

Maud Hagelstein

Flux et suspension Indétermination de l'image cinématographique (J. Rancière)

On observe qu'aujourd'hui la métaphore du *flux* est de plus en plus courante dans le champ de la théorie critique des images. Alors que certains spécialistes s'appuient sur ce champ lexical (flux, fluide, fluidité, etc.) pour mettre l'accent sur la dynamique intrinsèque des images (y compris des images fixes, comme pour les textes de Didi-Huberman sur Botticelli ou sur Marey), d'autres commentateurs décrivent ou dénoncent le monde saturé d'images dans lequel nous ont plongés l'ère de la reproduction mécanique puis l'ère numérique, le tourbillon d'images où *baigne* l'homme contemporain et la menace de *noyade* qui lui est liée. Nous serions *submergés* par des flux d'images. À l'origine, cette critique semble s'articuler à l'invention de la télévision en 1926, à sa généralisation dans les années 1950 et surtout au type de traitement des informations qu'elle engage¹. En télévision, le terme technique « flux linéaire » désigne la diffusion continue (en direct ou non) de contenus audiovisuels. Ce dispositif contraint les téléspectateurs soit à être *en temps et en heure* devant leur poste pour capter et consommer les programmes qui les intéressent, soit à enregistrer ces contenus pour les visionner plus tard. Mais toujours dans une temporalité informée par les exigences spécifiques du médium : enchaînement rapide des séquences et des programmes, coupures et alternance, etc. Par opposition, la télévision « non linéaire » qui se développe massivement aujourd'hui propose une consommation, à la demande ou sur catalogue, de contenus de tous types rendus disponibles via des

• 1 – Je remercie Igor Krtolica pour les idées qu'il a partagées avec moi sur ces questions. Cf. notamment sa conférence présentée à l'université de Liège en 2016 lors des *Journées Bildwissenschaft*, intitulée « La télévision chez Hans Magnus Enzensberger : le degré zéro du média (Nullmedia) », et disponible en ligne : [https://www.academia.edu/30256831/La_télévision_chez_H._M._Enzensberger_Le_degré_zéro_du_média_Nullmedium_2016_].

plates-formes numériques (vidéos à la demande, abonnements numériques, télévision de rattrapage). Cette télévision non linéaire prétend offrir une liberté inédite, alors que le flux linéaire implique une expérience non maîtrisée des programmes (que certains jugent dépassée – on parle de la « télévision de papa »), où le téléspectateur ne décide pas de la temporalité de la diffusion, des moments d'interruption (publicitaires ou autres), de la fréquence à laquelle reviennent les programmes, etc. On voit ainsi s'opposer deux modalités très différentes de consommation des produits audiovisuels : ceux qui regardent une série en patientant de semaine en semaine et ceux qui visionnent une saison en une seule nuit, pour prendre l'exemple d'un genre spécifique. La seule « maîtrise » envisageable – dans le cas du flux linéaire – concerne l'usage de la télécommande et du zapping, mais il ne s'agit jamais que de choisir entre différents contenus préalablement sélectionnés pour nous et organisés selon une temporalité sur laquelle nous n'avons aucune prise.

Or à bien des égards, dans le domaine de la théorie critique de l'icôneosphère contemporaine, on constate que l'expérience télévisuelle semble avoir donné forme à un nouveau modèle pour penser la temporalité de l'expérience visuelle en général. C'est désormais un lieu commun : les images viennent à nous sur le mode d'un flux constant et linéaire qui nous contraint à la passivité. Dans un texte de 2005, Jeremy Hamers prend pour exemple les travaux d'Oskar Negt, Peter Sloterdijk et Hans Magnus Enzensberger à propos du rythme télévisuel². Les informations diffusées aux journaux télévisés servent clairement de modèle. Ces auteurs de référence conçoivent négativement le flux médiatique comme bombardement à sens unique d'informations par rapport auxquelles on n'a pas le temps de prendre du recul. Ils insistent sur le caractère *monodirectionnel* du dispositif – et sur la passivité qui en découle pour le téléspectateur. Ce dernier est noyé dans un flux qui à la fois rend tout uniforme ou équivalent, et en même temps rend les choses absurdes de par leur caractère hétéroclite – raison pour laquelle Sloterdijk parle à ce propos d'une « uniformité bigarrée ». L'uniformité dénoncée par les auteurs découle de la simultanéité des événements présentés. Selon Negt, le flux télévisuel se constitue alors en « réalité seconde » qui « condense le temps » (au sens où il l'écrase), l'aplatit et lui ôte son relief. Si l'on suit les critiques de Negt, Enzensberger ou Sloterdijk, reprises et analysées par Hamers, le flux télévisuel se caractérise par la destruction d'une « succession signifiante et structurée dans le temps » au profit d'un « rythme pur sans direction » – la temporalité disparaît donc au profit d'une impression de simultanéité entre les éléments³.

• 2 – HAMERS Jeremy, « "Bitte bleiben Sie am Gerät". Montage, flux et critique de la télévision in *Das Schleyer-Band I & II*, de Klaus vom Bruch », *Interval(le)s*, n° 7 : « Réinventer le rythme », 2005.

• 3 – *Ibid.*, p. 115.

