

**Aurélien CLAUDE**

**Master 2 Recherche**

**Arts, esthétique, et sociologie des industries culturelles**

Sous la direction de Frédéric Gimello-Mesplomb  
maître de conférences en études cinématographiques

Université de Metz

# **La croyance en la violence des images**

**Comment notre rapport à l'image a conditionné la façon de  
croire et de voir les images, notamment  
cinématographiques ?**

## **PLAN**

### **I - Des fondements de l'image à l'image cinématographique**

#### **1) Qu'est-ce qu'une image ?**

- a) Définition
- b) De l'icône à l'image
- c) Images mentales et imagos

#### **2) Fondements et évolution de notre rapport à l'image**

- a) « La naissance par la mort »
- b) Des puissances de l'image en occident

#### **3) Ancrage social de l'image, l'exemple de la photographie selon Pierre Bourdieu**

#### **4) Le cinéma, une révolution du regard ?**

- a) Le rêve, au carrefour des croyances et des représentations
- b) Prendre en compte le contexte de naissance du cinéma

### **II - L'image cinématographique et ses effets**

#### **1) Les spécificités de l'image cinématographique**

- a) L'avènement artistique du cinéma
- b) Cinéma et modernité

c) Image mouvement et image temps

## **2) La violence à l'image**

a) L'identification et l'incarnation à l'image

b) Une violence bien réelle

## **3) Etude du traitement de la violence au cinéma à travers Funny Games**

a) Présentation du film

b) Film violent ou film sur la violence ?

# **III - De la nécessité d'apprendre à regarder/ de remettre en cause le visible**

## **1) L'emprise de la vue sur le "regard"**

a) L'utopie de la communication

b) Le regard en question

## **2) Démystifier l'image**

a) Voir et pouvoir

b) Une question d'éducation/prévenir plutôt que guérir

## INTRODUCTION

La prolifération de l'image au sein de la société occidentale depuis notamment l'invention des nouvelles formes de diffusion et de communication de et par l'image, a entraîné sa consommation de manière intensive. On observe également le fait que l'Eglise, après l'avoir reniée, adopte finalement l'image comme moyen de transcendance mais aussi de *présence*, comme le dit Régis Debray dans *Vie et mort de l'image*<sup>1</sup>. Mais le Christianisme, qui a tenu un rôle fondamental dans l'histoire de notre société, notamment au niveau nos croyances, a toujours préféré la « vérité » du langage à celle de l'image, et n'a jamais ainsi libéré totalement la représentation de sa chair constituante.

Aujourd'hui, alors que la religion a perdu de son influence sociale, l'image semble, avec l'évolution technologique, dépasser son statut d'image pour créer du lien social et une cohésion réunie autour d'une croyance à l'image déterminée par la communication. Le cinéma, dont l'imagemouvement constitue l'essence même, a beaucoup réfléchi sur l'image et la façon de la créer, de l'interpréter, de la penser. Il constitue donc un domaine d'exploration majeur de l'image qui doit témoigner de son potentiel, notamment émotionnel et psychique.

Dans une société où l'image est plus que majoritairement marchande ou a but lucratif, insérée dans une stratégie de communication, le cinéma en tant qu'art constitue un bastion de résistance qui propose encore parfois

---

<sup>1</sup> Régis Debray, *Vie et mort de l'image, une histoire du regard en Occident*, éd. Gallimard, 1992

l'image pour elle-même, pour ses capacités à transcender le spectateur. En trois questions correspondant chacune à une partie, nous envisagerons un parcours de l'image qui nous mènera de sa définition à son éducation, en passant par ses croyances et sa violence. Dans quelles mesures les fondements et l'évolution de notre rapport à l'image ont-ils conditionné sa réception? L'image cinématographique peut-elle être impliquée dans un processus de production de violence « réelle » sans prendre en compte les croyances qui lui sont associées traditionnellement, culturellement et socialement ? Comment la communication, cette utopie, a brouillé les frontières entre l'image et le visuel ?

# I - DES FONDEMENTS DE L'IMAGE A L'IMAGE CINEMATOGRAPHIQUE

## 1) Qu'est-ce qu'une image ?

### a) Définition

Le terme image provient du latin « imago », et désigne<sup>2</sup> l'« imitation », la « représentation », le « portrait ». On lui confère quatre sens ordinaires. Le premier est celui d'une représentation plus ou moins exacte d'une quelconque réalité, comme les reflets, les portraits, les estampes. Le second est celui d'évoquer autre chose en raison d'une relation de type analogique, comme c'est le cas d'un dessin animé, de l'image-mouvement, du cinéma. Le troisième sens renferme les représentations figurées chargées de contenus symboliques ou idéologiques plus ou moins stéréotypés, comme les clichés ou les images d'Epinal, et le quatrième les figures de style du type comparaisons ou métaphores.

Le mot image n'est donc pas d'une grande précision au niveau de son interprétation (linguistique). Selon le domaine auquel le mot est appliqué ou fait référence, il devient tantôt un concept, tantôt un objet. Une image, ce peut être, une représentation matérialisée, comme ce peut être, pour la psychologie par exemple, la représentation mentale d'une réalité sensible, et pour la philosophie, selon Sartre, un acte de la conscience qui vise un objet tout en le posant comme absent et qui lui substitue un

---

<sup>2</sup> Elisabeth Clément, Chantal Demonque, Laurence Hansen-Love, Pierre Kahn, *La philosophie de A à Z*, éd. Hatier, Paris, 1994.

« analogon »<sup>3</sup>. Le terme image, qui renvoie directement aux notions de représentation et d'imagination, d'ailleurs de la même racine (*imago*), renferme donc deux niveaux sémiotiques, l'un en relation directe avec le réel, l'autre en relation avec l'inconscient. Une image serait une représentation du réel, plus ou moins abstraite, appelant une représentation mentale par l'interaction du regard.

Une image, c'est un codage du réel faisant appel à une activité cérébrale pour être décodée. Elle devient dangereuse lorsqu'elle est abordée comme une imitation du réel, ou lorsqu'elle s'impose comme telle, brouillant ainsi les repères fondamentaux de notre équilibre mental. C'est pourtant ce à quoi on a assigné l'image pendant des siècles, à cette fonction d'imitation du réel, or l'image n'est pas la chose, même si elle lui ressemble. La confusion naît déjà de son étymologie, du terme « imago », de la même racine que « imitari », imiter. Ce n'est pas un hasard si l'on a très tôt dévalorisé l'image et l'imagination, et tenté de les contrôler. L'image peut paraître fondamentalement trompeuse et se faire passer pour la chose elle-même. Pour Platon<sup>4</sup> elle est le plus bas degré du réel, et l'imagination le plus bas degré de la connaissance. Mais Platon envisage là l'image-simulacre, du grec « *eidolon* », celle qui barre l'accès à l'intelligible, qui fascine par sa beauté et prétend rivaliser avec son modèle, se substituer à lui. Selon Laurent Lavaud<sup>5</sup>, « l'image parfaite, le simulacre, est donc anti-métaphysique : elle plonge le regard et l'intelligence dans un monde plat, horizontal, où la multiplication des apparences noie l'originalité du modèle, abolit sa différence. ». La « *mimesis* », qui signifie en grec l'imitation, appartient à cette forme d'image qui tend, par sa volonté de ressemblance avec l'objet original, à faire disparaître de l'image la notion d'« être » créateur. Au contraire, la « véritable » image, du grec « *eikôn* »,

---

<sup>3</sup> « analogon » : un discours similaire

<sup>4</sup> Platon, *Cratyle*, éd. GF-Flammarion, 1998

<sup>5</sup> Laurent Lavaud, *L'image, textes choisis et présentés par*, éd. Flammarion, Paris, 1999

peut être intégrée dans une théorie de la connaissance, selon Platon, et ouvrir les voies de la métaphysique. Elle offre la possibilité d'un rapport à l'intelligible dans la mesure où elle se manifeste comme déficiente par rapport à ce qu'elle représente. L'« *eikôn* » dévoile tout autant le modèle original que la distance qui l'en sépare. Et c'est paradoxalement en nous montrant ce en quoi elle n'est pas l'idée, qu'elle nous la donne à voir.

En mettant pour le moment la notion d'image mentale de côté, on peut donc dire qu'il existe deux formes opposées d'image-matières, selon que l'on cherche à reproduire fidèlement le réel en masquant son intervention, ou que l'on montre au contraire des traces de sa construction, des indices de création, ce qui fait le caractère unique et original d'une oeuvre d'art par exemple. C'est alors l'intention créatrice à la source de toute production d'image qui va définir son appartenance à l'une ou l'autre de ces deux formes. Mais le mode de diffusion de l'image peut aussi influencer et détourner l'intention première de son créateur. Donc pour être exact, je pense que c'est l'idée des intentions du ou des créateurs que se fait le spectateur de toute image qui va en définir leur perception. Laurent Lavaud développe cette ambivalence de la définition d'image, il écrit :

« Il est possible de faire « jouer » sa structure, de définir des équilibres divers selon que l'on souhaite insister sur le lien qu'elle crée avec ce qu'elle imite ou sur l'écart qu'elle manifeste par rapport à lui »<sup>6</sup>.

Selon lui, il existe deux modes d'exploitation de l'image, la « stratégie de la continuité », et la « stratégie de l'écart ». La première tend à homogénéiser le réel pour le rassembler et tisser en lui une continuité, la seconde cherche au contraire à produire des ruptures et distinguer des degrés. En effet, par l'image, nous sommes selon lui doublement reconduits au réel:

---

<sup>6</sup> *Ibid.*



« D'une part, parce que la représentation porte en elle la marque d'une insuffisance par rapport à l'épreuve de la réalité : la satisfaction qu'elle procure n'est que relative, et ne fait que renforcer le désir de la rencontre effective avec le monde. De l'autre, parce que l'image possède un pouvoir propre qui ne laisse pas le réel intact »<sup>7</sup>.

## **b) De l'icône à l'image**

Le terme d'image est utilisé de manière approximative pour désigner des productions très différentes. D'après l'ouvrage *Petite fabrique de l'image*<sup>8</sup>, « l'usage social englobe sous ce terme toutes les représentations qui offrent un rapport d'analogie avec des modèles du monde visible. Mais le terme s'applique aussi à des compositions non figuratives ou « abstraites », comme une peinture de Mondrian ou de Kandinsky, ou la combinaison colorée du kaléidoscope. ». Pour envisager l'image, il faut donc définir ses origines et ses champs d'application, en rapport avec l'évolution du regard.

Si le terme « icône » était employé par les Grecs pour désigner une sculpture représentant fidèlement un modèle humain à l'échelle naturelle, c'est également ainsi que l'on désigne les figures divines dans la peinture religieuse. La représentation se trouve déréalisée, dématérialisée par le regard, qui dépasse sa simple similitude avec le réel pour y voir sa symbolique, son lien avec le divin et le sacré. En substituant Dieu à sa représentation, l'icône rappelle cette distinction élémentaire entre image et

---

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

<sup>8</sup> Jean-Claude FOZZA, Anne-Marie GARAT, Françoise PARFAIT, *Petite fabrique de l'image*, éditions Magnard, 2003

modèle de l'image. La fusion entre l'objet réel et l'objet représenté, leur ressemblance, nécessite un effort, un travail du regard, afin de pouvoir accéder à la puissance iconique de l'image.

Dans la façon de considérer l'image et les icônes en Occident, le Christianisme a joué un rôle très important. En effet, la théologie chrétienne a institué le Christ comme image de Dieu. Alors qu'entend-elle par image ? Car pour autant, le Christ n'est pas Dieu. Il incarne le divin, mais se constitue de chair. L'icône religieuse pourrait donc à elle-seule faire le lien avec Dieu, transcender. En l'incarnant elle serait divine. Elle rend compte d'une présence. Pour Marie-José Mondzain, « L'icône n'est pas consubstantielle à Dieu, mais elle rend présents la grâce de son regard et le souvenir de sa résurrection dans la similitude »<sup>9</sup>. Cette conception, après avoir été soutenue, va faire peur à l'Eglise quant à son rôle et sa légitimité. C'est ainsi que l'on assiste à une querelle des icônes, de 730 à 843. Celle-ci va opposer les iconoclastes, ennemis de l'image, plus nombreux à la Cour et dans l'Armée, aux iconodules ou iconophiles, défenseurs de l'image, plus nombreux chez les moines et les évêques. Serge Tisseron écrit à propos des iconoclastes :

« Les iconoclastes n'imaginaient pas une image qui ne soit pas chargée de la présence et des pouvoirs de ce qu'elle représente. Et c'est à cause de ce pouvoir qu'ils prêtaient aux images – c'est-à-dire aux images religieuses, qui étaient alors les seules – qu'ils les interdisaient. Les icônes portaient pour eux un risque idolâtrique majeur en risquant à tout moment de se donner pour l'original »<sup>10</sup>

Ils ont une conception transcendantale des rapports à Dieu. Pour eux l'image ne peut que trahir ou relativiser cette transcendance car elle

---

<sup>9</sup> Marie-José Mondzain, « Histoire d'un spectre », in *La photographie inquiète de ses marges*, Actes du colloque du 14-15 mars 1992.

<sup>10</sup> Serge Tisseron, *Psychanalyse de l'image, de l'imgo aux images virtuelles*, éd. Dunod, Paris, 1995, p.174

anthropomorphise notre représentation du divin. Les iconodules au contraire, permettent de justifier la conception du Christ comme image du Père. Ils donnent à l'image une double justification. Laurent Lavaud la relate :

« D'une part, elle porte en elle la trace de la puissance du Créateur, qui l'a appelée à l'être et lui a donné forme[...] D'autre part, la matière est sanctifiée par l'incarnation et la résurrection de Christ »<sup>11</sup>

La querelle des icônes va engager la conception occidentale de l'image dans différentes directions, pour enfin trancher son sort. En effet, en 730, l'empereur Léon II publie un édit ordonnant la destruction des icônes. Puis, de 787 à 813, elles sont restaurées, avant d'être prescrites de nouveau en 813. En 843, les icônes seront définitivement restaurées. Cet engagement va fonder notre rapport à l'image en général. Revenons sur le concile de Nicée II, en 787, qui est déterminant et exemplaire dans la voie que va suivre notre culture. Il met fin à une période d'iconoclasme virulent, durant lequel les iconolâtres étaient condamnés comme hérétiques. C'est une réaction du parti iconodule qui va redéfinir notre rapport à l'image. Régis Debray nous apporte des précisions, il écrit :

« Ce septième et dernier concile oecuménique fut le dernier auquel aient participé ensemble Occident et Orient chrétiens. Il a inversé la primauté absolue de la Parole sur l'Image propre au Judaïsme, en attestant l'influence de la culture visuelle des Grecs sur les chrétiens. »<sup>12</sup>

Il précise que cette décision de 787 fait encore loi aujourd'hui dans l'Eglise. Observons de plus près la thèse de ces partisans de l'image. Elle est défendue par le patriarche Nicéphore, dans *Le discours contre les*

---

<sup>11</sup> Laurent Lavaud, *L'image, textes choisis et présentés par*, éd. Flammarion, Paris, 1999, p.40

<sup>12</sup> Régis Debray, *Vie et mort de l'image, une histoire du regard en Occident*, éd. Gallimard, 1992, p.160

*iconoclastes*<sup>13</sup>. Pour lui l'icône est une image artificielle qui n'est pas une représentation de la réalité, mais seulement une représentation de son image. Cette image originaire, il la nomme l' « archétype ». Ainsi, il écrit :

« L'image artificielle est une imitation de l'archétype, une copie. »<sup>14</sup>

Selon lui, l'icône diffère de son modèle « par essence et dans son substrat ». Ainsi, les images de Dieu ne possèdent rien de la divinité de celui-ci. Il pense que les iconoclastes, qui soutiennent le fait que l'image contient la divinité et donne une fausse idée de Dieu, confondent l'image et la réalité de ce qu'elle représente. Cet engagement de Nicéphore dans une considération symbolique des images va être partagé et imposé par l'Eglise, ce qui a eu un grand impact sur l'histoire du regard et ses croyances. En outre, même si cette conception permet d'envisager l'image comme une construction symbolique, elle a aussi des effets négatifs. Ainsi, selon Serge Tisseron :

« L'approche développée par Nicéphore a véritablement bloqué la pensée occidentale de l'image en terme d'espace contenant. L'idée que l'image puisse, pour son spectateur, toujours participer de quelque façon à un imaginaire de la « circonscription » a été écartée comme hérétique. Cela a durablement entravé nos capacités de pouvoir penser l'image comme une double enveloppe : enveloppe qui contient l'objet de la représentation et enveloppe qui circonscrit son ou ses spectateurs dans une « bulle » imaginaire. Et cela a eu des conséquences essentielles sur le développement des images en occident. »<sup>15</sup>

Ainsi Serge Tisseron entretient l'idée que notre société occidentale a favorisé la puissance de transformation de l'image au dépend de sa fonction

---

<sup>13</sup> Nicéphore, *Discours contre les iconoclastes*, éd. Klincksieck, Paris, 1989

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> Serge Tisseron, *Psychanalyse de l'image, de l'imgo aux images virtuelles*, éd. Dunod, Paris, 1995, p.175-176

d'enveloppe. C'est ce qui se traduit dans l'utilisation de l'image dans la communication aujourd'hui. Objet de désirs et de croyances illusoires, la représentation symbolique et analogique domine toujours notre société occidentale. L'image est majoritairement construite en vue d'encourager une action, de transformer celui qui la regarde. Elle a conditionné notre façon de percevoir et de penser en s'imposant presque naturellement dans les univers communicationnels et médiatiques. Fruit de ce mode étendu de représentation, le narcissisme et le voyeurisme par l'image ont pris le pas sur la transcendance et la prise de conscience. L'image a déréalisé le monde, et c'est par le regard que l'on en prend conscience. Si elle cherche à copier le réel, elle ne peut pourtant le représenter qu'en deux dimensions. Cette frustration sera le moteur de l'évolution des techniques de production et de saisie du réel, toujours plus « objectifs ». Ainsi va naître l'imprimerie, puis la photographie et le cinéma, puis la télévision et la télé-réalité (et le numérique). Les usages sociaux de l'image, déterminés culturellement et historiquement, se sont transmis de générations en générations.

