



THE ANNUAL BALZAN LECTURE

11

LE DÉTAIL RÉVÉLATEUR

par

JACQUES AUMONT

Lauréat Balzan 2019



LEO S. OLSCHKI

2023

JACQUES AUMONT
Le détail révélateur

29 septembre 2021, PalaCinema, Locarno



Fondazione
Internazionale Balzan
"Premio"



akademien der wissenschaften schweiz
académies suisses des sciences
accademie svizzere delle scienze
academias svizras da las ciencias
swiss academies of arts and sciences



Accademia Nazionale dei Lincei

En collaboration avec



Locarno
Film Festival

Avec le soutien de



Conservatorio Internazionale Scienze Audiovisive Scuola Specializzata Superiore FLM

Photo de couverture: Photomontage des détails des films *La Communauté de l'anneau* (P. Jackson, 2001) et *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (J-L. Godard, 1966). Photo fournie par Jacques Aumont.



THE ANNUAL BALZAN LECTURE

11

LE DÉTAIL RÉVÉLATEUR

par

JACQUES AUMONT

Lauréat Balzan 2019



LEO S. OLSCHKI

2023

Tutti i diritti riservati

CASA EDITRICE LEO S. OLSCHKI
Viuzzo del Pozzetto, 8
50126 Firenze
www.olschki.it

ISBN 978 88 222 6866 2

SOMMAIRE

Préface par ALBERTO QUADRIO CURZIO (Président de la Fondation internationale Balzan “Prix”)	p.	7
Bienvenue par MARCO SOLARI (Président du Locarno Film Festival)	»	9
Mot d’accueil par BOAS EREZ (Recteur de l’USI – Università della Svizzera italiana)	»	11
Ouverture par MARCO CAMERONI (Conseiller de la Fondation internationale Balzan “Prix”)	»	13
Présentation de Jacques Aumont par PETER KUON et VICTOR STOICHITA (Membres du Comité général des Prix, Fondation internationale Balzan “Prix”)	»	17
Conférence de JACQUES AUMONT, <i>Le détail révélateur</i>	»	21
Discussion animée par PETER KUON et VICTOR STOICHITA	»	45
JACQUES AUMONT :		
<i>Sommaire biographique et sélection bibliographique</i>	»	53
<i>Projet de recherche Balzan</i>	»	57

ALBERTO QUADRIO CURZIO

Président Fondation internationale Balzan « Prix » ; Président émérite Accademia Nazionale dei Lincei ; Président Commission mixte Balzan - Lincei - Académies suisses des sciences

PRÉFACE

Depuis 2009, année où j'ai proposé au Conseil de la Fondation Balzan « Prix » de créer une collection consacrée à des approfondissements sur les domaines de recherche des Lauréats, les Annual Balzan Lectures sont devenues un rendez-vous très attendu et la collection compte désormais onze volumes, dont le présent ouvrage.

Destinées à présenter en une synthèse rigoureuse mais aussi informative les idées d'un Lauréat, les Annual Balzan Lectures visent à encourager à l'échelle mondiale la diffusion des recherches d'éminents spécialistes dans les disciplines des plus variées, allant des sciences naturelles et physiques aux sciences humaines. Conçus tout exprès dans un langage accessible à un public généraliste mais cultivé, les contenus sont d'abord présentés oralement par le candidat lui-même à l'occasion d'une rencontre Balzan, puis ils sont retranscrits et publiés dans d'élégants petits volumes édités par la maison d'édition Olschki.

Comme le veut la tradition, chaque Lecture est suivie d'un débat entre le Lauréat et des spécialistes de la discipline concernée, qui sont souvent des membres de la Fondation Balzan mais qui peuvent être aussi des personnes extérieures ; ce débat, qui implique aussi le public de la salle, est rapporté dans le volume, comme c'est le cas pour l'Annual Balzan Lecture du professeur Jacques Aumont intitulée « Le détail révélateur ».

Jacques Aumont a reçu le Prix Balzan 2019 pour la filmologie avec la motivation suivante :

Pour son rôle de fondateur des « études cinématographiques » en tant que discipline scientifique et universitaire. Pour sa contribution à la définition du

concept d'esthétique du cinéma et de figuration filmique. Pour son apport à l'interprétation du langage cinématographique et de son histoire.

Jacques Aumont n'est pas seulement une figure importante sur le plan international dans ce domaine, il est en fait considéré comme le « père » de cette discipline qui, grâce à la clairvoyance toujours admirable du Comité général des Prix, a été insérée, pour la première fois dans l'histoire du Prix Balzan, dans la liste des matières à récompenser.