Peut-on penser plus généralement notre rapport aux images de la sorte? Pourquoi utiliser si souvent ce terme? Si on le prend positivement, le modèle du flux-image pose un problème critique intéressant, celui de la possibilité d'un espace d'opposition aux contenus proposés. D'abord à l'échelle de l'*individu*, dont la passivité est souvent dénoncée, et dont on dit qu'il est *débordé* par les images, ensuite à l'échelle collective : comment une opinion publique peut-elle se constituer⁴? Et puisque ce modèle semble avoir contaminé la manière dont on pense l'image aujourd'hui, ces questions s'intéressent plus largement au traitement des images. Si le flux est « continu » ou « linéaire », comment aménager un temps d'arrêt? Comment découper dans le flux, ralentir son rythme? Autrement dit : comment y aménager un « espace de pensée », pour reprendre le vocabulaire de Warburg⁵? La question est au fond de savoir si – en particulier pour ce qui est de l'image en mouvement, qu'elle soit cinématographique ou télévisuelle – on peut penser en images (ou en prenant appui sur elles), si on peut réfléchir en images, puisque pour *réfléchir* il faut bien qu'on ait au minimum le temps de se retourner (sur soi-même ou sur l'objet de notre attention). Or le flux paraît neutraliser la possibilité d'un rapport critique aux images. Pour filer la métaphore, il faudrait pouvoir construire des digues, des barrages, des dérivations permettant de résister aux flots d'images.

Je voudrais montrer comment, selon Jacques Rancière, un tel espace d'opposition à la surabondance des images, à la linéarité du flux et à ses effets anesthésiants se construit à travers (et au cœur de) certains dispositifs esthétiques. L'engagement philosophique de Rancière dans le champ de la théorie des arts visuels – et l'exigence, qu'il maintient, de décrire l'expérience sensible/esthétique en quelque sorte *de l'intérieur* – constituent à mes yeux une alternative possible à la dévaluation de l'image. Un type d'images en particulier requiert son attention, qu'il appelle, selon les contextes, image *pensive*, image *indifférente* ou image *indéterminée*⁶. Pour mieux comprendre ce type d'images, je propose un détour par Kracauer – détour

• 4 – Comme le rappelle J. Hamers, Negt et Kluge parlent d'un « espace public d'opposition » (cf. NEGt Oskar et KLUGE Alexander, « Espace public et expérience » [all. 1972], in Oskar NEGt, *L'espace public oppositionnel*, trad. Alexander Neumann, Paris, Payot & Rivages, 2007, p. 55-141).

• 5 – Sur la question du *Denkraum* warburgien, cf. TREML Martin, FLACH Sabine et SCHNEIDER Pablo (dir.), *Warburgs Denkraum. Formen, Motive, Materialien*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, coll. « Trajekte », 2014; DIDI-HUBERMAN Georges, *Atlas ou le gai savoir inquiet (L'œil de l'histoire 3)*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxes », 2011; HAGELSTEIN Maud, « Mnemosyne et le *Denkraum* renaissant. Pratiques du document visuel », *MethIS. Méthodes et Interdisciplinarité en Sciences Humaines*, n° 2 : « Pratiques du document », 2009, p. 87-111.

• 6 – Cf. RANCIÈRE Jacques, « La phrase, l'image, l'histoire », *Le destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 41-78; *idem*, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 42 et suiv.; *idem*, « L'image pensive », *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008; *idem*, *Figures de l'histoire*, Paris, PUF, 2012.

que Rancière n'effectue pas lui-même (mais qui se justifie partiellement par un attachement commun au cinéma d'Eisenstein)⁷.

Dans sa *Théorie du film* (1960), Kracauer consacre de nombreuses pages à la question du montage cinématographique – vis-à-vis duquel il a une attitude pour le moins ambiguë (et dont il prône un usage modéré⁸). Pour le dire sommairement, il y aurait selon Kracauer un équilibre à trouver entre le respect de la « réalité matérielle » (à savoir le respect du monde tel qu'il apparaît dans ses aspects sensibles et concrets) et l'activité nécessairement *poétique* du cinéaste (le montage impliquant par essence une transformation de la réalité). Selon Kracauer, tout cinéaste qui réalise un film de narration doit satisfaire à deux contraintes difficilement conciliables.

D'une part, pour faire avancer l'action, le cinéaste doit travailler à assigner à chaque image une signification qu'elle ne porte pas nécessairement (ou plutôt : pas *uniquement*) quand elle est prise en tant que telle, lorsqu'elle est isolée. L'opération implique une sorte de collage potentiellement artificiel entre l'image prélevée du monde matériel et la signification qui lui est apposée. Voilà pourquoi on constate de temps en temps l'échec de l'entreprise narrative, quand une image résiste, comme de l'intérieur, au sens qu'on lui colle et reprend sa liberté⁹. Car l'opération du montage se définit comme « rétrécissement des significations¹⁰ » : il s'agit de préciser, sélectionner, discriminer par le montage entre plusieurs voies possibles entre lesquelles l'image elle-même ne choisit pas. Il suffit pour s'en convaincre – et Kracauer ne se prive pas d'en faire un modèle de compréhension du montage – de repenser à l'expérience célèbre menée par le théoricien russe Koulechov, dont l'enjeu était précisément de prouver l'influence du montage sur la signification des plans : l'immersion du visage (délibérément) inexpressif de l'acteur (Mosjoukine) dans un contexte narratif spécifique clairement déterminé resserre les lectures possibles autour d'une option dominante qui influence le sens de l'image. La pratique du montage s'appuie donc sur le fait que les images prennent sens de leurs rapports construits, limitant par là la variété des significations qu'elles pourraient porter.