### **c) Images mentales et imagos**

On peut préciser que toute image est d'abord une perception mentale dans le sens où c'est le cerveau qui interprète les signaux oculaires envoyés. C'est un mécanisme cérébral qui permet de « voir ». Comme on la vu plus haut, le terme « image » renferme deux niveaux sémiotiques, l'un en relation directe avec le réel, l'autre en relation avec l'inconscient. En considérant le fait que le terme « imago » soit la racine des mots « image » et « imagination », c'est au deuxième niveau sémiotique qu'il fait référence. On peut définir une « imago » comme une « image psychique », une

représentation inconsciente. D'après Serge Tisseron<sup>16</sup>, si l'on peut considérer l'« imago » comme une « image », c'est bien dans le sens de fonctionnement des premières images psychiques, qui se forment à la naissance avec la perception de l'entourage (global: famille, personnel soignant, etc.). Pour le psychanalyste, l'« imago », comme les images psychiques, a « une participation motrice, affective et représentative, auxquelles il faut ajouter une participation verbale »<sup>17</sup>. L'« imago » est donc une image psychique construite au travers de nos premières perceptions du monde, qui sert de référence lors de nos rapports aux autres. Serge Tisseron définit ces « imagos » comme « des objets relationnels intériorisés dans une position figée. Elles servent de pôle tantôt à l'identification (le sujet s'identifie à elles) tantôt à la projection (le sujet « perçoit » son environnement sur leur modèle) »<sup>18</sup>.

Le mot « imago » désignait également chez les Romains le moulage en cire du visage du mort porté aux funérailles. Ils conféraient alors à la représentation la même valeur qu'à son « objet ». Le mort et sa représentation ont droit aux mêmes privilèges, aux mêmes considérations. C'est une croyance en l'image par substitution. L'« imago » représentait donc le lien formel entre la vie et la mort par une présence hors de toute temporalité. Par le moulage, la représentation est imitation, et par sa présence, le masque est comme « vivant », soumis à une croyance d'« immortalité ».

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p.41

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> *Ibid.*, p.42

## 2) Fondements et évolution de notre rapport à l'image

### a) La naissance par la mort

Selon Régis Debray<sup>19</sup>:

« La naissance de l'image a partie liée avec la mort. Mais si l'image archaïque jaillit des tombeaux, c'est en refus du néant et pour prolonger la vie. La plastique est une terreur domestiquée. Il s'ensuit que plus la mort s'efface de la vie sociale, moins vivante est l'image, et moins vital notre besoin d'image. »

L'auteur désigne ici par image toute trace symbolique construite par l'homme. L'image « archaïque », des peintures de Lascaux en -15 000 aux fresques des nécropoles étrusques en -800, met en scène ou évoque très souvent la mort. La décision de fixer dans le temps des moments de la vie par un acte pictural révèle le refus de la mort du visible en même temps qu'elle s'inscrit dans des usages sociaux définis. La mort ne se passe pas d'image, qui est surtout symbolique, en rapport avec l'imaginaire. Pour Régis Debray, « Les honneurs de la tombe relancent de place en place l'imagination plastique, les sépultures des grands furent nos premiers musées, et les défunts eux-mêmes nos premiers collectionneurs. Comme l'écrit Debray, « l'image attesterait du triomphe de la vie, mais un triomphe conquis sur, et mérité par, la mort »<sup>20</sup>. Car l'image archaïque n'était pas destinée et tournée vers le vivant, mais vers la mort. En effet, l'idée de la mort comme renaissance, voyage, ou passage fut tardive et seconde. Bachelard a écrit : « La mort est d'abord une image, et elle reste une

---

<sup>19</sup> Régis Debray, *Vie et mort de l'image, une histoire du regard en Occident*, éd. Gallimard, 1992, p.24

<sup>20</sup> *Ibid.*, p.29

image »<sup>21</sup>. Puis c'est le triomphe de la foi sur la mort vers le IV<sup>ème</sup> siècle. L'iconographie chrétienne apparaît sur les sarcophages et dans les catacombes pour repousser la mort derrière l'image d'une vie éternelle rendue possible par la résurrection du Christ. L'image du défunt va incarner son corps.

Observons alors comment la notion d'image et le rapport que l'on a entretenu avec elle ont évolué. Pour envisager le sens que les images avaient dans les différentes ères du regard que définit Debray, il faut envisager leur réception comme collectives, car selon lui, « on était pas seul devant une icône byzantine, ni passif, mais inséré dans un espace ecclésial et une pratique collective »<sup>22</sup>. La peinture fait sens pour « les regardeurs », selon ce qu'ils sont. Donc l'art, sa réception, sa codification, s'analyse en fonction de pratiques culturelles et sociales collectives et non individuelles comme on pourrait le croire. Ainsi, à chaque époque, à chaque période de l'évolution des techniques de transmission, de communication, correspond un rapport à l'art différent au niveau du sens et de la réception, de sa fonction. L'évolution des techniques liées à l'image, notamment celles de production (analogiques, numériques par exemple), engendre des nouvelles applications, des nouvelles fonctions qui lui sont dans la société. Le regard se voit modifié, calibré, et utilisé. Pour Régis Debray<sup>23</sup>, « L'histoire de l'œil ne "colle" pas à l'histoire des institutions, de l'économie ou de l'armement. Elle a droit, fut-ce dans le seul Occident, à une temporalité propre et plus radicale ». Refusant la découpe scolaire du temps de l'art en "antique", "médiéval", "classique", "moderne", et "contemporain", il choisit d'étudier notre rapport à l'image en fonction de l'évolution des techniques de transmission. Dans l'histoire du regard, trois charnières se distinguent alors:

« A la *logosphère* correspondrait l'ère des *idoles* au sens large. Elle

---

<sup>21</sup> Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, éd. José Corti, Paris, 1948, p. 312

<sup>22</sup> Régis Debray, *Vie et mort de l'image, une histoire du regard en Occident*, éd. Gallimard, 1992, p.77

<sup>23</sup> *Ibid.*, p.285



s'étend de l'invention de l'écriture à celle de l'imprimerie. A la *graphosphère*, l'ère de *l'art*. Dont l'époque s'étend de l'imprimerie à la télé couleurs. A la *vidéosphère*, l'ère du *visuel*. Chacune de ces ères dessine un milieu de vie et de pensée, aux étroites connexions internes, un écosystème de la vision et donc un certain horizon d'attente du regard. »<sup>24</sup>

Bien sûr, ces ères ne se chassent pas les unes par rapport aux autres, car la télévision comme le dit Debray, ne nous empêche pas d'aller au Louvre. Pourtant, à chacune va correspondre un regard différent. Dans l'histoire du visible, l'évolution conjointe des techniques et des croyances nous a conduit tout d'abord à un regard magique, qui suscite l'idole, puis esthétique, qui correspond à l'art, et enfin économique, qui définit le visuel. Selon Debray, « la séquence idole assure la transition du magique au religieux », « l'art assure la transition du théologique à l'historique ou du divin à l'humain », et « le visuel, de la personne ponctuelle à l'environnement global, ou encore de l'être au milieu »<sup>25</sup>. Ainsi, comme on le remarque dans le tableau récapitulatif que l'auteur nous propose<sup>26</sup>, dans le régime de l'idole, l'image est un être, c'est une affaire de croyance, alors que dans celui de l'art, l'image est une chose, et c'est une affaire de goût. Enfin, dans le régime visuel, elle n'est plus qu'une perception, et c'est alors une affaire de pouvoir d'achat. A la première ère correspondrait la notion d'*image-indice*, qui fascine et a une valeur magique, à la seconde, celle d'*image-icône*, qui n'inspire que du plaisir et a une valeur artistique, et à la troisième, la notion d'*image-symbole*, qui requiert une mise à distance et possède une valeur sociologique.

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p.286

<sup>25</sup> *Ibid.*, p.290-291

<sup>26</sup> *Ibid.*, p.292

## **b) Des puissances de l'image en Occident**

Après avoir abordé l'évolution du regard à travers l'approche médiologique de l'image, propre à Régis Debray, il sera question ici d'envisager notre rapport à l'image par le biais de la psychanalyse, et en particulier à travers les travaux de Serge Tisseron. On peut tout d'abord remarquer le fait que le psychanalyste parle de « puissances » ou de « pouvoirs » de l'image, termes qui peuvent porter à confusion, dans le sens où ils s'appliquent plutôt à son support (médiatique/de communication) et au rôle, au statut, ou aux fonctions qu'ils lui donnent. Ce sont les applications de l'image qui confère de la puissance à sa représentation, ainsi que ses usages sociaux et culturels. Plutôt que de puissance, je préfère parler d'influence, d'effets conscients et inconscients de l'image sur l'individu, en rapports avec ses affects. Le terme pose également problème à Régis Debray, qui refuse même de prendre en compte le point de vue de la psychanalyse sur les images. Il se demande, à propos des non croyants qui ont tendances par exemple à incliner la tête devant le crucifix, ou brûler un cierge:

« Puissances de l'image, ou puissances du primitif ? On a déjà compris qu'il faudrait inclure la psychanalyse parmi nos réservoirs disciplinaires. Quoique le gisement des affects soit bien au départ de tout, l'allusion suffira. D'abord parce que cette fausse science à qui il arrive de dire vrai domine à l'envi les réflexions actuelles sur l'image, et fort bien. Ensuite, parce que nous lui préférons la paléontologie, qui dit la même chose, quant au poids insolite de l'oublié, mais de façon vérifiable et moins arbitrairement littéraire »<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p.160

Il est vrai que Serge Tisseron, psychiatre et psychanalyste, docteur en psychologie, et enseignant à Paris VII, est membre de plusieurs sociétés scientifiques et régulièrement consulté comme expert autour des questions que soulèvent les images par les différents Ministères. Il a notamment été chargé par le Ministère de la Culture et la Direction de l'Action Sociale d'une recherche sur les effets des images chez les enfants et les adolescents, d'une durée de trois ans (1997-2000). C'est dire si le point de vue psychanalytique est à prendre en compte, notamment celui de Serge Tisseron, car il est retenu par les instances de pouvoirs et de décisions qui "encadrent" et définissent le cadre d'application de l'image dans notre société. Régis Debray a une conception quelque peu réductrice de la psychanalyse. En lui préférant la paléontologie, il la cantonne dans le domaine de la recherche des origines primitives de l'homme, sans prendre en compte son importance dans l'étude de phénomènes ou de pratiques ayant un rapport à la conscience. Selon lui, la vérité paléontologique qui pose le « trait » comme marque spécifique, distinguant l'homme de l'animal, en dit tout autant que la psychanalyse. Seul le tracé atteste l'« homo sapiens », depuis l'apparition des marques de chasse (-35 000 ans), aux sépultures gravées de motifs abstraits, qui signale l'« hominisation » en cours. Car pour Debray, « l'homme descend du signe, mais le signe descend du dessin, via le pictogramme et l'hiéroglyphe »<sup>28</sup>. Mais le fait que le désir de représentation (graphique) soit constitutif de la nature humaine et de son évolution en terme de pensée et de communication ne suffit pas à comprendre le fonctionnement de phénomènes propres à l'interaction avec l'image, comme par exemple le besoin d'imitation lié à l'image. C'est là que la psychanalyse tient un rôle important, dans l'explication des phénomènes mentaux particuliers que peut susciter une image.

Des « puissances » que l'on accorderait à l'image, la psychanalyse

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p.161

envisage par-là ses aspects invisibles, son rayonnement sur les consciences. L'image en tant qu'objet envisagé pour lui-même, n'a pas de « puissances », seulement en tant qu'objet inter-relationnel, lorsqu'elle est soumise à des croyances. Serge Tisseron, à la fin de son ouvrage, lève le voile et s'explique sur ce qu'il entend par « pouvoirs » de l'image:

« J'ai utilisé, pour nommer ces problématiques, le mot de « pouvoirs ». Nous pourrions aussi parler des « corps de l'image ». En effet, alors que des fonctions peuvent se désolidariser, des corps ne le peuvent pas. Dans la tradition bouddhique, Bouddha a trois corps: le premier est le corps de la loi, spirituel et transcendant [...] le second est le corps de jouissance [...] le troisième est le corps de transformation, matériel et mortel [...]. De même, l'image a trois « corps » indissociables: un corps de signification, invisible mais conceptualisable, qui correspond à sa valeur de représentation, indicielle, iconique ou symbolique; un corps de transformation, qui se traduit dans les pouvoirs de l'image d'unir ou de désunir, et qui lance l'être ou l'imagination sur de nouvelles pistes; un corps d'enveloppe, qui contient les premières expériences corporelles diffuses et les premiers objets psychiques, puis qui contribue à l'illusion de contenir son spectateur ou d'en réunir plusieurs dans un même espace psychique ou mental »<sup>29</sup>.

Ainsi, sous mon regard, l'image agirait inévitablement à trois niveaux sur ma conscience, en me signifiant, en me transformant, en m'enveloppant. En effet, chacun a déjà constaté que le regard d'une image engendre un mécanisme psychique ou mental. On se laisse envelopper par une représentation du Christ, transformer à la vue d'un mort, ou admiratif devant une oeuvre d'art. Le principal souci de Serge Tisseron est de réussir à envisager, par une approche globale, les images tant matérielles que

---

<sup>29</sup> Serge Tisseron, *Psychanalyse de l'image, de l'imgo aux images virtuelles*, éd. Dunod, Paris, 1995, p.190

psychiques, car elles sont selon lui soumises au même problème. Avant lui, l'opposition entre « image » et « visuel » est déjà mise en évidence par Serge Daney pour rendre compte notamment de la différence entre les images du cinéma, construites pour que nous les regardions, et le « visuel » des images de télévision, que nous voyons seulement défiler. De la même façon, Tisseron propose d'opposer un « visuel » psychique par lequel nous nous sentons parfois traversés, aux images que nous construisons sous notre regard intérieur, dans une attitude active et non plus passive. Selon lui, « c'est sur ce visuel que se détachent les images que nous constituons activement comme objets de notre regard ou de notre pensée. Dans les deux cas, nous isolons une séquence visuelle de notre monde, perceptif ou intérieur, pour la considérer comme une « image » »<sup>30</sup>. Le « visuel » serait donc ce qui nous enveloppe et nous contient, qu'il soit constitué d'images psychiques ou matérielles, mais pas ce qui nous transforme. Au contraire, l'image qui se constitue sous notre regard, nous la prenons comme matière à transformations. Celles-ci peuvent porter sur l'image ou sur nous-mêmes, car nous nous transformons en l'observant, en la prolongeant, ou en tentant de la comprendre. D'après Tisseron, « cette distinction entre une image qui enveloppe et une image qui transforme renvoie à la capacité de toute image, tant psychique que matérielle, de pouvoir en même temps représenter, contenir et transformer »<sup>31</sup>.

Le psychanalyste pose donc ces trois fonctions comme intrinsèques à toute image. Selon lui, la fonction de représentation, au cœur de l'image, fonde moins la ressemblance de l'objet à son modèle que son pouvoir de l'évoquer. C'est ainsi qu'elle introduit la notion de métaphore, qui permet de rapprocher des objets réels sans pour autant les confondre. Elle est aussi un temps fort dans l'évolution de chacun, qui, après la naissance, va devoir distinguer représentation d'hallucination. Enfin, pour Tisseron, « cette

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p.158

<sup>31</sup> *Ibid.*

fonction de l'image trouve son aboutissement naturel dans les images destinées à faciliter le travail du deuil. Dans les cultures anciennes, il était important de garder non seulement une image psychique du défunt – en le voyant par exemple sur son lit de mort – mais aussi une image matérielle »<sup>32</sup>.

La fonction de transformation désigne le fait qu'une image n'indique pas seulement un objet en le figurant, elle peut aussi indiquer une direction à suivre, le sens d'un mouvement, une évolution nécessaire. Selon le psychanalyste, elle concerne les trois types d'images distinguées par le sémiologue Pierce, à savoir les indices, les icônes, et les symboles. Cette fonction s'exprime de façon particulièrement évidente au travers de l'utilisation des pictogrammes dans la signalétique moderne. Par exemple, les dessins qui correspondent au « bar », aux « toilettes », au « restaurant », mais aussi aux pompes à essence et à la signalétique routière, ne sont pas porteurs de la représentation de l'objet qu'ils évoquent, mais bien de la représentation des actions qui y correspondent. Comme l'écrit Tisseron, « face au pictogramme indiquant un bar, je ne me représente pas le bar, mais je me vois en train de me désaltérer ou d'acheter un sandwich, et j'oriente mon chemin afin de pouvoir accomplir cette activité »<sup>33</sup>. Pour lui, « cette capacité de l'image à être inductrice d'un mouvement trouve son origine dans le fait que les premières images psychiques sont d'abord associées à la sensori-motricité »<sup>34</sup>. Lorsque l'enfant tète sa mère notamment. En effet, « cette caractéristique de toute image, tant psychique que matérielle, de faire appel d'un « mouvement vers », témoigne du travail toujours à l'œuvre des schèmes d'union-désunion. Le « mouvement vers » définit en effet le passage d'un état d'union à celui de désunion et vice et versa »<sup>35</sup>. C'est ce mouvement que l'on retrouve face à l'image cinématographique. Cette

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p.159

<sup>33</sup> *Ibid.*, p.162

<sup>34</sup> *Ibid.*, p.163

<sup>35</sup> *Ibid.*, p.164

fonction de transformation de l'image peut être utilisée comme leurre, de façon magique, éducative, mais aussi pour indiquer son sens. C'est le cas de l'image inachevée volontairement, qui appelle l'idée d'une création toujours en devenir. De plus, selon Tisseron, « l'inachèvement de l'œuvre impose à son spectateur l'idée de son propre inachèvement. Ainsi, à travers l'œuvre inachevée, le monde, la création et son créateur sont renvoyés ensemble à un devenir permanent dans lequel tout état apparent se réduit à n'être qu'une étape intermédiaire dans une série infinie de transformations »<sup>36</sup>.