La rotation annuelle des matières et l'attention particulière pour des disciplines émergentes, qui sont des caractéristiques du Prix Balzan, ont en réalité favorisé la reconnaissance et la visibilité de domaines de recherche scientifique qui sont souvent négligés par les prix internationaux ou par les médias ; la filmologie est une de ces matières « nouvelles » qui contribuent à élargir l'horizon d'un savoir de plus en plus inclusif et interdisciplinaire.

En ma qualité de Président de la Fondation Balzan je ne peux qu'être fier de la recherche constante et méticuleuse de l'excellence dans tous les domaines du savoir humain que mène le Comité général des Prix avec le soutien du Conseil. Cette curiosité scientifique qui nous pousse à élargir les horizons du savoir est ce qui nous a permis de connaître Jacques Aumont et le regard original et éclairant qu'il porte sur le cinéma et ce qu'il représente.

Grâce aux Annual Balzan Lectures nous pouvons partager ce privilège avec vous tous.

MARCO SOLARI
Président, Locarno Film Festival

BIENVENUE

Mesdames, Messieurs,
Monsieur le Professeur,

C'est un véritable plaisir, une grande joie de vous avoir ici ce soir. Monsieur le Professeur, votre œuvre, votre réputation, votre charisme sont absolument impressionnants ! Soyez le bienvenu ici, à Locarno, une ville que vous connaissez sûrement, une ville de liberté par sa culture politique, par son savoir-vivre, par des témoignages comme la célèbre Conférence de paix de 1925 qui a apporté à Locarno une notoriété internationale et a essayé de redonner à l'Allemagne un peu de dignité, qu'elle avait perdue avec la paix de Versailles.

Locarno est la ville du premier festival que je dirais vraiment libre – le premier festival de l'histoire qui a donné à la direction artistique une autonomie et une indépendance totales. Les deux premiers festivals, vous les connaissez parfaitement : le premier, celui de Venise, du comte Giuseppe Volpi di Misurata, fut fasciste jusqu'en 1940, lorsque les lumières de l'Europe se sont définitivement éteintes ; le deuxième fut le festival de Moscou, une tentative bizarre de Staline de mettre sur pied un festival, peut-être était-il un peu jaloux de l'autre directeur, de l'autre dictateur, mais il a fait une erreur, il en a confié la présidence au génie qu'était Sergeij Eisenstein, sous-estimant les attaches profondes qu'Eisenstein avait avec les Etats Unis, et du reste décerner le prix à Walt Disney en 1935 à Moscou était peut-être un peu hasardeux. Ce fut donc le début et la fin du Festival de Moscou.

Ainsi, en 1946, naît le premier Festival vraiment libre de l'histoire – Cannes ne commencera que quelques semaines plus tard. J'aime définir mon Festival le Festival des Lumières, le Festival qui défend les

valeurs du siècle des Lumières, et qui combat des intérêts souvent innommables, cachés, cet obscurantisme qu'il y a toujours et à toutes les époques, voire la banalité, la médiocrité.

Je regardais récemment un film, dont je ne veux pas dire le nom, un film de série, et j'ai été frappé par la perversité de certaines images d'aujourd'hui, avec des messages souterrains qui ne m'ont pas plu du tout.

Vous êtes ici dans le cadre des activités de la Fondation Balzan, et sachez, Mesdames et Messieurs, qu'il y a un lien direct – Marco Cameroni le connaît bien – entre Eugenio Balzan, les frères Albertini (les deux directeurs du *Corriere della Sera* qui l'avaient embauché et que lui protégera de Mussolini tant qu'il pourra) et Locarno. Pourquoi direz-vous ? Parce que travaillait au *Corriere della Sera* le grand homme de lettres qu'était Filippo Sacchi qui a résisté jusqu'en 1943, puis, comme de nombreux autres intellectuels italiens, a dû se réfugier ici, en Suisse italienne ; contrairement à beaucoup de ses compatriotes qui allaient à Lugano, lui est venu à Locarno où il a eu une influence considérable sur les grandes familles de la ville, en ce qui concerne le cinéma. C'était vraiment un passionné de film, il leur a transmis son enthousiasme et a rendu possible la création de ce festival en 1946.

Que vous soyez ici ce soir, Professeur Aumont, nous honore, et ce n'est pas un cliché, c'est une grande émotion, vous qui êtes un grand, un des plus grands, si ce n'est le plus grand analyste de cette invention, sans doute une des plus belles du 20^{ème} siècle, que sont les images qui bougent. Que vous soyez ici aussi dans le cadre de l'Université et du Festival nous emplit d'une joie immense et nous encourage, et je terminerai avec ces mots, à aller de l'avant et à cultiver notre grande passion, sachant que toute passion finalement est aussi un combat.