• 7 – RANCIÈRE Jacques, « La folie Eisenstein », *La Fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001.

• 8 – Cf. KRACAUER Siegfried, *Théorie du film. La Rédemption de la réalité matérielle*, trad. D. Blanchard et C. Orsoni, Paris, Flammarion, 2010 (KRACAUER Siegfried, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, New York, Oxford University Press, 1960). Sur ces questions, cf. HAGELSTEIN Maud et HAMERS Jeremy, « Montage et résistance du réel chez S. Kracauer : Photographie, cinéma, texte », *Bulletin d'Analyse Phénoménologique (BAP)*, vol. 12 (2016), n° 4.

• 9 – On trouve de nombreux exemples de ce phénomène – par lequel l'image dit quelque chose qui n'était pas initialement prévu, voire qui entre en contradiction avec l'intention générale – dans les films de propagande et les films idéologiquement marqués.

• 10 – KRACAUER Siegfried, *Théorie du film. La Rédemption de la réalité matérielle*, trad. D. Blanchard et C. Orsoni, Paris, Flammarion, 2010, p. 120.

D'autre part (deuxième contrainte), pour Kracauer, construire une trame narrative ne devrait pas se faire au détriment *absolu* du contact avec le réel (il y a une limite au-delà de laquelle on ne peut plus forcer les images), raison pour laquelle l'exploration de la réalité matérielle pour elle-même « exige des plans qui conservent la multiplicité de leurs significations¹¹ », sans quoi il n'y a plus de cinéma. Le réalisateur est amené à veiller à ce que certaines images conservent donc quelque chose de leur indétermination. Si l'on repense au visage de Mosjoukine, sans une indétermination première, donc sans cette attitude inexpressive de départ, il aurait été impossible qu'il se laisse contaminer par des contextes narratifs hétérogènes. Autrement dit, pour éviter le rétrécissement *total* des significations par le montage, et conserver la possibilité de correspondances multiples entre les images, le réalisateur cherche à ne pas recouvrir trop fermement les images de significations arrêtées, laissant de l'espace pour qu'une certaine dynamique puisse subsister. Au problème de la double contrainte impossible du cinéma (maîtriser les images par le montage, rétrécir donc les significations et laisser néanmoins suffisamment de jeu pour que la vie n'en soit pas absente), Kracauer propose une réponse simple dans sa formulation, mais complexe dans sa réalisation : il est possible, dit-il, « d'intégrer à une narration des plans porteurs de significations non spécifiées¹² ». C'est-à-dire de permettre à des images d'apparaître (des visages ou des éléments de paysage par exemple), sans que leur signification précise pour l'histoire ne soit déterminée *aussitôt*. Un personnage, un lieu ou un objet peuvent ainsi réapparaître, sans que l'on sache pourquoi, avec pour effet d'« exciter notre imagination » : « ce n'est que lors de sa réapparition qu'il revêt un rôle défini qui met automatiquement un terme à nos spéculations sur ses potentialités¹³ ».

On pourrait se contenter d'y voir la description de la mécanique du suspens : le film résout finalement les significations non spécifiées laissées ouvertes pour les besoins de l'économie générale. Mais ce principe d'*indétermination*, s'il n'est que provisoire dans la définition proposée par Kracauer, semble se radicaliser en quelque sorte chez Rancière. Dans plusieurs études (notamment sur le cinéma narratif et/ou documentaire), Rancière explore et décrit des dispositifs spécifiques dont la vocation semble être d'aménager des espaces, non pas seulement de « suspension » ou encore moins de « flottement », mais de *bifurcation* : certains types d'images – dont je préciserai bientôt la nature – sont ainsi habiles à déjouer les lectures trop

• 11 – *Ibid.*

• 12 – « Citons encore ces images du *Cuirassé Potemkine* qui n'ont qu'un lien lâche avec le déroulement de l'histoire, mais qui nous imprègnent de leurs multiples significations : silhouettes de bateaux dans le port ; ombres des matelots qui transportent le corps de leur camarade mort le long d'un escalier de fer, etc. » (*ibid.*, p. 121).

• 13 – *Ibid.*

linéaires que l'on serait tenté d'opérer à l'égard des films. Une image indéterminée ou *indifférente* serait aussi alors une image qui ferait obstacle à ces lectures, au sens d'un obstacle construit et délibéré, et ce aux deux pôles de l'expérience esthétique. Du côté de l'émetteur, elle briserait le flux, au sens où elle gripperait en quelque sorte la succession *naturelle* des plans; du côté du récepteur, elle freinerait nos velléités interprétatives, notre volonté – parfois bien exercée pourtant – d'investigation iconologique. L'image qui survient sans aucun rapport clair à l'ensemble auquel elle s'articule constitue bien une sorte de frein à la logique représentative.