La troisième fonction de l'image que le psychanalyste distingue est celle d'enveloppe. Pour lui, en plus de sa possibilité de représenter un objet et de l'évoquer d'une manière mobilisatrice de transformations de soi, de l'image ou du monde, l'image a également la capacité de contenir cet objet et son spectateur dans une même enveloppe, en donnant l'illusion d'une perception partagée. En effet, selon Tisseron, « toute image fonctionne comme premier contenant pour les pensées ». Et « toute perception d'image entraîne l'illusion de l'existence d'une enveloppe intersubjective »<sup>37</sup>. Ce qui est le plus remarquable, c'est le fait que ces deux fonctions correspondent à deux temps forts successifs dans la constitution psychique de toute personne. Le premier est la constitution des premières images. En effet, après la naissance, les images psychiques fonctionnent comme premier contenant indifférencié. Les sensations sont confuses, et les premières images interviennent pour restaurer la continuité de l'enveloppe psychique. Pour l'auteur, l'image continue toujours à témoigner de cette nostalgie de la continuité primitive, « parce que l'image est apparue avant la séparation psychique et qu'elle a d'abord été mise au service de l'illusion de l'unité primitive, toute image continue à *envelopper* la pensée. Celle-ci, soutenue par une image, est comme le nouveau-né porté par sa mère. La pensée crée l'image, qui à son tour porte la pensée dans une relation de complétude et de

---

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> *Ibid.*

partage réciproque telle qu'elle caractérise les fonctionnements psychiques intriqués du nouveau-né et de sa mère »<sup>38</sup>. A propos de l'image matière, les pratiques qui lui font jouer un rôle « contenant » ont toujours existé, comme en témoigne la fonction du talisman, qui est en lui-même le traitement et agit sans expliquer, et celle de la photographie, qui a longtemps « volé les âmes ».

Le second temps fort de la constitution psychique de tout sujet est la découverte partagée avec un autre de l'image de soi dans le miroir. Cette expérience pour le nouveau-né, encore privé de ses fonctions motrices, le placerait dans une situation de dépendance à l'égard du regard maternel. Pour Tisseron, « c'est dans celui-ci qu'il trouve à la fois la confirmation de cette expérience et la garantie de son identité »<sup>39</sup>. L'enfant va associer son image à la sensation qu'elle est partagée à par sa mère. L'auteur va plus loin, selon lui: « cette expérience fonde l'image à la fois comme une confirmation narcissique et comme une expérience partagée, l'une et l'autre indissolublement liées. Sur ce mode, l'image continue toujours à imposer à la fois son évidence et la conviction que cette évidence est partagée avec d'autres »<sup>40</sup>.

### **3) Ancrage social de l'image, l'exemple de la photographie selon Pierre Bourdieu<sup>41</sup>**

L'objectif ici sera de montrer comment, d'après Bourdieu, les usages sociaux de la photographie en déterminent sa pratique, et indirectement sa

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p.165

<sup>39</sup> *Ibid.*, p.168

<sup>40</sup> *Ibid.*, p.169

<sup>41</sup> Pierre Bourdieu, L. Boltanski, J.-C. Chamboredon, *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, éditions de Minuit, Paris, 1965



nature. Le rapport à l'image photographique s'inscrit dans un rapport (social) à l'image déjà établi, avec ses croyances et ses pratiques. Il en sera de même pour le cinéma. Ce qui est nouveau, c'est la technique, l'outil de prise de vue, mais pas la manière de percevoir et de croire l'image.

Pour Chamboredon<sup>42</sup>, les questions que se posent les esthètes ne sont pas déterminées par les possibilités offertes par la photographie, mais bien par la définition sociale de cette technique et par les conditions sociales qui en règlent l'usage. L'exemple fournit par Man Ray est assez explicite, car celui-ci se voit contraint de préciser, à propos de ses solarisations : « Je ne présente pas mes expériences, mais seulement des oeuvres achevées »<sup>43</sup>. L'auteur, concluant le chapitre, pense être parvenu à résoudre l'ambiguïté dont souffre l'esthète à une vérité objective dans le fait que « l'intention esthétique qui choisit de s'exercer dans un domaine où elle est condamnée à rester une intention n'est peut-être pas autre chose que l'expression voilée d'une intention sociale »<sup>44</sup>.

Opposé aux idées de l'époque, Barthes va définir une photographie différente qui va valoriser le « ressenti », l'émotion, la relation regardant-image. Il s'intéresse à la notion de lecteur, pour que les spectateurs travaillent ce qu'ils lisent<sup>45</sup>. Il va plus loin en dégagant ce qui fait de la photo une image fondamentalement différente des autres images : « c'est la double conjonction de réalité et de passé qu'elle propose : ce qu'elle représente a été là. Réalité non seulement parce qu'il a fallu la coprésence, mais surtout parce que la photographie est la trace même de ce qu'elle représente : c'est la lumière émise par l'objet ou la personne qui vient

---

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> extrait de « *Jeune photographie* », n° 42 octobre 1961, p. 230

<sup>44</sup> Pierre Bourdieu, L. Boltanski, J.-C. Chamboredon, *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, éditions de Minuit, Paris, 1965, p. 244

<sup>45</sup> Cours de *Théorie de l'image fixe*, Licence Arts du Spectacle 2003-2004, Steven Bernas, enseignant chercheur à l'Institut Européen du Cinéma et de l'Audiovisuel de Nancy

impressionner la pellicule et en dégrader le nitrate d'argent »<sup>46</sup>. Philippe Dubois va dans le même sens, en précisant que « si une photo peut être considérée comme une « preuve d'existence », elle ne peut pas être pourtant considérée comme « preuve de sens » »<sup>47</sup>.

Pierre Bourdieu et son équipe de jeunes chercheurs entreprennent donc au début des années soixante, à la demande de la firme multinationale Kodak-Pathé, l'étude des usages sociaux de la photographie. Et c'est Bourdieu qui formule la thèse qui va être renforcée par ses collègues. Pour lui, la photographie appartient au domaine du social car elle est ancrée dans l'histoire. Il la constitue comme objet d'étude sociologique, comme Durkheim<sup>48</sup> était parvenu à le faire, à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, au sujet du suicide. La grande difficulté dans cette étude est que la photographie, comme le suicide, est un phénomène qui véhicule de nombreuses représentations spontanées erronées, que Bourdieu appelle « pré-notions ». L'entreprise apparaît donc comme un défi consistant à montrer que la sociologie peut expliquer, et selon Bourdieu «est la seule à pouvoir expliquer totalement, une pratique courante qui semble échapper aux déterminismes sociaux ».

Dans l'esprit de Durkheim, le sociologue commence par nuancer les explications techniques et économiques qui semblent justifier la pratique, ou non, de la photographie. Grâce aux travaux statistiques et aux questionnaires, il parvient à montrer concrètement les différentes attentes et les différents rôles que confèrent les classes sociales à la photographie, en définissant ainsi ses usages. Par exemple, « Les employés refusent de mettre la photographie sur le même plan que la peinture, même lorsque la formulation des jugements proposés dans le questionnaire semble y

---

<sup>46</sup> Martine Joly, *Introduction à l'analyse de l'image*, éditions Nathan, 1993

<sup>47</sup> Philippe Dubois, *L'Acte photographique*, éditions Nathan, 1992

<sup>48</sup> Durkheim (1858-1917), *Le suicide*, 1897

inviter »<sup>49</sup>. Au moyen d'une étude historique des usages assignés à la photographie, il campe une analyse étayée de nombreux exemples. Selon lui, « si l'image photographique, cette invention insolite qui aurait pu déconcerter ou inquiéter, s'introduit très tôt et s'impose très rapidement (entre 1905 et 1914), c'est qu'elle vient remplir des fonctions qui préexistaient à son apparition, à savoir la solennisation et l'éternisation d'un temps fort de la vie collective »<sup>50</sup>. C'est en cela que la photographie de mariage a été admise très rapidement, « l'achat de la photographie de groupe, dépense ostentatoire à laquelle nul ne saurait se dérober sans manquer à l'honneur, étant ressenti comme obligatoire, au titre d'hommage rendu aux mariés ». Les usages de la photographie ont évolué avec la société, comme en témoigne la propension à photographier l'enfant. « Autrefois, on photographiait surtout les adultes, secondairement les groupes familiaux réunissant parents et enfants et exceptionnellement les enfants seuls. Aujourd'hui la hiérarchie s'est inversée »<sup>51</sup>. Et la date charnière de ce renversement, qui coïncide avec l'émancipation de la société, semble être 1945. En effet, « Dans la collection d'un petit paysan des hameaux, les portraits des enfants constituent la moitié de photographies postérieures à 1945, alors qu'ils étaient à peu près absents de la collection antérieure à 1939 »<sup>52</sup>.

De plus, on peut préciser que pour les classes populaires, la pratique photographique, perçue comme acte magique, ne peut être pleinement légitimée. Les valeurs valorisant travail, effort physique, technicité et rationalité s'opposent en effet à une pratique où tout semble réalisé par l'appareil et son bouton déclencheur, et dont les prétentions esthétiques appartiennent à une classe supérieure, se contentant seulement d'autoriser sa

---

<sup>49</sup> Pierre Bourdieu, L. Boltanski, J.-C. Chamboredon, *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, éditions de Minuit, Paris, 1965, p.88

<sup>50</sup> *Ibid.*, p.40

<sup>51</sup> *Ibid.*, p.42

<sup>52</sup> *Ibid.*

pratique dans le cadre de circonstances définies que l'on reconnaît légitimes. Cependant, on ne peut nier l'expression, même si elle est plus d'ordre utilitaire et nécessaire, d'une esthétique dans la photographie populaire.

Bourdieu remarque aussi que les pratiquants assidus, les « dévots », qui appartiennent majoritairement à la classe moyenne, sont au départ plutôt des célibataires, qui entretiennent des liens avec d'autres célibataires, et sont âgés de 18-20 ans. Ils recherchent dans la photographie une autre esthétique que celle qu'autorise la société, et tendent souvent à lui reconnaître des qualités techniques et pratiques uniques. Ce genre de pratique, plus autonome, bien qu'elle renferme la volonté de souscrire aux valeurs de la classe supérieure, va pouvoir s'étendre et se faire accepter grâce à l'éclatement du noyau familial et la libération de la société, notamment après la seconde Guerre Mondiale.

Enfin, pour les membres de la classe « supérieure », la pratique photographique est ambiguë. En effet, « ils n'accordent pas vraiment à la photographie la valeur qu'ils lui prêtent dans leurs propos ». Bourdieu pose alors la question de savoir si les jugements par lesquels ils accordent à la photographie la valeur d'un art n'expriment pas qu'une complaisance polie que contredirait la condamnation trahie par les conduites ? Dans leurs discours, les cadres supérieurs refusent généralement de réduire la photographie à ses fonctions traditionnelles, de thésaurisation des souvenirs de famille et illustration des événements marquants. Pourtant leur pratique, souvent peu intense, fait une part importante aux fonctions traditionnelles. Par exemple : « J'élimine la photographie de famille qui ne restitue pas l'atmosphère et qui ne participe à aucune esthétique, qui est figée. Je ne veux pas de la photo traditionnelle avec des individus posant seuls ou en groupe au pied du Parthénon [...] L'été dernier, j'ai attendu vingt minutes l'instant qui m'a permis de photographier un ensemble de colonnes pour

pouvoir éviter la présence de touristes dans mon champ de vision »<sup>53</sup>. Cette contradiction s'explique selon Bourdieu, par la place de la photographie dans le système des beaux-arts. En tant que pratique engageant des valeurs artistiques, la photographie est effectivement une occasion d'actualiser l'attitude esthétique, mais, du fait qu'elle se situe très bas dans la hiérarchie des pratiques artistiques, les sujets se sentent moins impérativement tenus d'y exercer leur sens esthétique. Ainsi, faute d'avoir reçu une véritable consécration sociale, notamment de la part de l'institution artistique, tout discours sur la photographie prend un caractère artificiel, ne s'appliquant pas proprement à son objet. Les plus cultivés, « forts capables de commentaires diserts sur l'esthétique des photographies, se gardent avec soin de l'adhésion enthousiaste ou de l'engouement naïf parce qu'ils ne voient dans la photographie qu'une occasion de mettre en oeuvre des goûts et des savoirs esthétiques acquis par la pratique d'autres arts, bref, une sorte d'exercice d'application. La dignité de cette image fixe en tant qu'objet d'art ne peut exister que par la volonté du spectateur qui décide, « parce qu'elle lui plaît et non parce que la bienséance culturelle l'impose, de la promouvoir comme telle l'espace d'un instant »<sup>54</sup>.

Bourdieu va encore plus loin, pour lui, les contradictions du discours sont plus qu'un épiphénomène idéologique. En effet, alors qu'ils réunissent les conditions d'une pratique orientée vers des fins proprement esthétiques, comme les moyens économiques, la culture artisanale et les occasions d'une pratique plus variée dans ses objets grâce notamment au tourisme, « les cadres supérieurs continuent à accorder aux usages traditionnels de la photographie une importance comparable à celle que leur confèrent les membres des classes populaires ».

Il faut se garder, selon le sociologue, d'opposer sans nuance le goût des citadins pour le « naturel » au goût des paysans pour le hiératisme, car

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p.93

<sup>54</sup> *Ibid.*, p.96

ce serait ignorer que les « concessions à une esthétique libérée des conventions sociales sont toujours plus apparentes que réelles. »<sup>55</sup> L'image fixe que représente la photographie est donc régie dans sa pratique et sa conception par des usages sociaux déterminés culturellement et traditionnellement.

#### **4) Le cinéma, une révolution du regard ?**

##### **a) Le rêve, au carrefour des croyances et des représentations**

Pour analyser ce qui constitue la croyance cinématographique, il est nécessaire de se replonger dans le contexte d'apparition de cet art, en 1895, et d'observer les influences idéologiques exercées au cours de son évolution. François Jost, dans un chapitre intitulé « Images et croyance »<sup>56</sup>, veut envisager une « histoire » du regard qui prendrait en compte l'ensemble de la production cinématographique, sans exclure les films des premiers temps. Sans se préoccuper uniquement des « bons » films, à prétention esthétique ou philosophique, comme il le reproche à Gilles Deleuze. Par-là, il souhaite comprendre ce que le cinéma pût représenter un jour comme nouvelle image, et écrit:

« Passé l'émerveillement devant les capacités du cinéma à reproduire le monde physique (auquel font écho aujourd'hui les discours sur le « réalisme » de l'image de synthèse), sa nouveauté véritable apparut dans les

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p.117

<sup>56</sup> François Jost, *Le temps d'un regard, du spectateur aux images*, éd. Nuit Blanche/Méridiens Klincksieck, 1998

possibilités qu'il donnait aux artistes d'accéder au monde psychique. Très vite, le cinéma semble, aux yeux de ceux qui voudraient en faire un art, le moyen privilégié pour montrer ce qui se passe dans les cerveaux. [...] De fait, un nombre considérable de films des deux premières décennies représentent ce qui se passe dans la tête des personnages et, notamment, leurs rêves (proportionnellement beaucoup plus qu'aujourd'hui)»<sup>57</sup>.

Le rêve, cette construction imaginaire du réel, s'inscrit parfaitement dans les préoccupations de l'époque. En effet, le rapport à l'image est toujours régit par des conceptions traditionnelles et religieuses, faisant la part belle au domaine de l'imaginaire.

Si Jost, comme Deleuze, reconnaît le fait que l'image puisse contenir ou véhiculer de la pensée, ce n'est pas par cet angle qu'il envisage sa théorie, mais par le fait que tout film, par essence, entraîne un fonctionnement mental, un mécanisme cérébral. En effet, si l'on considère avec Deleuze que le cinéma entretient avec la pensée trois rapports qui sont: pensée critique, pensée hypnotique, et pensée action, rapports que l'on trouve dans les films de cinéastes de renom comme Eisenstein, Hitchcock ou Gance, c'est envisager la pensée comme un travail intellectuel. Pourtant, tout film met en jeu une interaction cérébrale avec son spectateur, qui ne peut s'évaluer par l'intensité intellectuelle qu'elle engendre, mais plutôt par sa contribution à l'essence du cinéma, comme un tout offrant un rapport au monde intelligible. Jost pose alors une question que Deleuze néglige, et qui nous intéresse particulièrement ici, à savoir:

« Sur quelle métaphysique de l'imagination se construisent ces nouvelles images projetées sur des écrans à partir de 1895 ? »<sup>58</sup>

Fait intéressant, l'auteur constate que la naissance du cinéma

---

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

<sup>58</sup> *Ibid.*, p.59

correspond à celle de la psychanalyse. Mais il rejette cette réponse facile qui consiste à considérer le cinéma comme une application directe des recherches menées dans le domaine de la science de l'inconscient. Pour lui, l'apparition du cinéma ne constitue pas d'emblée une révolution du regard:

« Aboutissement du XIX<sup>ème</sup> siècle, cette nouvelle technologie développe une conception de la pensée, de l'univers mental et du cerveau, qui est aux confluents des traditions populaires et des nouvelles croyances photographiques. Si le cinéma peut être subsumé sous cette formule de Nietzsche: « en quoi sommes-nous encore pieux »<sup>59</sup>, ce n'est pas seulement qu'il montre le lien de l'homme au monde, comme le dit Deleuze, c'est qu'il se bâtit, dès ses premières années, sur des croyances religieuses, des représentations mentales et sur une conception de la pensée empruntée aux théories pseudo-scientifiques du tournant du siècle. Confluences qui trouvent un objet privilégié: le rêve. »<sup>60</sup>

Selon François Jost, le cinéma se construit donc sur une métaphysique de l'imagination déjà préconçue (par les croyances religieuses et la tradition culturelle). En effet, au début du XX<sup>ème</sup> siècle, la tradition populaire confère à toute image mentale une dimension surnaturelle, de magie ou de religion, que l'on retrouve dans le cinéma des origines. Les histoires de fantômes, les visions prémonitoires, les apparitions, les métamorphoses et surtout le rêve, sont des recours narratifs récurrents qui évoque bien l'état onirique dans lequel se trouve la société de l'époque. Le cinéma ne fait que dévoiler, en mettant en images, un univers mental déjà « imagé » et construit.

