimité pour mieux définir son concept d'invisible, Odin interroge pour sa part le fonctionnement et les nombreuses limites, voire les contraintes, qu'impose une autre pratique visuelle: le film de famille. Ce cinéma dont Odin s'occupe depuis longtemps⁵, à défaut des apparences de fraîcheur et d'improvisation, impose des limites strictes à la représentation, fondant par là même son statut particulier et définissant alors son histoire propre et ses mutations. Il y a, dans l'autoreprésentation de la famille, des scènes qu'on ne saurait montrer. La sphère ontologique de l'obscénité, par définition infranchissable, est très large. Dans le fascinant parcours qu'Odin nous propose à la découverte de ce continent méconnu, la possibilité de franchir les limites imposées à la représentation est cependant offerte par l'intégration de cette institution dans une autre, artistique et professionnelle celle-là, le cinéma expérimental, qui lui permet de se libérer de ses contraintes. Le cinéma amateur sera en partie absorbé par l'*autre cinéma* par excellence, qui l'absorbe comme une matière première: « [...] je pense que tout art du cinéma doit inévitablement venir de l'amateur, du média qu'est le *home movie* » (Brackhage, p. 1969-1970).

Une autre vue sur les contraintes internes (considérées comme fondement du dispositif) et externes (construites par l'institution qui le contient) d'un corpus singulier de films nous est offerte par la contribution d'André Gaudreault. Celui-ci,

dans « Frammentazione e assemblaggio nelle vedute Lumière », qui ouvre le volume et la première section — « Visibile, modi di rappresentazione, modi di produzione » —, propose une nouvelle lecture de l'avènement du montage, en s'interrogeant sur l'idée des choix à opérer dans le prêt-à-filmer. Il trouve déjà dans les bandes Lumière trace d'une telle sélection. Propres aux Lumière, les contraintes institutionnelles de l'entreprise et de l'appareil de prise de vues (les caractéristiques particulières du Cinématographe) auraient poussé, comme l'histoire du cinéma le confirme, aux prises de vues en continuité, non fragmentaires et longues. Comme Gaudreault a pu le constater en étudiant tous les films Lumière préservés (1408 des 1428 vues), les choix effectués sur le profilmique s'effectuaient selon des modalités et des exigences propres à l'opérateur, à l'éditeur ou au projectionniste, chez qui par exemple le montrer et le monter se rejoignaient dans le « montrage », selon le néologisme de Gaudreault.

Basé également sur la question de l'invisible, un groupe de contributions se concentre sur les modalités créées par le cinéma pour représenter l'irreprésentable : François Jost interroge le régime du trucage dans « L'écran de fumée » ; François Albera se penche sur le montage et le concours du spectateur dans la représentation des idées dans « Voir les procès de pensée » ; Maria Tortajada analyse, pour sa part, « [l]a représentation de l'intériorité dans le cinéma d'Evgeni Bauer ». Les limites qui distinguent un extérieur représentable d'une intériorité qui serait, elle, irreprésentable n'ont pas valeur absolue, comme dans le cas abordé par Tortajada, les films d'Evgeni Bauer⁶. Affirmer que Bauer est capable de *photographier* la pensée⁷, comme le fait Tortajada, signifie que l'intériorité elle-même serait représentable grâce aux qualités photographiques du cinéma ; le sujet qui pense est en train de créer son propre cinéma. Les acteurs, disposés face à la caméra, regardent fixement le hors-champ — comme dans le film *Rêves déçus* (Bauer, 1915), dont parle Tortajada (p. 166-168) —, là où leurs fantasmes prennent forme. Ce cinéma se nourrit des images hors champ, c'est-à-dire hors de la limite du film que nous voyons en tant que spectateurs. Encore une fois, une limite est posée presque nommément pour qu'on la franchisse.

En pleine symbiose avec les recherches actuelles, Àngel Quintana donne une réflexion d'ordre historiographique dans «I limiti di una preistoria tecnologica del cinema». Cet auteur cherche à fonder une histoire libérée d'un vice majeur qui frappe nombre d'études sur le pré-cinéma (et déjà cette expression nous en dit beaucoup) : la téléologie. Dans ce but, il propose d'envisager les multiples systèmes de visibilité comme des séries coexistant de manière concurrente avant que le cinématographe n'impose sa domination sur les autres.

Ce compte rendu, sommaire par nature, se veut justement comme une incitation à se diriger vers une contribution plutôt qu'une autre, selon les limites des intérêts particuliers... tout en espérant que, grâce au dépassement suscité par cette notion, le lecteur prolonge son parcours et découvre la variété des sujets et la profondeur des recherches qui caractérisent *I limiti della rappresentazione*. Ce texte se propose donc comme une orientation à travers les réflexions les plus récentes qui portent sur le représentable et l'irreprésentable au cinéma, ainsi que sur l'interaction nécessaire qui les unit. En effet, le «rejeté», par sa simple existence, manifeste l'influence qu'il a exercée sur la construction de la représentation.

Viva Paci

Université de Montréal

NOTES

1 Depuis 1995, tous les actes annuels du colloque sont disponibles :

— Monica Dall'Asta, Guglielmo Pescatore et Leonardo Quaresima (direction), *Color in Silent Cinema* (Bologna : Mano, 1996, 224 p.).

— Anja Franceschetti et Leonardo Quaresima (direction), *Before the Author* (Udine : Forum, 1997, 316 p.).

— Francesco Pitassio et Leonardo Quaresima (direction), *Writing and Image. Titles in Silent Cinema* (Udine : Forum, 1998, 460 p.).

— Leonardo Quaresima, Alessandra Raengo et Laura Vichi (direction), *The Birth of Film Genres* (Udine : Forum, 1999, 456 p.).

2 Voir l'ouvrage de Pierre Sorlin intitulé *Sociologie du cinéma* (Paris : Aubier-Montaigne, 1977).

3 Voir l'article de Roger Odin intitulé « Film documentaire. Lecture documentarissante » (*Cinémas et réalités*, Saint-Étienne : CIEREC, 1984. p. 263-278).

4 Odin emprunte cette phrase — légèrement variée puisqu'il remplace *photographe* par *filmer* — à Pierre Bourdieu qui l'avait utilisée à propos de la photographie

de famille dans son ouvrage intitulé *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie* (Paris : Minuit, 1965, p. 44-45).

5 Voir un article récent de Roger Odin, « Le cinéma en amateur » (Roger Odin (direction), *Communications*, n° 68, 1999).

6 L'auteur rappelle que les films de Bauer ont été redécouverts au festival de Pordenone en 1989.

7 Tortajada reprend une expression utilisée par Kevin Brownlow dans « Conference on Russian Cinema, Pordenone 1989 » (*Griffithiana*, n° 37, 1989, p. 92).

OUVRAGES CITÉS

Brackhage, Stan. « Défense de l'amateur », *Le JE filmé* (collectif). Paris : Pompidou/Scratch Projections (1995), p. 1969-1970.

Brownlow, Kevin. « Conference on Russian Cinema, Pordenone 1989 ». *Griffithiana*, n° 37 (1989).