Dans *Figures de l'histoire* (2012), Rancière décrit le fonctionnement de telles images indéterminées dans le cinéma documentaire, et fait voir leur logique, que je choisis ici d'appeler logique de bifurcation). Alors qu'il analyse la scène d'ouverture du film *Le Tombeau d'Alexandre* de Chris Marker, il définit le travail du réalisateur comme travail de composition au départ de plusieurs types de signes : s'il veut raconter quelque chose (un événement historique ou d'actualité), le réalisateur dispose de signes « qui parlent et s'ordonnent aussitôt en intrigue signifiante » (c'est-à-dire des signes *éloquents*, qui portent du sens et alimentent directement le récit), de signes « qui ne parlent pas, qui font signe seulement qu'il y a là matière à histoire » (qui rendent tangibles les événements), et – dit Rancière – de signes « indécidables », souvent des visages ou des paysages, ces signes indéterminés et flottants par excellence¹⁴. Il y a dans de nombreux films documentaires de tels plans indéterminés ou apparemment a-signifiants, des moments de « suspension », pris dans la diégèse du film, mais sans y puiser pour autant de justification évidente. Ce sont pour Rancière « comme des stases de l'action, des moments de repos ou de rêve ».

Ces images sont fréquentes dans les films documentaires qu'on pourrait dire « de témoignage ». Si l'image indéterminée et vectrice de ralentissement est centrale dans ce type de film, c'est en tant qu'elle *aménage* un lieu inédit pour la mise en fiction des paroles de l'histoire, un lieu qui permet de « camper une fable¹⁵ ». Autrement dit, même lorsque les images sont sans explication, indéterminées, sous-motivées, et peut-être même *surtout* quand elles le sont, elles peuvent faire entendre autrement les mots, les paroles¹⁶. Rancière veut donc attirer l'attention

• 14 – *Ibid.*, p. 16.

• 15 – Le cinéma pourrait alors avoir pour mission (on peut penser au film *Shoah*, de Claude Lanzmann) « de renverser le rapport initial, de faire des images le milieu propre à faire entendre des paroles, à les arracher à la fois au silence des textes et au leurre des corps qui prétendent les incarner? S'il y a un visible caché sous l'invisible, ce n'est pas l'arc électrique qui le révélera, qui le soustraira au non-être, mais la *mise en scène des mots*, le moment de dialogue entre la voix qui les fait résonner et le silence des images qui montrent l'absence de ce que les mots disent » (RANCIÈRE Jacques, *Figures de l'histoire*, *op. cit.*, p. 43).

• 16 – Sur l'indétermination : « Le privilège de l'image cinématographique est qu'elle relève "naturellement" de cette signifiante indéterminée qui, à l'âge de l'histoire et de l'esthétique, à

sur des expériences *esthétiques* qui contribuent selon lui à libérer l'écriture de l'histoire de son caractère potentiellement idéologique et figé ou linéaire¹⁷. Il s'agit donc bien de faire obstacle ou de freiner le flux des informations visuelles pour offrir des moments de pause qui permettent au spectateur d'en sortir.

Que font exactement ces images ? On ne peut pas se contenter de dire qu'elles suspendent le flux, au sens d'un arrêt confortable où l'on pourrait se reposer. Le concept d'*indétermination* (particulièrement opératoire pour ce qui est des arts photographiques) prête le flanc à une interprétation « relativiste » du sens des images. On entend parfois qu'il y aurait chez Rancière un culte du flottement, de l'absence de signification, de l'équivocité recherchée, etc. Or malgré les apparences, je pense que Rancière se méfie lui-même de cette tendance – parce qu'elle priverait l'image indéterminée de sa force critique (c'est-à-dire de son pouvoir de renversement ou de bifurcation). Ce temps de l'image pensive est un temps de l'explication (et d'un *déplier* rendu possible par l'image) :

« Le cinéma, dit Oliviera repris par Godard, est “une saturation de signes magnifiques qui baignent dans la lumière de leur absence d'explication”. La formule est belle, mais elle demande à être complétée. Car l'absence d'explication n'a de magnificence que comme défection ou suspens de l'explication : suspens entre deux régimes de l'explication. Expliquer veut, en effet, dire deux choses bien différentes. Ce peut être donner le sens d'une scène, la raison d'une attitude ou d'une expression. Mais ce peut-être, selon l'étymologie du mot, lui laisser dérouler la plénitude enroulée dans sa simple présence. En coupant le fil de toute raison, on laisse la scène, l'attitude, le visage au mutisme qui leur donne double pouvoir : arrêter le regard sur cette évidence d'existence liée à l'absence même de raison, dérouler cette évidence comme virtualité d'un autre monde sensible¹⁸. »

l'âge romantique en un mot, fait de toute vie quelconque la matière de l'art absolu. Flaubert devait construire, par une incessante soustraction, ce régime de signifiante insignifiante. Mais le cinéma, avec son œil sans conscience, a l'instrument qui effectue exactement le concept romantique de l'œuvre comme égalité d'un processus conscient et d'un processus inconscient » (*ibid.*, p. 24).

• 17 – Un cinéaste peut ainsi convoquer des formes « muettes » (à l'instar de Godard et de ses *Histoire[s] du Cinéma*), pour entrer en dialogue avec la parole, lui donner du relief, la préparer, la contredire, l'augmenter, ou faire voir son absence, son manque : « Le second principe fait à l'inverse de ces présences visibles des éléments qui, comme les signes du langage, valent seulement par les combinaisons qu'ils autorisent : combinaisons avec d'autres éléments visuels et sonores, mais aussi avec des phrases et des mots, dits par une voix ou écrits sur l'écran. Extraits de romans ou de poèmes, titres de livres ou de films effectuent souvent les rapprochements qui donnent sens aux images ou plutôt qui font des fragments visuels assemblés des “images”, c'est-à-dire des rapports entre une visibilité et une signification » (*ibid.*, p. 43).