Le rêve constitue un objet privilégié dans le sens où il est représenté au cinéma sous la forme d'images matières, en même temps qu'il constitue

---

<sup>59</sup> Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Cinéma 2, édition de Minuit, 1985, p.222

<sup>60</sup> François Jost, *Le temps d'un regard, du spectateur aux images*, éd. Nuit Blanche/Méridiens Klincksieck, 1998, p.59



pour la science un mécanisme imaginaire qui est en rapport avec la mémoire. Le rêve est considéré comme extérieur au rêveur, sous le double aspect d'une apparition et d'un phénomène prémonitoire, magique ou religieux. On est loin des conceptions freudiennes qui lient le rêve à l'individu par un mécanisme inconscient. Même la médecine du XIX<sup>ème</sup> siècle, qui cherche la source du cauchemar dans le corps du dormeur, ne fait que rationaliser la conception populaire, dans le sens où l'« élément perturbateur » est lié à des croyances, comme le fait de veiller tard ou d'avoir trop mangé. La confusion entre mental et surnaturel qui règne alors dans les esprits se trouve représentée au cinéma. Vue et vision se confondent. Mais, d'après Jost, « Si le cinéma participe de cette métaphysique de l'apparition, c'est que, loin d'emprunter à la conception nouvelle de l'imaginaire qu'est en train de mettre en place la psychanalyse, il développe une conception populaire très ancienne, archaïque même, qui assimile certains phénomènes mentaux à des phénomènes religieux »<sup>61</sup>. Ainsi, comme nous l'avons montré en début de partie à propos de l'image, la réception de l'image cinématographique passe également par le prisme du christianisme, notamment quand elle représente le rêve. En atteste les nombreuses clefs des songes qui circulaient à l'époque, ouvrages à succès destinés à interpréter les rêves, écrits bien souvent par des religieux, « des prêtres défroqués ou d'anciens séminaristes »<sup>62</sup> comme les nomme Jost. C'est en prenant en main l'un de ces ouvrages que l'on peut se rapprocher du regard du public d'antan et déchiffrer ou comprendre les oeuvres du cinéma naissant, en optant pour une lecture symbolique plutôt que psychanalytique. Ces clefs des songes se vendaient à proximité des lieux de projection, et la correspondance entre cette sorte de dictionnaire des symboles oniriques et les images diffusées à l'époque est évidente. Voici un exemple de traduction que propose l'un de ces ouvrages:

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, p.62

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

« Chemins de fer: danger en voyage; cage avec oiseau: délivrance, affranchissement; balcon: vous vous élèverez en conservant l'estime; jardin (cultiver un): mariage projeté »<sup>63</sup>.

En utilisant ces symboles, le cinéaste peut construire un récit qui collera à un imaginaire partagé. Selon Jost, la plupart des auteurs de ces ouvrages se justifient en citant cette parole du prophète Joël:

« Le temps est venu où je répandrai mon Esprit sur toute chair! Vos fils et vos filles prophétiseront. Vos vieillards auront des songes, vos jeunes gens auront des visions. Même sur les serviteurs et les servantes je répandrai mon Esprit en ces jours là. » (Joël II, 28)

On remarquera que le songe, la vision, et la prophétie sont mis sur le même plan, dans un texte religieux légitimant le lien entre l'Esprit et la chair, et considérant ces phénomènes comme divins, venant de l'extérieur, s'imposant à l'individu. Cela témoigne bien de la vision d'un monde onirique à connotations religieuses qui régnait à l'époque. Cependant, si l'on observe une connivence religieuse dans ces clefs des songes, l'Eglise condamne pourtant leur l'interprétation, en se retranchant derrière un autre texte qui s'oppose à celui de Joël, la défense du Lévitique adressée à Moïse:

« Vous n'observerez pas les songes » (Lév. XIX, 26)

En effet, pour l'Eglise, le rêve est du côté du diable et son interprétation relève de la superstition. C'est un phénomène divin et l'expliquer serait s'éloigner de la foi et se rapprocher du « mal », du mensonge. Et la mise en garde ne s'arrête pas là, car cette condamnation de l'Eglise qui vise en premier lieu les oniromanciers, est prolongée en France par le pouvoir civil. Jost nous apporte des précisions historiques:

---

<sup>63</sup> *La Triple Clef des songes par le Grand Albert*, Bornemann, 1970.

« En 1810, l'article 479 du code pénal punit d'une amende de onze à quinze francs « ceux qui font métier de deviner et de pronostiquer ou d'expliquer les songes ». Cette interdiction subsistera tout le XIX<sup>e</sup> siècle. En 1895 encore, on ordonnera de faire respecter l'article 479 et en 1912 on finira par édicter une loi réglementant les professions ambulantes »<sup>64</sup>.

Pourtant, les « écranistes », comme on nommait les premiers cinéastes, ne sont pas visés par l'article 479, car ils n'interprètent pas les rêves, ils se contentent de les montrer. Mais ils les montrent à une population qui, elle, lit les clefs des songes, va voir les voyants et les hypnotiseurs, et c'est en ce sens que le cinéma des premiers temps, comme l'écrit Jost, met en images, « non seulement l'histoire officielle de la religion chrétienne, mais aussi une vision religieuse du monde, beaucoup plus diffuse, en rupture avec les dogmes de l'Eglise (ce qui fera dire à Pie XI, en 1936, que « le cinéma, dans l'état actuel des choses, c'est presque toujours le mal »<sup>65</sup>). Si le cinéma est la continuité du commerce du rêve par d'autres moyens, c'est en partie parce que son circuit croise celui des oniromanciers et « artistes » en tout genre, en partie pour des raisons sémiotiques »<sup>66</sup>. La monstration du rêve au cinéma est donc permise par la nature même du film, qui se situe entre une vision intérieure et une vision extérieure, par le truchement de l'écran. Les films vont refléter la religiosité du monde tout en la transformant, la métamorphosant en images symboliques empruntées de surnaturel, conformément à l'imaginaire populaire. Il y a donc une certaine ambivalence du cinéma à vouloir représenter l'état du monde, conformément aux « règles » édictées par le christianisme, mais avec un point de vue tourné vers les croyances populaires. De ce fait, il ne peut être rejeté par

---

<sup>64</sup> François Jost, *Le temps d'un regard, du spectateur aux images*, éd. Nuit Blanche/ Méridiens Klincksieck, 1998, p.69

<sup>65</sup> Encyclique *Vigilanti Cura*

<sup>66</sup> François Jost, *Le temps d'un regard, du spectateur aux images*, éd. Nuit Blanche/ Méridiens Klincksieck, 1998, p.69

l'Eglise, qui trouve en lui un relais des croyances religieuses édictées, mais ne peut pas non plus satisfaire l'idéal religieux, dans le sens où il s'adresse à une population qui, elle, croit à l'image.

## **b) Prendre en compte le contexte de naissance du cinéma**

Les cinéastes vont composer en tenant compte de cette construction de l'imaginaire et des connotations, interprétations qui s'y rapportent. On ne peut envisager le cinéma des premiers temps sans prendre en considération cette lecture symbolique à orientation religieuse et onirique. La superstition fait partie de la vie de tous les jours et ce vocabulaire iconique permet d'organiser des récits qui paraîtraient « abracadabrants » aujourd'hui. Pour comprendre l'évolution de notre rapport à l'image cinématographique, et en particulier sur quoi il se fonde, il est nécessaire de prendre en compte la conception onirique du monde qui prévalait avant la naissance du cinéma, et qui a profondément marqué les imaginaires. En effet, au départ le cinéma ne constitue encore qu'une révolution technique dans le domaine du visible, et pas une révolution du regard. Selon François Jost:

« L'histoire du cinéma a négligé jusqu'à présent l'existence de ces colporteurs de l'interprétation des rêves, qui parcouraient les foires, croisaient les saltimbanques, les forains et autres cinéastes, leur escarcelle remplie de « clefs des songes ». Rappelons, pour fixer les idées, que, de sa parution en 1874 jusqu'en 1914, la clef des songes de Lacinius se vendait à 10 000 exemplaires par an. Non seulement les films s'adressaient aux clients de cette littérature populaire, mais ils côtoyaient sur les foires les séances de

magnétisme, d'hypnotisme, de transmission de pensée. Très souvent, on plaçait un numéro de voyance entre deux films. Par exemple, le théâtre Bénévol, à Paris, enchaînait les numéros de la sorcière Foska, du professeur Robertson et de sa prodigieuse visionnaire Lucille, du professeur Du Laar qui présentait le rêve de Pygmalion avec un projecteur cinématographique. Dans un tel contexte, on peut se demander si le cinéaste n'a pas pris progressivement la place de la voyante, d'abord par le *flash forward*, ensuite par le montage parallèle. C'est à la lettre ce qui se passe dans *Rescued by Rover* (Hepworth, 1905), où la bohémienne, figure de la voyance, est observée, suivie et rattrapée par un narrateur encore beaucoup plus omniscient qu'elle »<sup>67</sup>.

Le cinéma semble donc se constituer comme le relais des images mentales et des représentations préexistantes à son apparition. Le regard est déjà construit et déterminé plus ou moins par des croyances oniriques populaires, et ne fait que trouver un nouveau lieu de rencontre avec un imaginaire dans le cinéma. La projection d'images en mouvements sur un écran va vectoriser et orienter le regard, en créant une nouvelle interaction avec l'image, mais les représentations qu'elles mettent en scène ne modifient pas la façon d'intégrer une image, et confortent plutôt le spectateur dans ses croyances. Quant à savoir si le cinéaste n'a pas pris la place de la voyante, on ne peut que souligner le fait qu'il ait, dès ses premières années, tenté de représenter ce qui se passe dans les cerveaux, tout comme tentaient de le faire les hypnotiseurs, les voyants, les magnétiseurs, ceux qui interprètent les rêves, ou encore la psychanalyse. Avec l'évolution de la technique, les cinéastes vont chercher à pousser plus loin le « réalisme » des représentations de ces phénomènes, avec un souci de cohérence dans la construction du film, mais surtout avec la volonté d'embarquer le spectateur

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, p.64

hors de son corps. Les moyens narratifs utilisés, comme le flash forward, témoignent de la volonté du cinéma de rendre compte de phénomènes mentaux en les interprétant en images, et même de construire un récit autour de ceux-ci. Le film va permettre de faire « plus fort » que l'illusionniste ou le saltimbanque, il subjugue et peut faire vivre au spectateur et à son esprit une expérience mentale unique, en le plongeant dans un monde imaginaire teinté de réalité. Au milieu de ces sciences occultes, entre voyance et magnétisme, c'est là que le cinéma trouve sa place, et c'est presque naturellement que l'on plonge sa tête dans l'écran et que l'on va croire à ce qu'on nous raconte, car on veut voir et croire à cette irréalité qui nous entoure et rythme la vie quotidienne (superstitions, etc.). Les nombreux films des premiers temps qui font se succéder le monde des revenants, celui du rêve et les tours de magie, témoignent donc de cette proximité idéologique du surnaturel et du mental, ainsi que d'une conception ancienne du rêve.

Pour terminer, on peut dire que l'apparition, tout comme l'image mentale ou le rêve, n'est pas seulement une image dans la tête du personnage, mais également dans nos têtes de spectateurs. Comme nous les voyons aussi, les visions paranormales, les rêves ou les véritables apparitions sont mises sur le même plan, car le cinéma, comme l'écrit Jost, prend sémiotiquement partie pour la thèse, populaire et ancienne, de l'objectivité de tous ces phénomènes. Pour Jost, « Si la photo, et la photo spirite en particulier, permettait d'évoquer les morts, le cinéma, doué de temps et de mouvement, transforme, grâce à la surimpression et à la substitution, tout phénomène mental en apparition au point qu'on ne peut plus dissocier le vrai, le religieux, du faux, de l'hallucination, ou du fictif »<sup>68</sup>. Ainsi, tant que le cinéma ne dissocie pas, sur le plan sémiotique, c'est-à-dire tant qu'il représente de la même façon, phénomènes mentaux et

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p.71

apparitions, il livre l'interprétation des images au spectateur qui, selon ses propres croyances et sa conception du rêve ou des récits de l'Eglise, se fait sa propre religion. Le cinéma peut donc être considéré comme une nouvelle force de proposition visuelle, un nouveau moyen de voir, mais ne détermine pas d'emblée un nouveau regard du spectateur, qui y voit plus l'expression d'un imaginaire commun, une « expérience » de voyance, que l'expression d'une subjectivité.

## **II - L'IMAGE CINÉMATOGRAPHIQUE ET SES EFFETS**

### **1) Les spécificités de l'image cinématographique**

#### **a) L'avènement artistique du cinéma**

Comme nous l'avons constaté dans la partie précédente, si le cinéma entretient un rapport étroit avec le réel, ce n'est pas seulement par la cohérence des représentations qu'il met en scène, c'est aussi par sa capacité à traiter des phénomènes « surnaturels », imaginaires, en utilisant les croyances collectives de son temps. Les cinq matières de l'expression dont dispose le cinéaste, à savoir, les images, les mentions écrites, la musique, les bruits, et la parole, lui permettent une approche multidimensionnelle du réel. Les capacités du cinéma à orienter le regard de tous les spectateurs vers un point fictif commun, grâce à leur croyance en l'image, surpassent naturellement celles de la photographie ou de la peinture, dans le sens où la chose représentée est autant présente qu'absente, n'existant que dans l'instant. L'effet de « présence » est plus tangible, plus sensible, car l'image sonore en mouvement, comme l'écrit Régis Debray<sup>69</sup>, « a un pouvoir hypnotique supérieur ». Il parle de la photographie et de la peinture, qu'elle prend de vitesse au niveau technique. Car le mouvement apporte une dimension unique aux images, les confrontant les unes aux autres, les combinant en vue de construire du sens. Il ouvre d'autres potentialités et une

---

<sup>69</sup> Régis Debray, *Vie et mort de l'image, une histoire du regard en Occident*, éd. Gallimard, 1992, p. 373



exploration infinie de l'image. Permettant l'immersion totale du spectateur dans le processus de réception, l'image en mouvement opère de façon privilégiée sur les « récepteurs », en les captivant à un degré supérieur par rapport à l'image fixe. Fernand Léger témoigne de sa domination, lorsqu'il écrit :

« Le cinéma m'a fait tourner la tête. En 1923, je fréquentais des copains qui étaient dans le cinéma et j'ai été tellement pris que j'ai failli lâcher la peinture. »<sup>70</sup>

Selon Régis Debray, son cas est original, comme celui de Picabia ou de Man Ray, mais il marque bien le moment où cet art né de la machine s'impose aux autres comme l'art de référence. Car à chaque époque correspond un art de référence, légitimé et consacré socialement et institutionnellement. L'art dominant est pour l'auteur celui qui a la capacité d'intégrer ou de modeler les autres à son image. Le mieux connecté à l'évolution scientifique et aux techniques de pointe. « Celui qui assure la plus forte communion des contemporains, en synthétisant le plus de sens et en ouvrant au maximum le champ physique des sensations possibles »<sup>71</sup>. Il met donc le cinéma en rapport avec les arts de l'image fixe, et écrit :

« Avec ses lourds cadres dorés, ses retouches, sa naïve passion d'embellir, et bientôt, à la fin du siècle, ses « flous artistiques », la photographie a couru pendant un bon demi-siècle après la peinture. Mais celle-ci a couru après le cinéma dès sa sortie des baraques foraines. [...] Dès 1910, Duchamp, Juan Gris, Picasso font du montage ou des nus descendant l'escalier avec les moyens du bord. »<sup>72</sup>

On ne cherchera pas à savoir après quoi court le cinéma, mais l'on

---

<sup>70</sup> *Peinture et cinéma*, Paris, Hazan, 1989, catalogue de l'exposition de Marseille, p. 136

<sup>71</sup> Régis Debray, *Vie et mort de l'image, une histoire du regard en Occident*, éd. Gallimard, 1992, p. 374

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 373

peut constater comme Debray le fait que, si la photographie a reclassé la peinture vers le haut, sur les élites, le cinéma l'a débordé à la fois par le bas (en captivant l'attention populaire) et par le haut (en terme de prestige).