• 18 – *Ibid.*, p. 23.

L'indétermination serait donc l'absence d'explication au premier sens du terme (donner le sens ou la raison de quelque chose). Mais elle est néanmoins à l'origine d'une opération d'*explication* en un deuxième sens : non plus celui de donner des raisons, mais au sens de dérouler/déployer, ouvrir à d'autres sens (virtuels), opération qui réclame une certaine durée. Deux opérations poétiques sont donc possibles, qui dépendent l'une de l'autre. *Ralentir le flux* (c'est-à-dire offrir une pause, une stase, une suspension de l'action narrative) et *diffractionner le flux* (augmenter le spectre des possibles, provoquer des changements de direction)¹⁹. La première solution répond au caractère *continu* du flux, la deuxième déjoue son caractère *linéaire* – c'est-à-dire qu'elle complique les lignes narratives, en posant ici et là dans le film des « bornes de bifurcation », des points au départ desquels les trajectoires interprétatives peuvent se relancer.

Or le cinéma, en tant qu'art photographique, relève *naturellement* de ce que Rancière appelle un régime de « signifiante indéterminée » : « Le cinéma, avec son œil sans conscience, a l'instrument qui effectue exactement le concept romantique de l'œuvre comme égalité d'un processus conscient et d'un processus inconscient. [...] Il applique spontanément le principe de cette double ressource qui l'este tout signe de la splendeur de son insignifiante et de l'infinitude de ses implications²⁰. » Les arts photographiques se définissent par leur capacité à combiner l'intentionnel et l'inintentionnel. Or le nom que donne Rancière à la dynamique ou au jeu singulier du signifiant et de l'insignifiant est la *fiction* (et il est évident pour Rancière qu'elle s'actualise aussi dans le cinéma documentaire).

Pour concrétiser ces propositions, je voudrais montrer comment cette opération est possible au départ des plans de paysages mobilisés dans certains films documentaires, plans qui correspondent généralement à des moments de ralentissement. Il me semble clair que paysage et indétermination ont quelque chose à faire ensemble. Dans l'introduction de leur livre sur *Les inventions photographiques du paysage*, Pierre-Henri Frangne et Patricia Limido réfléchissent le rapport de nos

• 19 – D'autres opérations pourraient encore être envisagées. À propos des travaux de Klaus vom Bruch, Jeremy Hamers parle d'un montage qui s'apparente à première vue « à une radicalisation et à une accélération du flux indistinct d'informations et de divertissements », mais qui renverse en réalité le rythme télévisuel imité : « En exacerbant les interruptions et les désynchronisations du flux télévisuel de l'époque, l'artiste déconstruit et critique donc – en quelque sorte “de l'intérieur” même du montage – la couverture médiatique. » Ce faisant, il soumet son (télé)spectateur à une expérience rythmique inédite : celle d'un rythme de l'interruption et du moment creux, dénonçant corollairement la scansion télévisuelle comme le fondement illusionnant d'un agencement de représentations qui vise à réintroduire artificiellement de la lisibilité partagée dans le monde. Cf. HAMERS Jeremy, « “Bitte bleiben Sie am Gerät”. Montage, flux et critique de la télévision in *Das Schleyer-Band I & II*, de Klaus vom Bruch », *op. cit.*, p. 112.

• 20 – RANCIÈRE Jacques, *Figures de l'histoire*, *op. cit.*, p. 24-25. Le champ lexical du pli est très présent dans ces passages.

L'indétermination serait donc l'absence d'explication au premier sens du terme (donner le sens ou la raison de quelque chose). Mais elle est néanmoins à l'origine d'une opération d'*explication* en un deuxième sens : non plus celui de donner des raisons, mais au sens de dérouler/déployer, ouvrir à d'autres sens (virtuels), opération qui réclame une certaine durée. Deux opérations poétiques sont donc possibles, qui dépendent l'une de l'autre. *Ralentir le flux* (c'est-à-dire offrir une pause, une stase, une suspension de l'action narrative) et *diffractionner le flux* (augmenter le spectre des possibles, provoquer des changements de direction)¹⁹. La première solution répond au caractère *continu* du flux, la deuxième déjoue son caractère *linéaire* – c'est-à-dire qu'elle complique les lignes narratives, en posant ici et là dans le film des « bornes de bifurcation », des points au départ desquels les trajectoires interprétatives peuvent se relancer.

Or le cinéma, en tant qu'art photographique, relève *naturellement* de ce que Rancière appelle un régime de « signification indéterminée » : « Le cinéma, avec son œil sans conscience, a l'instrument qui effectue exactement le concept romantique de l'œuvre comme égalité d'un processus conscient et d'un processus inconscient. [...] Il applique spontanément le principe de cette double ressource qui leste tout signe de la splendeur de son insignifiance et de l'infinitude de ses implications²⁰. » Les arts photographiques se définissent par leur capacité à combiner l'intentionnel et l'inintentionnel. Or le nom que donne Rancière à la dynamique ou au jeu singulier du signifiant et de l'insignifiant est la *fiction* (et il est évident pour Rancière qu'elle s'actualise aussi dans le cinéma documentaire).