Succédant à l'âge du regard magique, celui des idoles, l'âge du regard esthétique dans lequel s'inscrit le cinéma, vers 1900 selon Jost<sup>73</sup>, correspond à sa conception en tant qu'art. Pour lui, cela n'a pu se faire que par la construction progressive d'une instance énonciative tenue pour responsable du film. En effet, passée cette fascination face aux films des premiers temps, cette expérience « magique » durant le temps d'une projection, le cinéma va petit à petit se libérer de ses origines pour proposer l'image pour elle-même à travers des oeuvres artistiques. Un autre rapport à l'image et à son origine s'établit, non plus basé sur la vision mais sur la contemplation. Jost cherche alors à savoir comment le film devient un artefact, en examinant notamment « l'invention du cinéaste » et de l'œuvre cinématographique. Pour lui :

« Le cinéma ne commence à exister comme art qu'à partir du moment, assez tardif, où le spectateur anthropomorphise la source des images qui s'agitent devant ses yeux, où la temporalité des images s'identifie au temps d'un regard. Procédure d'attribution, comme aurait dit Foucault, qui ne pourra se faire tant que les films seront condamnés au seul temps de la projection, dénués de cette intemporalité nécessaire à l'instauration de l'œuvre, tant que manquera ce prolongement du regard qu'est le discours critique. »<sup>74</sup>

Ainsi, le cinéma devient un art grâce à deux critères, qui sont, d'une part, la construction progressive d'un énonciateur à l'origine du film, le cinéaste, et d'autre part, le prolongement du regard par

---

<sup>73</sup> François Jost, *Le temps d'un regard, du spectateur aux images*, éd. Nuit Blanche/Méridiens Klincksieck, 1998, p.14

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

l'institutionnalisation des rites, des lieux et du temps de la projection. La prise en compte de l'énonciateur-créateur par le spectateur va lui permettre de démystifier l'image, tout en apportant au cinéma en tant qu'art son autonomie par rapport à la religion. Toutefois, il reste encore subordonné au pouvoir politique, qui organise la notion de goût. L'image n'est plus un être, c'est une chose qui captive et qui intéresse socialement. Régis Debray va dans le même sens que Jost, en écrivant<sup>75</sup> que « L'avènement de l'art se repère à la production d'un *territoire*, indissolublement idéal et physique, civique et citoyen. Il naît de la *réunion d'un lieu et d'un discours* ». Pour lui l'« artistique » advient quand l'œuvre trouve en elle-même sa raison d'être et que le plaisir (esthétique) n'est plus tributaire de la commande (religieuse). En effet, ce n'est pas la professionnalisation de l'artiste ou encore la signature qui peuvent légitimer une œuvre d'art. Selon Debray, « Le critère, c'est *l'individualité assumée, agissante et parlante*. Non la griffe ou le paraphe, mais la *prise de parole*. L'artiste, c'est l'artisan qui dit « moi je » »<sup>76</sup>. Le film devient donc œuvre de par l'expression des intentions de son créateur, le cinéaste, mais également de par l'existence d'un discours critique à son égard. Ainsi, il devient intemporel, immortel.

Le cinéma va progressivement s'imposer en tant qu'art majeur dans les sphères culturelles et les institutions artistiques, porté par une volonté de soutien politique. Contrairement à la photographie, cet art « moyen »<sup>77</sup>, le cinéma devient noble de par l'importance qu'il prend dans la société. Il est populaire et s'adresse à tous simultanément. Dans le même temps, son contrôle est objet de pouvoir, notamment en temps de guerre, où le cinéma permet de remonter le moral des troupes, de divertir, tout en renforçant le sentiment patriotique. Il est aussi objet de propagande qui sert à orienter les

---

<sup>75</sup> Régis Debray, *Vie et mort de l'image, une histoire du regard en Occident*, éd. Gallimard, 1992, p. 313

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 312

<sup>77</sup> Pierre Bourdieu, L. Boltanski, J.-C. Chamboredon, *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, éditions de Minuit, Paris, 1965

foules, comme en témoigne Leni Riefenstahl avec *Le triomphe de la volonté* (1935). Les spectateurs ne font plus qu'un, qu'une « masse ». Car le cinéma, en plus d'être un art, est aussi un formidable outil pour le champ politique, qui prend très à cœur le contrôle de ce qui est montré, mais surtout de ce qui est dit, notamment sur le film, dans le domaine communicationnel critique. Car ce qui est vu va s'organiser en fonction de ce qui est dit par les représentants culturels dominants. Bien souvent, le visible ne se suffit pas à lui-même, le recours à un discours littéraire étant comme inévitable. Si le spectateur a du mal à envisager le film comme une oeuvre d'art, c'est parce que de plus en plus de films sont des produits, s'insérant fièrement dans des stratégies de communication, de marketing, et de publicité. L'engagement du créateur est alors bien souvent invisible, ou au second plan. C'est cette absence d'intentionnalité de la part de l'énonciateur réel qui permet au spectateur de consommer le film sans y voir l'expression d'un point de vue. Le discours porté sur le film paraît parfois être plus convaincant que le film lui-même. L'expression artistique se retrouve bien souvent noyée dans une esthétique attendue par le spectateur ainsi que par le caractère événementiel conféré au film.

Mais revenons sur cette proximité entre le cinéma et la littérature, entre le visuel et l'écrit, elle est selon Debray « naturelle ». En effet, il écrit :

« Dans la reconnaissance du cinéma comme art, les philosophes ont eu cinquante ans de retard sur les poètes. Apollinaire, Aragon, Desnos, Brecht, Cendrars, Prévert ont d'emblée compris les enjeux du procédé (jusqu'à travailler pour lui). Les théoriciens tombaient des nues mais les écrivains ont été assez peu dépaysés par l'invention visuelle, tant cet hybride forain et littéraire, à la fois populiste et élitiste, a baigné, dès sa naissance, dans l'écrit et l'imprimé. Y trouvant à la fois ses conditions techniques (script et découpage), ses moyens de divulgation (affiches et critiques), et surtout sa légitimation et ses mythes de fondation, via le

théâtre, le roman et le feuilleton. »<sup>78</sup>

Ainsi, le cinéma a toujours entretenu un lien étroit avec la littérature, davantage qu'avec la peinture, on parle d'ailleurs de *texte filmique*. Avant d'acquérir son indépendance artistique, le cinéma a appliqué, parfois à l'identique, des procédés et des structures littéraires pour construire ses récits. Aujourd'hui encore, il est courant que les films soient des adaptations littéraires. Pourtant, ce qui fait la dimension unique de cet art, c'est sa capacité à imposer un discours en images et en sons à toute une population, discours d'emblée légitimé par son support. Contrairement au récit littéraire, qui impose à l'œil un trajet vers le texte, le récit filmique se déroule sous nos yeux et impose un regard. Cette capacité à capter l'attention a intéressé les poètes, dans la mesure où elle a permis de faire sortir les mots de la feuille, en montrant leur puissance aux « lecteurs ».

Le cinéma, ce septième art, qui était à l'origine véhiculé par des saltimbanques et des forains auprès d'un public populaire, a très vite obtenu une consécration sociale, puis culturelle et artistique. Aujourd'hui, réaliser un film tout public est réservé à quelques élites. Les écoles sont prestigieuses et le plus souvent très coûteuses, et le système d'aide à la production perverti politiquement et économiquement. Le film est vu le plus souvent dans un multiplexe impressionnant par son volume, et des institutions comme la Cinémathèque Française ou le Centre National de la Cinématographie viennent témoigner de cette consécration sociale du cinéma. Le Festival de Cannes tente lui de consacrer le cinéma en tant qu'art, tout comme *Les Cahiers du Cinéma*, mais le support DVD le réduit au stade de produit de consommation. Si autrefois, le film côtoyait les séances de voyance et de spiritisme, aujourd'hui, les multiplexes abritent des bowlings et des salles de jeux. On est resté majoritairement dans le

---

<sup>78</sup> Régis Debray, *Vie et mort de l'image, une histoire du regard en Occident*, éd. Gallimard, 1992, p. 375

domaine du divertissement, qui fidélise les foules et rentabilise les investissements, comme en témoigne la marginalité des cinémas d'art et essai. C'est de cette reconnaissance sociale dont jouit majoritairement le cinéma. Pour autant, le cinéma reste le territoire infini de l'exploration de l'image en mouvement. Sa diversité en terme d'approche de l'image et de ses potentialités en fait sa spécificité et son intérêt.

## **b) Cinéma et modernité**

Le cinéma, par des ruptures dans la façon de se définir en tant qu'art, va chercher à gommer les traces de sa construction, et notamment sa dépendance à la littérature, en trouvant son propre langage. En privilégiant l'économie du mot par exemple, mais aussi par le travail du son, des décors, des personnages. Il va s'inspirer des techniques et des mouvements artistiques de la peinture, du théâtre, de la musique, arts légitimés avant lui, pour se forger une autonomie et se faire reconnaître lui aussi à partir d'une vingtaine d'années d'existence. En effet, « Contrairement au geste de Duchamp qui intervient dans le contexte d'une peinture et d'une sculpture qui ont rejoint depuis près de deux siècles les arts libéraux, le cinéma est, pendant deux décennies au moins, du côté des arts mécaniques »<sup>79</sup>. Certains films ont bien dû sortir du lot pour tenter de renouveler l'approche du réel, mais le cinéma est entré à cette époque pleinement dans l'ère de la reproductibilité. Selon François Jost :

« Il est surtout, et avant tout, un art de la mécanique au sens propre, en sorte que lui manque d'emblée cette humanité qui lui conférerait la

---

<sup>79</sup> François Jost, *Le temps d'un regard, du spectateur aux images*, éd. Nuit Blanche/Méridiens Klincksieck, 1998, p.144

pleine valeur d'artefact et qui faciliterait la transfiguration du film en oeuvre.»<sup>80</sup>

Pourtant, le cinéma va progressivement s'humaniser et se libérer en bousculant notre rapport au monde grâce à des réalisateurs heureux de retrouver ou de conserver leur autonomie créative après la première Guerre Mondiale. C'est par des propositions modernes donc en rupture avec ce qui précède, que des films de divers horizons vont propulser le cinéma dans une autre dimension, celle du sensible. S'opposant aux enjeux idéologiques de propagande véhiculés par le cinéma de l'époque, quelques films soviétiques des années 1920 vont par exemple tenter d'éveiller les consciences, à l'inverse du cinéma américain jugé aliénant. Ce sont des réalisateurs comme Eisenstein ou Poudovkine qui vont porter un autre regard sur le monde, plus « réaliste » et proche des préoccupations du peuple. Ils vont reconsidérer le spectateur en le rendant contemplatif et non consommateur ou comme une marionnette manipulée. C'est un être pensant, soumis au doute, à la réflexion, à l'horreur de la guerre. Le film ne parle pas à une masse informe, dirigée par un maître unique mais à chacun, personnellement, par le rétablissement de cette distance nécessaire à la prise de conscience, refusant l'identification à un héros. Pourtant, si Eisenstein refuse la notion de personnage principal et de star, il filme des foules. C'est grâce à une conception nouvelle du montage qu'il va parvenir à instaurer cette distance, en rendant le film réflexif. Ainsi, dans *Le Cuirassé Potemkine*(1925), film de commémoration de la révolution de 1905, réalisé en sept semaines seulement presque sans acteurs, sans studios, sans décors et sans maquillage, le montage est roi et donne un sens particulier aux images. Il est renforcé par des angles de vues marqués, des contre-plongées vertigineuses par exemple, et des éclairages contrastés. Les ruptures rythmiques, le

---

<sup>80</sup> *Ibid.*, p.144-145

surdécoupage, les accélérations brutales, le ralenti, et les nombreux gros plans expressifs, notamment lors de la séquence dans l'escalier d'Odessa, apportent une dimension pathétique. La juxtaposition d'images en montage parallèle crée des comparaisons et un certain type d'argumentation, où le montage sert à exprimer des idées abstraites plus qu'à garantir une parfaite cohérence spatio-temporelle. Ces moyens mis en oeuvre par le réalisateur lui permettent de ne pas asservir le film, ni par conséquent le public, aux histoires qu'il raconte. Il exprime ainsi une certaine réflexion sur le sens historique, mettant en scène les luttes de classes et l'élan révolutionnaire, tout en refusant le principe de rentabilité commerciale et le mode de récit du cinéma américain.

On trouve également des expressions de la modernité bien visibles dans un certain cinéma allemand des années 1920, qui viennent notamment rompre notre rapport au décor en lui offrant un rôle à part entière. Je parle évidemment du cinéma expressionniste, qui prend sa source dans les arts plastiques et dans l'avant-garde théâtrale. Dans un refus du réalisme et un goût prononcé pour le figuratif, des films comme *Nosferatu, le vampire*, de Murnau (1922), ou *Le Cabinet du Dr Caligari*, de Robert Wiene (1919), ouvrent des voies nouvelles dans la représentation du réel, imposant là encore une distance au spectateur qui lui permet une prise de conscience et la réception de l'expression d'un point de vue engagé et réflexif sur son temps. Dans le film de Wiene, les décors sont hyper stylisés, irréalistes, les perspectives sont fausses et les rues et les maisons déformées. Les ombres sont peintes, on est dans une esthétique empruntée à la peinture expressionniste, en rupture totale avec l'esthétique dominante du réalisme. C'est par ces remises en cause de notre rapport à l'image que l'on prend conscience de la richesse des possibilités artistiques du cinéma. L'image que l'on pensait réaliste parce que saisie sans artifices, se voit devenir moins pertinente et rend compte avec moins de force d'une ambiance, d'un climat propre à une époque, qu'une image figurative mais narrative et expressive.



Dans les années 1920 en Allemagne, c'est la crise, qui génère inquiétude et insécurité. Le cinéma, qui a l'art de témoigner de son époque, s'en est donné les moyens, en introduisant un nouveau mode de narration privilégiant l'expression d'un monde caricaturé plutôt que réaliste. D'un art mécanique, le cinéma prend dans ces moments la forme d'un art pictural à part entière témoignant ainsi de son ouverture. C'est aussi un art sonore, comme vont en témoigner des films non parlants tels que *Sous les toits de Paris*, de René Clair (1930), dans lequel les personnages communiquent en gestes et en chansons, ou *Les Temps Modernes* (1935) de Charlie Chaplin., où la musique supporte l'action. Dans leur refus du mot, ces réalisateurs proclament leur attachement à un langage cinématographique digne de son potentiel.

La modernité au cinéma, cette capacité à rompre avec les règles établies, lui permet de se renouveler sans cesse et de réagir comme toute oeuvre d'art, face à une réalité controversée, tout en mobilisant des perceptions et des sensations nouvelles. Ces exemples du cinéma soviétique et allemand, qui vont influencer d'autres mouvements, témoignent de cette volonté d'utiliser la croyance en l'image dans une optique réflexive et non manipulatrice. Après la Seconde Guerre Mondiale, les cinéastes vont avoir le même souci qu'après la première, à savoir rétablir un rapport au réel sincère et sensible, comme en témoigne le néoréalisme italien à l'exemple de la trilogie de Rossellini : *Rome ville ouverte* (1945), *Païsa* (1946) et *Allemagne année zéro* (1948). Contrairement à la composition classique, où le sens est donné à-priori, dans le néoréalisme il y a encore un sens, mais il est donné à posteriori, permettant ainsi à notre conscience de passer d'un fait à un autre<sup>81</sup>. Les réalisateurs de ce mouvement expriment leur aspiration à la paix, la plénitude, l'authenticité, contre la démagogie du système fasciste. Unis autour d'une idée de renouveau de l'humanisme, ils veulent

---

<sup>81</sup> Cours de *Narratologie*, Licence Arts du Spectacle 2003-2004, M-J Pierron, enseignant chercheur à l'Institut Européen du Cinéma et de l'Audiovisuel de Nancy

retrouver l'homme réel, ses valeurs, son individualité. C'est le moment d'une redéfinition intellectuelle et morale, d'une catharsis pour les cinéastes et leur projet d'éducation que représente le néoréalisme. A partir de 1949, les choses changent car les réalisateurs néoréalistes opèrent un glissement vers la spiritualisation, sous l'influence de la religion chrétienne qui triomphe et pénètre la société avec ses valeurs, ses rêves, ses contraintes. Le projet social du mouvement s'efface pour laisser place à l'expression d'une impuissance à pouvoir changer le monde. Les néoréalistes expriment cette impuissance, cette inutilité de croire transformer la réalité en agissant sur son image.

Pourtant, ces moments de modernité ne font qu'annoncer son avènement en Europe dans les années soixante, moment où s'impose un cinéma d'auteur qui s'inscrit dans le sillage des recherches de l'après-guerre, en Italie et en Suède notamment, ou naît d'une révolte, comme en Grande-Bretagne et en Allemagne. C'est cette modernité cinématographique qui nous révèle les possibilités narratives et réflexives offertes en agissant sur les différentes matières de l'expression qui constituent le cinéma. Trop souvent sous-exploitées ou installées dans un processus de fabrication classique, c'est par des initiatives modernes agissant sur ces matières que le cinéma survit en tant qu'art à part entière, opposé à toute application d'un modèle qui le placerait au rang de produit commercial, où l'objectif principal serait la rentabilité financière. Il revendique sa liberté créative. La modernité cinématographique témoigne de notre avancée dans la maîtrise de la construction du regard. Elle bouscule les croyances, car l'objectif n'est plus ou pas de faire croire, et propose un rapport sensible avec la réalité présente. En rompant avec la conception classique du cinéma, elle rompt également avec la continuité du récit, sa logique, pour proposer l'image pour elle-même, pour sa capacité à révéler la matière et rendre le monde sensible. Tout est mis en oeuvre pour empêcher le spectateur de s'asseoir confortablement dans la fiction, et l'obliger à une remise en question de son

rapport à l'image, de sa position de « lecteur ». Les réalisateurs « modernes » veulent encore croire aux puissances de transformation de l'image. Ils remettent en cause la notion de réalisme, la façon de rendre présente, réelle, la chose représentée, de témoigner d'une époque. Les films fonctionnent par indices, ils ne donnent pas tout au spectateur, le sens est à construire et la narration est parfois entrecoupée. Ainsi, ils restituent sa liberté au spectateur, en le laissant libre de sortir de la diégèse ou de contempler certaines images. L'idée d'un énonciateur réel est bien présente pour le public, qui doit construire son récit, juger par lui-même. Il est guidé, et non manipulé. L'image n'est plus construite pour englober le spectateur dans la fiction, mais pour lui permettre de prendre une distance avec le récit, et ainsi d'avoir toute sa conscience pour recevoir un point de vue sur sa réalité, son temps, et y réagir. L'attitude du spectateur n'est pas passive mais active.