Pour concrétiser ces propositions, je voudrais montrer comment cette opération est possible au départ des plans de paysages mobilisés dans certains films documentaires, plans qui correspondent généralement à des moments de ralentissement. Il me semble clair que paysage et indétermination ont quelque chose à faire ensemble. Dans l'introduction de leur livre sur *Les inventions photographiques du paysage*, Pierre-Henri Frangne et Patricia Limido réfléchissent le rapport de nos

• 19 – D'autres opérations pourraient encore être envisagées. À propos des travaux de Klaus vom Bruch, Jeremy Hamers parle d'un montage qui s'apparente à première vue « à une radicalisation et à une accélération du flux indistinct d'informations et de divertissements », mais qui renverse en réalité le rythme télévisuel imité : « En exacerbant les interruptions et les désynchronisations du flux télévisuel de l'époque, l'artiste déconstruit et critique donc – en quelque sorte "de l'intérieur" même du montage – la couverture médiatique. » Ce faisant, il soumet son (télé)spectateur à une expérience rythmique inédite : celle d'un rythme de l'interruption et du moment creux, dénonçant corollairement la scansion télévisuelle comme le fondement illusionnant d'un agencement de représentations qui vise à réintroduire artificiellement de la lisibilité partagée dans le monde. Cf. HAMERS Jeremy, « "Bitte bleiben Sie am Gerät". Montage, flux et critique de la télévision in *Das Schleyer-Band I & II*, de Klaus vom Bruch », *op. cit.*, p. 112.

• 20 – RANCIÈRE Jacques, *Figures de l'histoire*, *op. cit.*, p. 24-25. Le champ lexical du pli est très présent dans ces passages.

conceptions du paysage aux différents médiums par lesquels les artistes ont pu le représenter²¹. La « tradition paysagère » de la représentation picturale, dans son effort pour capter le paysage naturel sous « un seul aspect » (comme portion de territoire homogène du point de vue de la tonalité, de l'ambiance, de la couleur ou de l'atmosphère), contribuait à ordonner, composer et délimiter ce qui sinon restait « ouvert et indéfiniment extensible ». La peinture de paysage, par la mise en scène qu'elle déploie, offre une nouvelle unité aux éléments naturels qu'elle maîtrise, comme le montrait Simmel dans sa *Philosophie du paysage*. Mais l'avènement de la photographie bouleverse selon les auteurs ce langage du paysage, qui se décline alors dans un genre nouveau, à la fois en continuité (pour le programme mimétique, par exemple) et en rupture avec les principes de la représentation picturale. Et notamment, ce fait décisif qu'un paysage photographique n'est pas comme en peinture « métaphorique » ou « symbolique », mais qu'il est un prélèvement direct de la nature (une partie du monde enregistrée mécaniquement, qui conserve en quelque sorte son étrangeté radicale). Il y a une *maîtrise* de la peinture sur le réel qui disparaît avec la photographie, en tant qu'elle intègre aussi – en même temps qu'elle les sélectionne – des éléments qui n'étaient pas intentionnellement prévus (il y a un excès de visible dans l'image photographique).

« Telle est l'invention photographique du paysage : un paysage qui ne ramène pas l'extériorité du monde représenté à l'intériorité, à la spiritualité et à la virtuosité de l'artiste ; un paysage au contraire qui montre et explore l'extériorité de la nature et qui nous la montre comme elle est, sans idéalisation ni transfiguration, comme le lieu d'une infinité d'images, de points de vue et d'expériences possibles : images, points de vue et expériences toujours corporellement déterminés et qui valent pour eux-mêmes. Alors, ce que l'invention photographique du paysage réaliserait en s'émancipant de la tradition du paysage de la Renaissance jusqu'au romantisme allemand, ce serait la contestation critique du paysage lui-même comme *totalité* et comme *tonalité* [...]. Le paysage photographique devenu complètement libre et autonome contiendrait ainsi comme une contradiction interne, contradiction qui ne le détruirait pas, mais qui, au contraire, lui donnerait une puissance de création, c'est-à-dire d'indétermination infinie, qui sied tout à fait à notre époque et à notre art contemporains²². »

Les auteurs parlent encore du paysage photographique comme d'un objet sauvage, « anxieux » (H. Rosenberg) ou « précaire » (J.-M. Schaeffer). De nouveaux

• 21 – FRANGNE Pierre-Henri et LIMIDO Patricia (dir.), *Les inventions photographiques du paysage*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.

• 22 – *Ibid.*, p. 17-18.

caractères du paysage surgissent dans la photographie, qui étaient niés dans la représentation picturale renaissante : trivialité, discontinuité, immédiateté, hétérogénéité, etc.

« Bref, le paysage photographique a libéré le paysage lui-même ; il a libéré le paysage *de* lui-même et lui a permis de mettre en œuvre ce que Robert Musil appelait un “amorphisme” ou une “sans qualitude”, c’est-à-dire une polymorphie telle que disparaît toute essence ou tout caractère propre au profit d’une plasticité sans limites²³. »

Les images de paysage dans les films documentaires – qui retiennent l’attention de Rancière – ont pour effet de ralentir l’action et de sortir par l’intensité d’une expérience esthétique du régime de l’information. Je voudrais conclure avec un cas d’usage du paysage qui me tient à cœur.