On peut dire que ce qui fait l'intensité artistique du cinéma, c'est son expérience de l'image, et sa capacité à se repenser sans cesse et à évoluer grâce à une remise en cause de son rapport au réel à chaque fois qu'un film parvient à rompre l'ordre établi avant lui dans la façon de représenter le monde par l'image. Notre croyance en l'image cinématographique nous réserve ainsi toujours des surprises.

### **c) Image mouvement et image temps**

Si l'on a rangé le cinéma des premiers temps du côté des arts mécaniques, c'est en grande partie parce qu'on s'est tout d'abord intéressé à cette capacité nouvelle qu'il offrait de rendre compte du réel en organisant

des images en mouvements. Gilles Deleuze, qui étudie les rapports de subordination, dans l'image cinématographique, entre le temps et le mouvement, va définir deux grands types d'images, les *images mouvements* et les *images temps*<sup>82</sup>. Les premières mettent en avant le mouvement, l'action exprimée par la succession des plans. L'expression du temps est alors indirecte, sous forme de présents successifs qui « collent » à la succession des images, ou comme nombre du mouvement. Dans tous les cas, même si le temps peut apparaître dans l'image comme intervalle du mouvement ou comme totalité, c'est la dynamique du montage des images et la construction successive des divers plans qui est l'élément essentiel dont découle la représentation du temps. Les premiers films se construisent sur ce principe, et ne permettent pas à l'image de se libérer de cette emprise première du mouvement pour mettre en avant la perception du temps, d'une durée.

Dans le second ensemble que définit Deleuze, l'image-temps, le temps est au contraire présenté directement. C'est le mouvement qui prend alors une forme absurde, « aberrante », en devenant l'expression seconde d'un temps *transcendantal*, terme que l'auteur emprunte volontairement à Kant pour désigner un temps qui « saute aux yeux », qui passe au premier plan. Il n'est plus soumis par l'action et devient flottant, déconnecté de tout enchaînement cohérent. Ce que le spectateur voit n'est donc plus l'action, ni même le mouvement en lui-même, mais l'écoulement de la durée qui lui est sous-jacent. C'est bien cette dimension du temps qui est à l'œuvre on l'a vu, dans la modernité cinématographique, notamment par la recherche d'une image sensible. En effet, d'après Deleuze, la métamorphose de l'image-mouvement en image-temps correspond au passage au cinéma moderne. Il se fait selon lui à partir du néoréalisme italien de l'après-guerre, car c'est à ce moment que va être rompue, pour la première fois, la logique de

---

<sup>82</sup> Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, éd. Minuit, 1983, et *L'image-temps*, éd. Minuit, 1985

l'enchaînement sensori-moteur. Le personnage va se trouver confronté à des situations qui le dépassent et devant lesquelles aucune réaction n'est requise, mais aussi à des milieux qui lui sont étrangers et extérieurs. Les espaces qu'il traverse sont comme des espaces purs, qui n'ont pas de fonction dans l'intrigue du film. Le spectateur doit alors apprendre à voir l'image pour elle-même, à la contempler, comme on l'a vu précédemment dans la modernité, et non plus à l'insérer dans un enchaînement finalisé, la règle dans le cinéma classique. C'est à ce niveau que se joue pour Deleuze la distinction entre le cliché et l'image-temps. Selon Laurent Lavaud, qui présente la pensée de Deleuze :

« Le cliché, ordonné à l'action, ne retient qu'une petite partie de la chose, celle qui va être connectée à la situation nouvelle. Il est donc emblématique d'une certaine forme de modernité, voué à l'efficacité pratique, à l'enchaînement des causes et des effets. L'image-temps, au contraire, conteste cet ordre finalisé, récuse la dictature de l'action. Ce qui se joue au cinéma avec l'avènement des images-temps est la possibilité d'une rénovation du regard, d'une contemplation du quotidien. Mais la rupture du lien sensori-moteur n'est que le premier moment, le moment le plus négatif, de la libération de l'image. A partir de là s'ouvrent des nouveaux rapports de l'image, au temps, à l'expression et à la pensée. »<sup>83</sup>

Le fait que le cliché soit emblématique d'une certaine modernité s'exprime bien à travers les oeuvres de Stan Brakhage par exemple, qui utilise l'enchaînement de clichés pour rendre sensible la matière de l'image. En fragmentant la perception du spectateur par un flot d'images très rapide ne lui permettant pas de tout voir, Stan Brakhage l'entretient dans une attitude réflexive. En outre, c'est par cette aptitude de l'image à révéler une durée, à se rapprocher du spectateur sans l'emprisonner dans un sens pré

---

<sup>83</sup> Laurent Lavaud, *L'image, textes choisis et présentés par*, éd. Flammarion, Paris, 1999, p. 193

construit, que le cinéma exprime toute la singularité de son art. En effet, ce temps du regard au cinéma s'oppose au temps du direct de la télévision, qui tente de faire coïncider le temps du regard et le temps de l'évènement. Toute distance entre le regard et son objet est abolie, on a la sensation de vivre l'évènement. Pourtant, la télévision semble opérer une dénaturation de l'image, car elle se définit dans l'écart entre la copie, le reflet, et l'original, le modèle. Le direct exerce une fascination du regard et abolit cette distance nécessaire à la construction d'un énonciateur et à l'expression d'un point de vue. Avec la télévision, l'image inaugure un glissement vers le simulacre, glissement qui sera totalement accompli avec l'ère de la simulation et de l'image numérique.

François Jost va plus loin dans la distinction entre film et direct. Le premier appartiendrait à la classe des « empreintes par connexion physique produites dans le passé », le second à celle des « empreintes par connexion physique produites dans le présent »<sup>84</sup>. Il parle de « fissure sémiotique d'ordre temporel » qui sépare le cinéma de la télévision et induit une différence d'auteurisation. Il écrit à ce propos :

« La compréhension du temps cinématographique dépend certes des structures internes de la temporalité narrative, mais, plus fondamentalement, elle découle de la présomption que l'on veut me dire quelque chose au moyen du temps du récit et que ce désir de communiquer conditionne les choix de la narration filmique. Et le direct ? Veut-on me dire quelque chose par son entremise ? Qui en est l'auteur ? La réponse est beaucoup moins assurée. Certes, je n'oublie pas que les images sont manipulées par un réalisateur qui joue le rôle du locuteur de la langue ; mais cette présence langagière ne va pas jusqu'à annuler le fait que la réalité passe à travers son discours, même si c'est de façon déformée. La réalité y est bien

---

<sup>84</sup> François Jost, *Le temps d'un regard, du spectateur aux images*, éd. Nuit Blanche/Méridiens Klincksieck, 1998, p.102

l'énonciateur [...] »<sup>85</sup>

Ainsi, le direct ne nous renvoie qu'au réel et n'a donc pas plus de sens que celui que nous attribuons au monde. On peine à y voir l'expression d'une subjectivité, car la réalité est « objectivée » par la retransmission instantanée du direct. C'est cette absence d'intentionnalité, d'ancrage énonciatif, qui rendent l'instant du direct quelconque, et non la nature ou le contenu du temps représenté. Pour conclure cette partie, on peut dire que l'opposition entre le film et le direct a profondément marqué notre croyance au temps de l'image. François Jost récapitule :

« Le temps filmique va toujours vers son destin, parce qu'il obéit à un ordre supérieur, une intentionnalité humaine ; le temps du direct, lui, n'a qu'un avenir et il « adhère » si fondamentalement à la réalité que je le crédite toujours de me faire vivre des événements qui n'ont pas encore été écrits, quand bien même ils seraient prévisibles. »<sup>86</sup>

## **2) La violence à l'image**

### **a) L'identification et l'incarnation à l'image**

Le cinéma ne se distingue pas de la télévision uniquement au niveau de son rapport au temps, il possède en effet un dispositif de communication lui permettant d'entrer de façon privilégiée en rapport avec ses spectateurs. Enfoncés dans leur fauteuil, dans une salle obscure, ils voient jaillir une

---

<sup>85</sup> *Ibid.*

<sup>86</sup> *Ibid.*, p.103

image lumineuse sur un écran qui dépasse le cadre de leur vue, qui les subjugué et les domine, car ils lèvent les yeux vers lui pour se faire hypnotiser le temps d'une séance. Leurs corps ainsi paralysés, les consciences s'offrent à l'image sans réticence. Séparé des autres spectateurs, dans l'anonymat, je suis pourtant conscient de partager mes émotions. Dans ce dispositif, tout est fait pour renforcer la croyance en l'image, de nombreux haut-parleurs répartissent le son, tous les regards convergent vers un point visuel commun, et rien ne peut venir perturber le moment de la réception du film dans la salle. Pourtant, tout le monde ne va pas recevoir et percevoir le film de la même manière. En fonction de leur histoire individuelle et leur expérience du regard, certains vont réussir à garder une distance nécessaire avec le film et pourront tenir un discours critique à son égard, alors que d'autres ne résisteront pas à l'appel d'une identification au héros par une projection mentale dans l'image, et s'exposeront ainsi à sa violence.

Je poursuivrai avec cette réflexion de Marie-José Mondzain, philosophe et directrice de recherche au CNRS, issue de son ouvrage intitulé *L'image peut-elle tuer ?*, afin de bien cerner de quelle violence nous parlons :

« L'empire visuel se présente à nous de façon violente dans une tension entre la pensée incarnationnelle et des stratégies d'incorporation.[...] Il faut bien admettre que la violence dans le visible concerne non pas les images de la violence ni la violence propre aux images, mais la violence faite à la pensée et à la parole dans le spectacle des visibilitées. »<sup>87</sup>

En considérant la violence sous cet angle, la question de la censure devient alors un faux problème qui nous fait courir le risque de retomber dans une « dictature des passions, où l'on décide qu'il y a de bonnes et de

---

<sup>87</sup> Marie-José Mondzain, *L'image peut-elle tuer ?*, éd. Bayard, 2003, p.43



mauvaises images en fonction de leur contenu »<sup>88</sup>. Ce serait un retour au temps des icônes et des rituels religieux. En outre, pour Marie-José Mondzain, la leçon « patristique » n'est féconde que dans la mesure où elle propose une construction du regard par la parole afin de donner à chacun la liberté de son discernement. Dans le cas contraire, les images comme toutes les oeuvres, peuvent être violentées, privées de leur force. Elle écrit à ce propos :

« Toutes les formes institutionnelles de l'académisme auront tué plus d'un chef d'œuvre. Beaucoup de libertés sont massacrées dans les rendez-vous manqués de la scolarité avec les plus grands objets. Ainsi en va-t-il des images. Ne pas savoir initier un regard à sa propre passion de voir, ne pas pouvoir construire une culture du regard, voilà où commence la vraie violence à l'égard de ceux qu'on livre désarmés à la voracité des visibilitées. Il revient donc à ceux qui font des images de construire la place de celui qui voit et à ceux qui font voir les images des premiers de connaître les voies de cette construction. »<sup>89</sup>

Ainsi, l'un des domaines privilégiés où semble pouvoir se nicher la violence est celui du non-dit, du silence. En effet, l'auteur souligne bien ici l'importance d'un discours critique accompagnant les images et leur réception, afin notamment d'en révéler la construction, mais aussi les tenants et les aboutissants. D'autre part, construire la place de celui qui voit, c'est l'autoriser à prendre une distance avec le film, le laisser respirer et intégrer les images, pour ne pas l'asseoir dans un déroulé visuel continu. Ainsi, la violence contenue dans l'image devient relative, son emprise est atténuée car la construction d'un sens est permise. Si la violence de l'image ne se définit pas par son contenu, elle appelle pourtant à une symbolisation de ce qu'elle représente. Et stimuler le désir du spectateur par des images

---

<sup>88</sup> *Ibid.*

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 45-46

tout en le maintenant dans une inaptitude symbolique est une opération violente. Pour Marie-José Mondzain, « telle est la violence du visible aussi longtemps qu'il participe de dispositifs identificatoires et fusionnels »<sup>90</sup>. En effet, celui qui fait corps avec l'image s'expose à sa nature et à sa volonté. Au cinéma, privé de tous mouvements du corps, le spectateur est prêt à consommer l'image sur un mode communiel, mais il doit adopter une autre posture face aux images de propagande et de publicité, qui n'obéissent pas à la même stratégie, s'offrant à la communication sans écart, et sont d'après Mondzain « des machines à produire de la violence même lorsqu'elles vendent du bonheur ou de la vertu ». En effet, elles ne s'intéressent pas de construire une place à celui qui voit, s'inquiétant seulement de la transmission ou de l'imposition d'un message univoque destiné à vendre ce qu'elles représentent. Ainsi, pour l'auteur :

« La violence du visible n'a d'autre fondement que l'abolition intentionnelle ou non de la pensée et du jugement. Voilà pourquoi, face à l'émotion provoquée par les images, c'est-à-dire face au mouvement qu'elles provoquent, il est impératif d'analyser le régime passionnel qu'elles instaurent et la place qu'elles font à ceux à qui elles s'adressent. La critique de l'image est fondée sur une gestion politique des passions par la communauté. Elle ne devrait jamais être un tribunal d'épuration morale des contenus, qui métrait fin à tout exercice de la liberté du regard »<sup>91</sup>.

L'auteur exprime ici le fait que la critique ne joue pas son rôle de révélateur de l'image et de ses intentions. Les passions en jeu dans le processus de réception ne sont donc pas canalisées, et continuent ainsi d'agir dans une confusion totale sur le psychisme du spectateur. Pour elle, la construction du regard est un devoir politique, et donc tout spectacle peut se mesurer en fonction de la liberté qu'il donne à ses spectateurs. Le

---

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 47

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 48

producteur d'image à l'écran a donc une responsabilité dans cette construction du regard. Plus le cinéaste construira la place du spectateur dans le respect des écarts, plus il lui permettra une liberté critique qui viendra fonder l'émotionnel du visible. Comme l'écrit Mondzain, « la violence d'une image donne de la force quand elle ne dépossède pas le spectateur de sa place de sujet parlant »<sup>92</sup>, car la réception individuelle doit pouvoir s'ouvrir sur une discussion critique collective après coup. Le cinéaste étant responsable de ce qu'il montre, la bonne distance ou la place du spectateur est aussi une question politique. C'est par cette distance que se mesure la chance offerte aux yeux et aux oreilles de voir et d'entendre quelque chose. Pourtant, on en observe une violation systématique qui résulterait, selon Marie-José Mondzain<sup>93</sup>, « des stratégies spectaculaires qui brouillent volontairement ou non la distinction des espaces et des corps pour produire un continuum confus où s'égaré toute chance d'altérité ». En effet, « la violence de l'écran commence lorsqu'il ne fait plus écran ». Par exemple, lorsque je vais m'identifier au héros du film qui me correspond au point d'effacer la frontière entre spectateur et acteur, d'abolir cette limite imposée par la salle et l'écran, je vais passer d'une attente de sens à une consommation de l'image et de sa violence contenue. C'est pourquoi les stratégies identificatoires destinées à accentuer les croyances en l'image, que ce soit par des éléments extérieurs au film, comme la critique, ou internes, comme la façon de focaliser le regard, participent de cette violence par la manipulation des corps, réduits au silence de la pensée. Lorsque le film est fermé à une mise en sens propre à chacun, obligeant les spectateurs à ne faire plus qu'un dans un mouvement de communion, mais aussi d'exclusion, il les met sous l'emprise de leurs passions. Et comme l'écrit Marie-José Mondzain :

« Face à cette situation, les institutions ne peuvent que défendre la

---

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 51

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 54

censure qui substitue à la puissance de la parole échangée la violence d'un discours autoritaire qui décide de ce qui est bon ou mauvais pour le corps de la communauté [...] Cette politique de santé par l'isolement ne peut que conduire à une absence généralisée des défenses immunitaires. Chacun, pris singulièrement dans sa liberté, est pensé comme la victime inévitable de tous les maux, comme si le discours communautaire l'emportait sur la pensée et la parole de chacun. »<sup>94</sup>

Refusant de rendre l'image responsable de la violence qu'on lui prête, elle pense comme moi que c'est un regard souvent mal construit qui est à l'origine d'une « agression ». L'absence d'un discours critique adapté à l'image brouille sa réception.

L'analyse psychanalytique de l'image proposée par Serge Tisseron va dans la même direction celle de Marie-José Mondzain, dans le sens où elle préconise une mise en mots ou en gestes, notamment face à des images violentes. Dans son ouvrage intitulé *Enfants sous influence, les écrans rendent-ils les jeunes violents ?*, il emprunte à la sociologie afin notamment de mieux cerner l'importance de la dynamique des groupes dans le processus de réception des images. Pour lui il y a toujours trois pôles et non deux dans les effets des images : les images, le spectateur, et son ou ses groupes de rattachement. La réception et les effets de l'image ne s'arrêtent pas en effet au temps de la projection. L'image laisse une trace consciente ou non des émotions ressenties que l'on a besoin d'exprimer socialement par l'intermédiaire d'une discussion après le film par exemple, ou par des expressions corporelles comme le mime. C'est pourquoi, selon Tisseron, « les groupes jouent un rôle considérable dans la mise en forme des conséquences des images en offrant leurs interprétations et leurs repères à ce

---

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 58

que chaque spectateur ressent d'abord isolément »<sup>95</sup>. Il fait le rapprochement entre notre relation individuelle aux images, qui oscille à tout moment entre une adhésion et une distanciation, et la relation qui nous lie à un groupe de référence, qui fonctionne de la même façon. Ainsi le spectateur des images mis en situation de groupe s'identifierait aux attentes de ce dernier, et alternativement, prendrait de la distance par rapport à elles. Il est prêt à renier ses émotions pour se plier à ces attentes, en les enfouissant dans sa mémoire. Parfois, on observe des comportements d'imitation par rapport à un film et à sa mise en scène, mais ils sont souvent trompeurs, car ce n'est pas le film qui pousse à l'action, mais le groupe de référence auquel on appartient. A ce propos, Serge Tisseron écrit :

« Quand une personne adopte des comportements par lesquels elle semble « imiter » une fiction, ce n'est pas forcément – et c'est même exceptionnellement – parce qu'elle confondrait la réalité et les images. C'est parce qu'elle imagine que ces comportements sont adaptés à la résolution de difficultés de sa vie quotidienne pour la seule raison qu'ils resserrent ses liens avec un groupe de rattachement, réel ou virtuel, à un moment où elle en éprouve la nécessité. Ces comportements ne sont pas accomplis parce qu'il y aurait une confusion autour des images, mais parce qu'ils nourrissent la conviction d'appartenir à un groupe d'une manière essentielle à l'identité. »<sup>96</sup>

On ne peut donc pas imputer à l'image dite violente le fait de générer de la violence réelle. En effet, « si le spectateur d'un crime devient criminel, c'est parce qu'il n'est justement plus spectateur », comme l'écrit Marie-José Mondzain<sup>97</sup>. Si l'image violente peut amener à une désorganisation

---

<sup>95</sup> Serge Tisseron, « *Enfants sous influence, les écrans rendent-ils les jeunes violents ?* », éd. Armand Colin, 2002

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 13

<sup>97</sup> Marie-José Mondzain, *L'image peut-elle tuer ?*, éd. Bayard, 2003, p. 61

psychique lors du choc de la réception, le fait de vouloir l'imiter est fonction des attentes du groupe social de référence. L'effet de violence des images tient plus quant à lui, à leur capacité ou non de conserver la liberté du spectateur et de ne pas aliéner sa pensée. Pour Marie-José Mondzain :

« Voilà la vraie violence, c'est le meurtre de la pensée par les imageries tyranniques. »<sup>98</sup>

## **b) Une violence bien réelle**

Les situations violentes existent d'abord dans le réel, dans notre quotidien, nos rapports sociaux, ou encore notre éducation. Nous avons donc chacun une expérience propre de ce qu'est la violence, car nous l'avons tous subie ou prodigué dans notre existence, mais aussi parce que nous l'avons vue. Notre croyance dans l'image cinématographique, héritée traditionnellement et fondée culturellement et socialement, associée à notre rapport à la violence dans le réel, qui va déterminer le degré de pénétration de l'image violente et de ses affects dans le subconscient du spectateur. En outre, si le choc de la réception peut parfois être violent, au point de déclencher des réactions physiques chez un individu, cette réaction s'effectue en dehors du temps de projection du film, dans son rapport au réel qui s'est vu perturbé et auquel il réagit.

Comme le rappellent de nombreux penseurs tels que Régis Debray, Marie-José Mondzain, ou encore Serge Tisseron, la dimension cinématographique de la violence ne peut être envisagée sans la mettre en rapport avec son contexte de production, qui s'étend de la date de création d'un film aux idéologies politiques et sociales dominantes de l'époque. Le

---

<sup>98</sup> *Ibid.*

cinéma agit en effet comme le miroir déformant d'une certaine réalité, révélant ainsi à travers un point de vue, certaines de ses composantes, dont la violence fait partie. Tout cela pour dire, comme Marie-José Mondzain, que les réponses aux questions concernant le « problème » que semble poser la violence cinématographique, et même la violence de l'image en général aujourd'hui, se trouve plutôt au sein même de notre réalité, de notre société, dans l'étude des comportements et des instances de pouvoirs qui les dictent, que dans l'image elle-même.

La violence peut être tout autant un élément de cohésion sociale qu'elle peut mener à sa destruction. Lorsqu'une mise en scène violente vient perturber le psychisme d'un ou de plusieurs spectateurs au point qu'ils aillent reproduire cette violence dans le réel, cette mise en scène ne fait que figure de prétexte à l'éclosion d'un problème souvent social. Si l'on considère que toute fiction comporte sa part de réalité, alors c'est dans cette réalité qu'il faut chercher des réponses, dans nos rapports à la violence existants et nous constituants comme des êtres dits « violents » ou non. La violence de tous les jours, celle que l'on reçoit comme celle qu'on produit, peut à tout moment bouleverser notre équilibre psychique de façon radicale, ce qui est très prisé au cinéma, mais qui fait peser une certaine pression sur chacun tout au long de sa vie. La peur de la violence de l'autre apparaît comme un élément constitutif de toute société. Cette violence est soumise aux règles et aux normes qui régissent la société. La loi encadre et sanctionne les écarts, mais impose ainsi l'existence de comportements « marginaux », qui produisent ou subissent une violence qui dépasse le cadre de la légalité, mais pourtant existe bel et bien.

On peut noter également que la violence produite va souvent de paire avec un autre type de violence perçue ou reçue par un individu. Vivre dans la précarité c'est subir une certaine violence « sociale », engendrant frustration et déshumanisation. La mise à l'écart d'un groupe social ou d'une société toute entière, que ce soit pour des questions d'origine,

d'esthétique du corps, ou d'incapacité, entraîne une marginalisation de fait où peut s'exprimer la violence, une violence incontrôlée et parfois nécessaire où s'affirment des leaders représentatifs. La violence engendre la violence, mais sans violence, il n'y a pas de vie sociale. De même, il n'existe pas de violence « fondamentale » présente en chacun de nous dès l'origine, elle naît en effet dans un rapport entre deux corps. Daniel Sibony développe cette notion de violence originaire, dans son ouvrage intitulé *Violence* :

« L'origine comme telle est source de violence dans le rapport qu'elle instaure – et ce à deux niveaux. D'une part, c'est là que se jouent les « premiers » tranchants de la loi : les premiers interdits et leurs échecs – dans la parole, dans le jeu de la limite, dans la violence de la représentation quand elle s'impose comme seul repère. D'autre part, l'origine comme fonds narcissique ultime, implique la violence chaque fois que ce fonds est menacé d'hémorragie. La violence originaire relève donc du corps « visible » (fonds narcissique) autant que du corps-mémoire (fonds symbolique). »<sup>99</sup>

Ainsi, il n'y a pas d'instinct violent originel, même si la violence passe toujours par l'origine, car elle est l'effet d'un rapport à l'autre, à la source du processus identitaire. De plus, la violence n'est pas qu'un phénomène de société, ni une épidémie, même si elle se propage. Pour Daniel Sibony, « elle concerne chacun dans ce qui l'affronte à son être et son devenir – et sa façon de se reproduire »<sup>100</sup>. Deux facteurs peuvent donc susciter la violence, la peur d'inexister et la peur que l'autre cesse d'exister. Pour l'éviter, il faut que « l'être se fasse parlant à travers l'autre », même si ce n'est pas suffisant, car la parole ne peut à elle seule incarner l'autre. Nous entretenons donc un rapport originel étroit avec la violence qu'il faut

---

<sup>99</sup> Daniel Sibony, *Violence*, éd. Seuil, mars 1998, p. 40

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 9



prendre en compte lors de l'analyse des effets d'une image violente. Tant que l'image conforte l'être dans son existence narcissique par l'intermédiaire d'un autre, la violence reste tapie. Le cinéma va incarner des personnages mieux que l'image fixe, grâce au mouvement et au son. Le personnage est incarné mais il n'est pas là, présent. C'est dans ce manque que tient l'équilibre. Lorsque la distance entre l'écran et le spectateur est abolie, soit matériellement, soit fictivement, et que l'être fictif rend inexistant le spectateur, la violence devient inévitable.

### **3) Etude du traitement de la violence au cinéma à travers *Funny Games***

#### **a) Présentation du film**

*Funny Games* est un film de l'autrichien Michael Haneke datant de 1997 qui propose un traitement particulier de la violence cinématographique et médiatique, c'est pourquoi il est intéressant à étudier. Dès le début du film, on sent un malaise qui s'installe, tout d'abord au niveau sonore, car on passe brusquement d'une musique classique à du grind-core hurlé. Mais aussi par le choix d'un point de vue aérien, qui poursuit la voiture d'une famille partant en vacances dans leur maison d'été située près d'un lac. Dans un plan qui évoque celui d'ouverture de *Shining* (1980), le spectateur est mis à distance des protagonistes, il les domine et les sent comme pris au piège de son regard, de l'œil de la caméra dont ils ne peuvent dépasser le cadre. Un autre indice vient renforcer cette impression. En effet, lorsque

Anna, Georg et leur petit garçon Schorschi passe devant leurs voisins en arrivant, ceux-ci ont un comportement inhabituel, et sont accompagnés par deux inconnus. Le spectateur ne peut pas le savoir, c'est pourquoi Anna relèvera ce petit détail à haute voix. Très vite, les choses vont basculer. Pendant que Georg et son fils préparent leur voilier, Anna reçoit la visite d'un jeune homme très courtois vêtu de blanc et portant des gants, qui se dit être l'invité des voisins et se nomme Peter. Le spectateur est averti du danger par l'aboiement méchant du chien. Peter vient demander des oeufs, mais Anna les fait tomber accidentellement. Rejoint par son ami Paul, les deux visiteurs ne daignent plus partir. Georg revient à la maison mais il se fait casser la jambe. Le spectateur comprend alors que la famille est prise au piège, dans une sorte de jeux vicieux et violent, alors que le film ne fait que commencer. Les deux compères vont ensuite se débarrasser du chien qui les avait agressé. Par le jeu du « chaud » et « froid » autour de la maison, Anna découvrira son cadavre dans la voiture. On sait désormais de quoi les jeunes gens sont capables, et on est dans l'attente de cette violence que la famille va subir. Celle-ci est prise en otage dans sa maison, mais le jeune Schorschi réussit à s'enfuir chez ses voisins. Trop tard, il découvre qu'ils ont été assassinés. Anna aussi tentera de s'enfuir, mais ils seront tous deux repris par leurs tortionnaires. Toutes les tentatives de la famille pour s'en sortir vont avorter, le portable ne fonctionnera pas, et personne ne viendra à leur secours.

Rendus parfois complices par le truchement de la caméra et des points de vue qu'elle propose, les spectateurs assistent impuissants à des scènes de tortures physiques et psychologiques. L'image renvoie au spectateur la responsabilité de ce qu'il voit, en lui faisant prendre part à cette violence. Le but du jeu est clairement avoué par Paul, qui parie qu'ils seront tous morts au levé du jour. Soudain, tout s'accélère, il tue le garçon, mais Anna a le temps de s'emparer du fusil et réplique en tuant Peter. Paul ne peut accepter cette tournure des événements, et décide d'opérer un flash-

back avec la complicité du spectateur. Ce dernier comprend alors que les bourreaux sont seuls maîtres à bord, que c'est eux qui décident de ce qu'il doit voir et qui le manipulent. L'histoire reprend son cours mais cette fois Anna n'a pas pu saisir le fusil. La sanction tombe pour l'infraction commise, Georg est supprimé. On prend alors conscience qu'il n'y a plus d'issues, plus d'échappatoires, ce qui doit arriver va arriver. Au matin, les deux compères partent avec Anna sur le voilier, la ligote et la jette par-dessus bord. Dans les derniers plans, on constate que leur petit jeu se répète car on les voit accoster auprès d'une nouvelle villa et demander des oeufs à une femme. Dépossédé de toute morale, le film laisse le spectateur juger ses émotions et justifier toute cette violence car il laisse en suspend une question : pourquoi ?

Comme en témoigne l'article de presse critique de Michel Cieutat<sup>101</sup>, ce quatrième long métrage de Haneke est celui qui a le plus défrayé la chronique, notamment lors de sa présentation lors du 50<sup>ème</sup> Festival de Cannes en 1997. Ce qui est intéressant à observer, c'est que le film a divisé la critique. Selon l'auteur :

« *Funny Games* dérangea, voire indisposa ceux et celles qui ne supportent pas en général la représentation hyperréaliste de la violence au cinéma. Or, ces derniers ne virent pas que ce film était avant tout une réflexion sur l'exploitation esthétisante de la violence par les divers médias, et qu'il fonctionnait à partir d'une manipulation de son propre spectateur. Beaucoup le qualifièrent aussitôt de film fasciste allant même jusqu'à traiter son auteur de cet épithète, alors que Haneke est bien connu dans son pays pour ses prises de positions libérales [...] »<sup>102</sup>

Pour lui, c'est la puissance du procédé de manipulation mis en place qui aurait aveuglé plus d'un spectateur, au point de leur faire perdre de vue

---

<sup>101</sup> Revue *Cinéaction*, éditions Corlet-Télérama, n° 103, 2<sup>ème</sup> trimestre 2002, p. 204

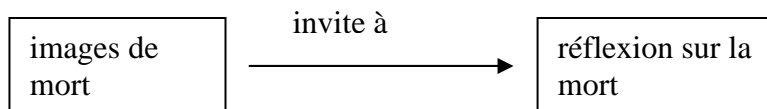
<sup>102</sup> *Ibid.*

la problématique du film : « démontrer l'attrait éprouvé pour la « mise en spectacle » de la violence. »<sup>103</sup>. Serge Tisseron, comme en témoigne l'un de ses ouvrages, semble avoir lui aussi pris le film à contre-pied. C'est ce que nous allons constater dans la partie qui suit.

## b) Film violent ou film sur la violence ?

Serge Tisseron est psychiatre et psychanalyste, docteur en psychologie, enseignant à Paris VII. Auteur de plusieurs ouvrages traitant des images, il a notamment publié *Y a-t-il un pilote dans l'image ?*<sup>104</sup>, *Comment l'esprit vient aux objets*<sup>105</sup>, et plus récemment, *Enfants sous influence, les écrans rendent-ils les jeunes violents ?*<sup>106</sup>. Psychanalyste contemporain assez médiatique, il a une certaine influence concernant le débat sur la question des images et de leurs effets dans notre société. C'est pourquoi il est intéressant d'étudier ses analyses concernant notre rapport à l'image, notamment celles qui portent directement sur le domaine cinématographique et font appel à des films comme *Assassins* de Kassovitz, *Les Idiots* de Lars Von Trier, et surtout *Funny Games*, dont il n'épargne pas le réalisateur Michael Haneke.

Pour Serge Tisseron, il faut nous défaire de cette attitude qui consiste à associer les images (de mort par exemple), à une réflexion sur leur thème.



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

<sup>104</sup> Serge Tisseron, « *Y a-t-il un pilote dans l'image ?* », éd. Aubier, 1998

<sup>105</sup> Serge Tisseron, « *Comment l'esprit vient aux objets* », éd. Aubier, 1999

<sup>106</sup> Serge Tisseron, « *Enfants sous influence, les écrans rendent-ils les jeunes violents ?* », éd. Armand Colin, 2002

Cette attitude selon lui, complique terriblement, à la fois notre relation aux images, et notre relation aux questions essentielles qui préoccupent tout humain. Pour Tisseron, « les images sont un vrai problème à part entière »<sup>107</sup>. Il constate une multiplication des images dans notre société, ainsi qu'un effacement progressif de la frontière entre réel et virtuel. Cela impose un questionnement sur les images selon un double axe, qui envisagerait d'une part leur construction, et d'autre part, leurs effets. Ce serait pour lui renoncer au traitement comme voie d'introduction aux problèmes existentiels. « Sachons rendre à la vie ce qui est à la vie, et rendre à l'image ce qui est à l'image »<sup>108</sup>, écrit-il. Selon lui, la multiplication des images oblige à ne plus les considérer seulement comme un moyen de symbolisation du monde, mais comme source d'un questionnement sur les méthodes et les particularités de leur fonctionnement. Il reconnaît alors que « C'est ce que font à leur façon *Funny Games* et *Les idiots* »<sup>109</sup>.

Dans une partie de son chapitre IV, intitulée « Les désarrois de l'élève Haneke »<sup>110</sup>, Tisseron entreprend la critique de *Funny Games*. L'un des problèmes que semble lui poser le film est le fait que la violence n'y soit pas justifiée, mais apparaisse au contraire comme « gratuite ». Les personnages semblent torturer pour le plaisir, entraînant le spectateur « malgré lui » dans cette spirale de la violence. Pourtant, dans ce film Haneke a réservé une place au spectateur, une place de voyeur parfois complice de la violence commise par les deux bourreaux certes, mais aussi une place de spectateur qui le met à distance dans une attitude réflexive. On le perçoit notamment grâce à des clins d'œil faits à la caméra, et à des questions qui lui sont posées quant au déroulement du supplice. Il est dans une position d'attente de la violence, elle n'anticipe pas sur son savoir.