Entre 1979 et 2012, le réalisateur belge Jean-Jacques Andrien réalise trois films sur le monde paysan de la région du pays de Herve (région – doublement frontalière – du nord-est de la Belgique). Un film de fiction, *Le grand paysage d’Alexis Droeven* (1981 – histoire d’un fils qui, à la mort de son père agriculteur, se pose la question de la reprise de l’exploitation familiale), un film sur les conflits politiques de la région des Fourons, *Mémoires* (1984), et un film documentaire reprenant les motifs abordés dans le film de fiction, *Il a plu sur le grand paysage* (2012). En associant les témoignages des agriculteurs, qui se présentent cadrés en pieds fixes, et des plans de paysage du pays de Herve, Andrien donne une épaisseur particulière aux mots des paysans. Les plans de paysage n’ont parfois pas de rapport direct avec les témoignages. Ce film permet de réfléchir à la distance que les images peuvent prendre par rapport à la littéralité²⁴. Comme le remarque Emmanuel d’Autreppe, le titre lui-même annonce cette disjonction et semble déjà faire signe vers l’indétermination en tant qu’il n’annonce pas explicitement le thème du documentaire, ni la crise de l’agriculture liée aux normes imposées par l’économie de marché et les traités européens, ni celle du lait, ni la fin – ou la souffrance, ou la survie – du monde paysan. L’affiche du film porte également cette disjonction²⁵. Quant à l’idée de paysage, elle s’associe avec moins d’évidence

• 23 – *Ibid.*, p. 19.

• 24 – Cf. le texte d’Emmanuel d’Autreppe pour le coffret publié en 2015 par Les films de la Drève : « Si le substrat demeure le réel, le traitement touche plutôt à l’allégorie, et cette distance vis-à-vis de la littéralité se manifeste jusque dans le titre où ce n’est pas le métier, ni la ferme, ni la mort, ni le fils qui apparaissent et se voient désignés, mais bien le paysage, qui contient tout cela à la fois. »

• 25 – Comme me l’a indiqué à juste titre Danielle Lories, l’affiche du film *Il a plu sur le grand paysage* pourrait faire l’objet d’une analyse spécifique : on y voit un décor citadin – ou en tout cas rural – plutôt qu’un paysage, et de la neige plutôt que de la pluie.

qu'on le pense au monde paysan, comme l'a montré, entre autres, Alain Roger dans son *Court traité du paysage*²⁶.

Je voudrais essayer de montrer comment peut s'opérer la bifurcation décrite au départ des propositions de Rancière sur les images indéterminées. Le propre d'une expérience esthétique forte serait de faire voir comment l'image apparemment a-signifiante nous fait changer de position, la puissance du film étant qu'il transforme souvent radicalement nos représentations. La première partie du film (le premier témoignage d'un producteur laitier) est ponctuée de scènes pluvieuses : plans sur la pluie qui tombe, l'eau qui s'écoule, la boue qui s'accumule sur les chemins empruntés par le bétail, les vaches trempées, le décor pluvieux aperçu par la porte de cuisine ouverte, etc. En première lecture, la pluie semble accentuer et au fond illustrer les scènes de désolation. Le paysan raconte l'impossibilité de sa situation, l'impasse où il se trouve et laisse apparaître – d'abord malgré lui – la tristesse dans laquelle le plonge l'idée qu'après lui, personne ne reprendra la ferme. Or contrairement à ce qu'on pourrait d'abord imaginer, la pluie n'a pas ici pour seule vocation de traduire matériellement dans une ambiance paysagère le désespoir des vies de paysans agriculteurs et producteurs laitiers.

Il se passe autre chose quand les plans pluvieux se mettent à résonner avec les témoignages. Car ces images offrent aussi l'occasion de moments de basculement, qui ouvrent des voies permettant de sortir de lectures métaphoriques ou symboliques attendues, sans pour autant les contredire absolument. La scène décisive de ce point de vue se situe à mes yeux dans un passage où un fermier, par ailleurs très engagé dans les luttes syndicales, parle de ses vaches. Il décrit notamment leur aversion pour la pluie et l'humidité, alors qu'elles supportent bien la neige :

« Elles supportent mieux le froid que la pluie. La journée, elles sortent parce qu'elles aiment bien le soleil, et l'air leur fait du bien. Et puis, elles aiment bien de sortir. [...] La vache a froid quand elle se tient le dos bossu, et c'est

• 26 – Comme me l'a indiqué Antoine Janvier, Alain Roger pense dans son analyse le paysage contre le paysan. Le paysan souffre en effet d'un « déficit esthétique dans la perception de son propre pays », car le pays reste au regard du paysan « le lieu du labeur et de la rentabilité », qu'il rencontre quotidiennement (dans une temporalité spécifique non contemplative) et qui se définit par son utilité. Alain Roger cite l'ethnologue Martin de La Soudière : « Le paysage, c'est l'aspect des lieux, c'est le coup d'œil, c'est une distance que l'on prend par rapport à sa vision quotidienne de l'espace. Le travail agricole étant le plus souvent incompatible avec cette disponibilité de temps et d'esprit, l'environnement est rarement "paysage" pour ces agriculteurs. En fait, le terme paysage est pour eux le plus souvent inadéquat. [...] Le registre esthétique semble phagocyté par l'utilitaire, le beau, défini par l'utile. » Ou le géographe Armand Frémont : « Les agriculteurs évoquent à peine les paysages. Cette attitude paraît très profondément significative. On parle fort peu de ce qu'on vit quotidiennement, surtout lorsqu'on est Normand. Les valeurs prêtées aux lieux sont celles du travail, de la terre et de la famille, éventuellement du progrès agricole et de l'emploi » (ROGER Alain, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1997, p. 35).

souvent quand elle est mouillée, et ce qu'elle aime le moins, c'est la neige fondante, donc le début de l'hiver, elle n'aime pas. La neige elles aiment bien, elles n'ont pas peur, quand il fait très froid. Quand la neige leur colle sur le dos, là elles sont misérables, elles se tiennent serrées, bossues, et on voit qu'elles ont froid. [...] Avec le poil luisant et plein de santé, elles sont magnifiques » (*Il a plu sur le grand paysage*, 2012, extrait).

Progressivement, et par effet de résonance avec les mots des fermiers, le paysage devient alors aussi le lieu de l'affirmation positive d'une *autre sensibilité* (notamment à la vie animale, à ses cycles, ses postures, celle de la vache courbée, etc.) et d'un désir des paysans de voir leur monde ne pas déperir. La dimension sensible du travail dans la ferme est portée par ces images. On comprend alors qu'il s'agit d'une culture, certes disparaissante, mais très ancrée et productrice de savoirs positifs.

À plusieurs niveaux, la mise en scène conjointe des images et des mots permet d'*entretenir la disjonction* entre un monde mutique et un monde de paroles (les paysans parlent, et leur parole résonne avec la terre silencieuse et indifférente). L'image indéterminée, dont le lien à l'action n'est pas naturel, permet de guider les mots. D'un côté, le point chaud de l'événement, celui dont l'information télévisuelle doit se satisfaire – réunions syndicales, manifestations, revendications –, de l'autre le cadre de vie apparemment immobile des paysans, indifférent au tumulte de l'histoire. La disjonction joue encore entre les difficultés que traversent les paysans et la richesse positive – difficile à valoriser dans une situation catastrophique – de leur monde sensible.

En termes d'économie générale et d'expérience temporelle, le film documentaire travaille au cœur du rapport de l'action et de la contemplation : la contemplation s'organise autour de moments de ralentissement. Grâce aux images qui sont opératrices de ces ralentissements, le propos peut sortir du régime de l'information, du « naturalisme journalistique » et du « lissage médiatique²⁷ ». *Il a plu sur le grand paysage* s'attache à représenter une crise du monde paysan dont la visibilité et la temporalité sont présentées tout autrement dans les journaux télévisés. Il suffit de penser à cet autre moment poignant où les agriculteurs, dans un geste aussi désespéré que symbolique, répandent sur la terre avec leurs tracteurs d'épandage le lait qui a perdu sa valeur marchande. Plutôt que de s'attacher à montrer d'emblée cet épisode traumatique, le réalisateur met en place le « façonnage lent » d'un paysage qui donne à voir de manière inédite la réalité d'une culture menacée de disparition.

• 27 – Cf. encore une fois le texte d'Emmanuel d'Autreppe pour le coffret publié en 2015 par Les films de la Drève.

Æ
æsthetica

**TEMPORALITÉS ESTHÉTIQUES
ET ARTISTIQUES**

SOUS LA DIRECTION DE
CLAUDE THÉRIEN ET SUZANNE FOISY

P r e s s e s u n i v e r s i t a i r e s d e R e n n e s

Quelles temporalités animent les expériences esthétiques et les gestes artistiques? L'ouvrage répond à cette question en empruntant deux voies distinctes circulairement enchaînées l'une à l'autre. La première aborde la part du sensible, de l'émotion, des tonalités affectives et du sentiment

TEMPORALITÉS ESTHÉTIQUES ET ARTISTIQUES

d'existence

en traitant de la temporalité philosophique au sein des approches phénoménologique et pragmatiste de penseurs marquants des deux derniers siècles. La seconde voie examine la temporalité esthétique depuis la pratique des arts eux-mêmes en s'interrogeant sur la nature des images créées par la photographie, le cinéma, le théâtre et l'ensemble des arts visuels. À l'époque de l'esthétisation du monde, comment survivre à l'abondance déroutante d'images de toutes sortes? Comment l'expérience esthétique et les gestes artistiques permettent-ils aux humains d'être plus attentifs aux diverses modalités temporelles de leur existence et, par là, aptes à mieux apprécier et habiter le monde?



SOUS LA DIRECTION DE
CLAUDE THÉRIEN
ET **SUZANNE FOISY**

Claude Thérien est professeur de philosophie au département de philosophie et des arts de l'université du Québec à Trois-Rivières (UQTR).

Suzanne Foisy a été professeur au département de philosophie de l'université du Québec à Trois-Rivières de 1989 à 2011.

Publié avec le soutien de l'université du Québec à Trois-Rivières



www.pur-editions.fr

Presses Universitaires de Rennes

ISBN 978-2-7535-7734-3

22 €



9 782753 577343