Pourtant, Tisseron va faire ce reproche à Haneke : « fait-on réfléchir

---

<sup>107</sup> Serge Tisseron, « *Comment l'esprit vient aux objets* », éd. Aubier, 1999, p. 117

<sup>108</sup> *Ibid.*

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 118

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

à la torture en torturant ? »<sup>111</sup>. Pour lui, le film torture le spectateur et n'atteint pas son objectif, ou plutôt l'objectif d'Haneke d'offrir une confrontation entre l'image et son spectateur dans cette mise en scène de la violence. Pourtant, à plusieurs reprises, le flux narratif est interrompu par les personnages qui interpellent alors le spectateur directement, par des réflexions, des clins d'œil. Ces interruptions en plein cœur de l'effet de violence visent bien à faire prendre du recul au spectateur par rapport à ce qu'il ressent, à mettre à distance la fiction pour ne pas se laisser aspirer dans sa spirale. Dès lors il peut ressentir l'effet de manipulation et réfléchir à ce qu'il lui arrive. Sans le taxer de fascisme, Tisseron va aller jusqu'à prendre en compte l'origine autrichienne de Haneke. Pour lui, présenter la torture comme un jeu reviendrait pour un autrichien à faire un film de propagande. Or c'est justement le contraire qu'a voulu faire Haneke en manipulant le spectateur pour lui faire prendre conscience de son goût pour la violence. D'ailleurs le réalisateur précise<sup>112</sup> que son film n'est pas un film violent mais un film sur la violence, et que dans un langage cinématographique, on est obligé de la montrer. Il constate que beaucoup de films ont parlé de violence, mais sans effets. Lui a voulu rendre à la violence sa réalité, ce qui le distingue d'un film violent. Il s'exprime d'ailleurs clairement dans l'article de Michel Cieutat :

« On ne peut pas faire un film contre le fascisme à partir d'une esthétique qui elle-même serait fasciste. Il en va de même avec la violence. On ne peut pas faire un film contre la violence dans un style propre au film de violence. Pour *Funny Games* j'ai donc eu recours à un assez grand nombre de moyens qui permettent au spectateur d'être très conscient de ce qui se passe, de bien comprendre les faits et gestes des personnages, ainsi le film ne peut jamais être fasciste ou nazi, parce que le nazisme consiste essentiellement à violer quelqu'un pour lui ravir quelque chose. Si mon film

---

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 120

<sup>112</sup> Michael Haneke, interview présente sur le DVD de *Funny Games*

était fasciste, il violerait la réflexion d'autrui. Ceux qui qualifient mon film de nazi sont ceux qui ne veulent pas comprendre ce phénomène de culpabilité qu'éprouvent les victimes elles-mêmes face à leurs tortionnaires »<sup>113</sup>

Tout est dit dans cette déclaration du réalisateur qui s'oppose aux propos de Tisseron, qui ne semble pas avoir compris l'originalité de son approche. Il ne prend pas en compte l'un des aspects essentiels du film, sa « nouveauté » dans l'approche de la violence des images. Le psychanalyste va poursuivre dans son raisonnement :

« La grande illusion, c'est de croire qu'on puisse inviter un spectateur de cinéma à réfléchir sur ce qui est par définition un spectacle. Au contraire, c'est seulement si le réalisateur se met lui-même en scène dans son rapport à ses propres images que le spectateur commence à prendre du champ par rapport à celles-ci. Alors il n'entre pas, il en sort. »<sup>114</sup>

Pourtant, comme on l'a vu, Haneke est soucieux de sauvegarder la liberté du spectateur en lui permettant parfois une prise de distance avec les images, notamment par des moments de complicité avec les bourreaux, qui viennent rompre le rythme du récit. Ces moments ancrent le spectateur à l'extérieur du film, de l'autre côté de l'écran, à sa position de spectateur. Ils s'opposent au reste du récit, dans lequel il peut se sentir acteur, témoin passif de l'histoire qui se déroule. Sans se mettre en scène, Haneke utilise donc un procédé qui fonctionne cinématographiquement, grâce à l'alternance des points de vue et aux ruptures narratives. Le psychanalyste va plus loin dans la contradiction, en écrivant :

« Vouloir faire réfléchir au cinéma avec le cinéma ne serait-il pas l'une des grandes illusions – et non des moindres ! – engendrée par le

---

<sup>113</sup> Revue *Cinémaction*, éditions Corlet-Télérama, n° 103, 2<sup>ème</sup> trimestre 2002, p. 204

<sup>114</sup> Serge Tisseron, « *Comment l'esprit vient aux objets* », éd. Aubier, 1999, p. 120

septième art comme une crise de sa culpabilité à l'égard de ses propres pouvoirs ? [...] Non pas qu'on ne puisse pas réfléchir aux images avec des images. Mais la salle obscure est un dispositif de fascination et de régression tout à l'inverse par exemple, de ce qu'est un CD-Rom qui engage le spectateur à une interactivité permanente. »<sup>115</sup>

La réception des images ne s'arrête pas pourtant au seul moment de la projection cinématographique, la réflexion sur ce qui a été vu peut alors s'élaborer après coup. Et dire que le cinéma n'a pas la capacité à faire réfléchir sur lui-même en images à cause de son dispositif de diffusion est un peu réducteur. En effet, c'est oublier la dimension artistique spécifique du cinéma, qui s'est d'ailleurs exprimée à travers des films de la modernité qui avaient déjà saisi comment amener le spectateur à une attitude réflexive en mettant en place des images sensibles destinées exprimer une durée, à mettre le spectateur à distance et lui permettre la contemplation de l'image. Pour Tisseron, Haneke n'a pas compris que :

« Pour commencer à réfléchir sur les images, nous devons bien en sortir, mais que cette démarche psychique n'est féconde que si nous avons d'abord commencé à y entrer. C'est l'intuition de ce mouvement qui fait défaut à Haneke »<sup>116</sup>.

Il pense que les attitudes complices des bourreaux invitent le spectateur à rentrer dans les images, mais que la violence extrême de ceux-ci nous en fait constamment sortir, alors que l'on a montré précédemment que c'est précisément l'inverse qui s'opère, les clins d'œil complices nous invitant à sortir du flux narratif pour prendre une distance avec l'image. Pourtant, il propose une définition de la violence des images qui est en parfait accord avec celle que défend Haneke propose à travers son film :

---

<sup>115</sup> *Ibid.*

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 121



« La violence des images n'est rien d'autre que la façon dont elles confortent ou au contraire malmènent, les mises en scènes de la vie quotidienne qui organisent l'emprise de certaines personnes sur d'autres. Lorsque la mise en scène du spectacle redouble la mise en scène de la vie quotidienne et la renforce, voilà la violence des images ».

Le film essaye de montrer au spectateur comment on le manipule sous emprise de la violence. Dans l'interview du réalisateur présente sur le DVD, celui-ci témoigne du fait qu'il a voulu faire comprendre ce mécanisme de manipulation pas seulement à travers une pensée, mais en la faisant ressentir. Pour lui, et pour moi, cela a fonctionné totalement. Haneke se dit frustré par la façon dont les médias traitent la violence de façon consommable, c'est pourquoi il voulait faire un film qui corrige un peu cette image en donnant moins de plaisir en consommant la violence. Car une violence banalisée est dangereuse, pour un jeune qui va reproduire cette violence, mais aussi pour un enfant qui voit dès les premiers instants de sa vie un monde violent et perd ainsi la relation de ce qu'est vraiment la violence. Haneke nous dit aussi :

« J'ai essayé de trouver un moyen artistique afin que les spectateurs se rendent vraiment compte de ce qu'ils regardent lorsqu'ils regardent un film violent, et j'ai l'impression que le film réussit à faire ça d'une manière qui n'est pas consommable [...] Je voulais exprimer : méfiez-vous de ce qu'on peut faire avec vous dans un cinéma.»<sup>117</sup>

Par sa volonté de rompre avec les règles du polar, comme celle de ne pas tuer un enfant ou un animal, Haneke réalise presque une parodie du genre. Alors que dans le polar classique tout rentre dans l'ordre, dans *Funny Games*, tout est laissé, il ne reste que la souffrance des victimes. Et comme le dit le réalisateur, « en général où il y a la violence, il n'y a que la

---

<sup>117</sup> Michael Haneke, interview présente sur le DVD de *Funny Games* (1997)

souffrance des victimes »<sup>118</sup>. De nombreux films violents utilisent des procédés visant à légitimer la violence, comme l'humour ou l'esthétisme. Par exemple, sous prétexte que le héros ait été violé dans son enfance, il a le droit de tuer tout le monde avec plaisir pendant une heure, entraînant les spectateurs à tuer avec lui sans avoir mauvaise conscience. Pour Haneke, cette forme de rectification du réel est un moyen de rendre consommable la violence. Durant son interview, il dit :

« Il y a plusieurs systèmes qu'on a perfectionné pendant l'histoire du cinéma pour faire un grand business de la violence et je pense que c'est nécessaire de se battre avec ça. Malheureusement c'est assez rare les films qui traitent la violence d'une manière sérieuse.»

Pour conclure sur cette partie, on peut dire que les films violents sont ceux où la violence n'est que le moyen de raconter une histoire, où elle est justifiée, encadrée et même parfois désirée. C'est le cas de nombreux films américains, notamment ceux de guerre. Les films sur la violence dont fait partie *Funny Games*, mais aussi *Salo ou les 120 journées de Sodome* (1975) de Pasolini par exemple, veulent restituer la réalité de l'acte et surtout des souffrances qui y survivent. Pour Haneke, le film de Pasolini est « le seul qui ait traité la violence d'une manière juste, et pour ça il est insupportable ». C'est ce que fait le film en laissant à la fin les deux tueurs poursuivre leur route en laissant les cadavres derrière eux. Dans le traitement de la violence au cinéma, on peut donc imputer une certaine responsabilité au réalisateur, quant à l'utilisation de la violence comme moyen ou comme fin.

---

<sup>118</sup> *Ibid.*

### **III - DE LA NECESSITE D'APPRENDRE A REGARDER, DE REMETTRE EN CAUSE LE VISIBLE**

#### **1) L'emprise de la vue sur le regard**

##### **a) L'utopie de la communication**

Il sera question ici d'aborder comment l'ère de la communication a imposé une façon de voir les images. Si la communication envisagée comme utopie a consacré les médias, elle a paradoxalement favorisé un nouvel individualisme qui n'est pas sans conséquences. En effet, elle est d'autant plus efficace lorsque les membres qui composent la société sont séparés. On est aujourd'hui d'après Philippe Breton dans une société fortement communicante mais faiblement rencontrante. Il s'explique :

« L'élément essentiel du nouvel individualisme que provoque le recours systématique aux médias est sans doute la façon dont ceux-ci privilégient la communication indirecte, abstraite, sans véritable rencontre avec l'autre. La conception « utopique » de la communication transforme en effet celle-ci en un échange de messages de plus en plus abstrait et déréalisé, de plus en plus manipulé aussi, par des intermédiaires en tout genre. »<sup>119</sup>

---

<sup>119</sup> Philippe Breton, *L'utopie de la Communication : le mythe du village planétaire*, éd. La découverte et Syros, Paris, 1997, p. 160

## b) Le regard en question

Au temps des clips, des jeux vidéo, des publicités, on se demande quel regard suscite encore le cinéma. Que peut la fiction contre les puissantes propagandes qui nous entraînent dans les chimères qu'elles font passer pour vrai ? Jean-Louis Comolli reste positif en répondant à cette question. Pour lui, le réel tient encore tête à la fiction, même si la société du spectacle s'est généralisée, comme l'annonçait Debord<sup>120</sup>. Il voit le cinéma comme une arme ou un outil qui permet de démonter les constructions spectaculaires. On le constate bien avec un film comme *Funny Games*, qui permet au spectateur de comprendre les manipulations dont il est l'objet, tout en refusant la spectacularisation de la violence qu'il met en scène. Pour Comolli, « si nous sommes spectateurs, c'est que nous sommes engagés dans une pratique du cinéma et pas seulement sujets du spectacle »<sup>121</sup>. Il pense que, si le cinéma est devenu un mode majeur du pouvoir de montrer, il s'oppose au postulat d'une visibilité généralisée en rendant perceptibles ses limites, mais aussi en désignant le non-visible comme la condition et le sens du visible. D'après l'auteur :

« Nous sommes passés du soupçon à la défiance, et toute la publicité nous engage à croire que nous ne croyons plus. Mais pas plus que d'un ordre, « croire » ne relève d'un programme. Cela ne s'enseigne pas, ne s'achète pas. Douter non plus. Une part de l'opération de croyance consiste à refouler tout ce qui serait de l'ordre du doute. Telle est l'expérience singulière que le cinéma a proposé à ses spectateurs. Croire en la réalité du monde à travers ses représentations filmées, c'était l'affecter d'un doute.

---

<sup>120</sup> Guy Debord, *La société du spectacle et Commentaires sur la société du spectacle*, éd. Gallimard, Paris, 1967

<sup>121</sup> *Cahiers du Cinéma*, n° 588, mars 2004, publication partielle de : Jean-Louis Comolli, *Voir et pouvoir – l'innocence : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, éd. Verdier, 2003

Croire, ne pas croire, ne plus croire, croire malgré tout ce qui dément la croyance – ce sont les questions du cinéma. »<sup>122</sup>

## **2) Démystifier l'image**

### **a) Voir et pouvoir**

Dans le second chapitre de *Enfants sous influence*, intitulé « Quand les images menacent la pensée », Serge Tisseron pose la question :

« Les images violentes poussent-elles à accomplir des actes violents ? Nous n'éluderons pas cette question, mais il est impossible de l'aborder correctement si on ne prend pas en compte un élément essentiel : les images violentes produisent une désorganisation psychique accompagnée d'angoisse et de honte »<sup>123</sup>. Le psychanalyste va ensuite s'attacher à mettre en évidence cette déstabilisation et les moyens employés par les enfants pour s'en protéger et reconstruire leurs repères.

### **b) Une question d'éducation/prévenir plutôt que guérir**

---

<sup>122</sup> *Ibid.*

<sup>123</sup> Serge Tisseron, « *Enfants sous influence, les écrans rendent-ils les jeunes violents ?* », éd. Armand Colin, 2002, p. 43

Michel Cieutat dit sa peur de voir le spectateur ravalé au rang de consommateur. Il pose les questions qui nous intéressent ici, à savoir :

« Comment peut on permettre au spectateur de prendre conscience de la perte de sens de la réalité à laquelle il participe ? Comment le faire passer du statut de victime du média à celui d'interlocuteur potentiel ? »<sup>124</sup>

---

<sup>124</sup> Revue *Cinémaction*, éditions Corlet-Télérama, n° 103, 2<sup>ème</sup> trimestre 2002, p. 204

## BIBLIOGRAPHIE

### Ouvrages

- Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, éditions José Corti, Paris, 1948
  
- Bornemann, *La Triple Clef des songes par le Grand Albert*, 1970.
  
- Pierre Bourdieu, L. Boltanski, J.-C. Chamboredon, *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, éditions de Minuit, Paris, 1965.
  
- Philippe Breton, *L'utopie de la Communication : le mythe du village planétaire*, éditions La Découverte et Syros, Paris, 1997.
  
- Elisabeth Clément, Chantal Demonque, Laurence Hansen-Love, Pierre Kahn *La philosophie de A à Z*, éditions Hatier, Paris, 1994.
  
- Guy Debord, *La société du spectacle et Commentaires sur la société du spectacle*, éditions Gallimard, Paris, 1967.
  
- Régis Debray, *Vie et mort de l'image, une histoire du regard en Occident*, éditions Gallimard, 1992.
  
- Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, éditions de Minuit, 1983.
  
- Gilles Deleuze, *L'image-temps, Cinéma 2*, édition de Minuit, 1985.

- Philippe Dubois, *L'Acte photographique*, éditions Nathan, 1992.
  
- Durkheim, *Le suicide*, 1897.
  
- *Encyclique Vigilani Cura*
  
- Jean-Claude Fozza, Anne-Marie Garat, Françoise Parfait, *Petite fabrique de l'image*, éditions Magnard, 2003.
  
- Martine Joly, *Introduction à l'analyse de l'image*, éditions Nathan, 1993.
  
- François Jost, *Le temps d'un regard, du spectateur aux images*, éditions Nuit Blanche / Méridiens Klincksieck, 1998.
  
- Laurent Lavaud, *L'image, textes choisis et présentés par*, éditions Flammarion, Paris, 1999.
  
- Marie-José Mondzain, *L'image peut-elle tuer ?*, éditions Bayard, Paris, 2003.
  
- Marie-José Mondzain, *La photographie inquiète de ses marges*, Actes du colloque du 14-15 mars 1992.
  
- Nicéphore, *Discours contre les iconoclastes*, éditions Klincksieck, Paris, 1989
  
- *Peinture et cinéma*, Paris, Hazan, 1989, catalogue de l'exposition de Marseille.



- Platon, *Cratyle*, éditions GF-Flammarion, 1998
  
- Daniel Sibony, *Violence*, éditions du Seuil, 1998.
  
- Serge Tisseron, *Comment l'esprit vient aux objets*, éditions Aubier, 1999.
  
- Serge Tisseron, *Enfants sous influence, les écrans rendent-ils les jeunes violents ?*, éditions Armand Colin, 2002.
  
- Serge Tisseron, *Psychanalyse de l'image, de l'imgo aux images virtuelles*, éditions Dunod, Paris, 1995.
  
- Serge Tisseron, *Y a-t-il un pilote dans l'image ?*, éditions Aubier, 1998.

## **Articles**

- *Cahiers du Cinéma*, n° 588, mars 2004, publication partielle de : Jean-Louis Comolli, *Voir et pouvoir – l'innocence : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, éditions Verdier, 2003.
  
- Jean-Michel Frodon, *Cahiers du Cinéma*, n°596, décembre 2004.
  
- *Cinémaction*, éditions Corlet-Télérama, n° 103, 2<sup>ème</sup> trimestre 2002.
  
- *Jeune photographie*, n° 42, octobre 1961.

## Films

- Chaplin, Charles, *Les Temps Modernes*, film, USA, 1935.
- Clair, René, *Sous les toits de Paris*, film, France, 1930.
- Eisenstein, Sergueï, *Le Cuirassé Potemkine*, film, URSS, 1925.
- Haneke, Michael, *Funny Games*, film, Autriche, 1997.
- Hepworth, *Rescued by Rover*, film, USA, 1905
- Kubrick, Stanley, *Shining*, film, USA, 1980.
- Murnau, Friedrich Wilhelm Plumpe, *Nosferatu, le vampire*, film, Allemagne, 1922.
- Pasolini, *Salo ou les 120 journées de Sodome*, Italie, 1975
- Leni Riefenstahl, *Le triomphe de la volonté*, film, Allemagne, 1935
- Rossellini, Roberto, *Allemagne année zéro*, film, Italie, 1948.
- Rossellini, Roberto, *Païsa*, film, Italie, 1946.
- Rossellini, Roberto, *Rome ville ouverte*, film, Italie, 1945.
- Wiene, Robert, *Le Cabinet du Dr Caligari*, film, Allemagne, 1919.

## **Cours**

- cours de *Théorie de l'image fixe*, Licence Arts du Spectacle 2003-2004, Steven Bernas, enseignant chercheur à l'Institut Européen du Cinéma et de l'Audiovisuel de Nancy.
  
- cours de *Narratologie*, Licence Arts du Spectacle 2003-2004, M-J Pierron, enseignant chercheur à l'Institut Européen du Cinéma et de l'Audiovisuel de Nancy.