Mesdames et Messieurs, bonne soirée !

BOAS EREZ

Recteur, Université de la Suisse italienne (USI)

MOT D'ACCUEIL

Bonsoir, en ma qualité de recteur de l'université de la Suisse italienne j'ai le plaisir de vous saluer nombreux ici ce soir. Je salue en particulier le Président du Festival du Film de Locarno, Marco Solari, ainsi que Marco Cameroni, qui représente ici ce soir la Fondation Balzan avec laquelle nous sommes très heureux depuis un certain nombre d'années d'organiser ces Balzan Lectures, qui ont lieu d'habitude à Lugano, mais qui aujourd'hui, pour des raisons évidentes, se tiennent à Locarno. Je salue avec plaisir le professeur Aumont, ainsi que les professeurs Stoichita et Kuon qui s'entreprendront sous peu avec notre invité.

Je voudrais vous dire que nous sommes très heureux d'être ici ce soir, certes nous ne sommes pas à l'université mais nous commençons à nous sentir un peu plus chez nous ici, au PalaCinema, depuis la nomination, juste avant l'été, d'un professeur qui travaillera à l'université à Lugano et aussi ici, auprès du Festival du film de Locarno, sur l'avenir du cinéma. Le professeur Kevin B. Lee, qui nous a déjà dit de très belles choses sur le sujet, prendra son poste à l'université et ici à Locarno dès janvier 2022. Dans sa présentation le professeur Kevin B. Lee a bien souligné que pour mener une réflexion sur l'avenir du cinéma il est très important de comprendre le passé et c'est justement dans cet esprit que nous vous accueillons ici ce soir.

D'ailleurs, toutes les Balzan Lectures se sont distinguées par ce qu'on appelle en anglais *the relevance* de la présentation, qui n'est ni l'utilité, ni le sens mais, dirais-je, l'à-propos des travaux, toujours très approfondis, qui ont été présentés. Je me souviens d'une conférence du professeur Alain Aspect, à l'origine d'une des expériences les plus importantes dans le domaine de l'application de la physique

quantique à la technologie, qui a ouvert en quelque sorte au monde qui nous attend ; je pense aussi à la conférence du professeur Castells qui nous a parlé des réseaux, en tant que sociologue, l'étude des réseaux, l'horizontalité, la verticalité, des choses qui étaient tout à fait d'actualité, lorsqu'il est venu, et en relation avec les Printemps arabes, puis les Gilets jaunes, quelque chose d'absolument pertinent et qui montre comment des recherches approfondies, ou des recherches qu'on peut faire chez soi pendant le confinement, avec l'aide de quelques livres, en regardant quelques films, peuvent être d'une importance fondamentale pour nous tous.

Cette semaine nous avons accueilli un autre Jacques à l'université, Jacques Dubochet, Prix Nobel de chimie. Il n'y a pas qu'à Locarno qu'il y a des festivals. Notre université aussi a un Festival. Cette année elle fête ses 25 ans et nous avons organisé une série de manifestations pour célébrer cela. Nous n'avions personne pour parler de la vitrification de l'eau et maintenant nous avons Jacques Dubochet.

Je vous souhaite une très bonne soirée.

MARCO CAMERONI

Conseiller, Fondation Internationale Balzan "Prix" ;
Ancien membre du Conseil d'administration et du Conseil de direction du
Locarno Film Festival, dont il est membre d'honneur

OUVERTURE

Monsieur le Président,
Monsieur le Recteur,
Messieurs les Professeurs,
Mesdames et Messieurs,
Chères étudiantes et chers étudiants,

le Président de la Fondation Balzan «Prix», Professeur Alberto Quadrio Curzio, ne peut malheureusement pas être parmi nous ce soir pour des raisons de force majeure. Il m'a chargé d'ouvrir les travaux en vertu de ma présence dans le Conseil. Je le fais en vous priant d'abord d'excuser son absence.

Je suis doublement reconnaissant : d'une part parce que cette Annual Balzan Lecture se tient dans le lieu le plus approprié, le Palacinema, à Locarno, siège, ce n'est un mystère pour personne, d'un prestigieux festival cinématographique, connu partout dans le monde. Et d'autre part parce que je me sens personnellement lié tant au Festival qu'à l'Université de la Suisse italienne. Dans le message qu'il m'a envoyé, le Président de la Fondation Balzan Prix souligne aussi le partage de la collaboration entre l'Italie et la Suisse, en particulier dans cette communauté élargie de langue et de culture dans sa nature transfrontalière mais aussi européenne.

Je voudrais maintenant vous fournir quelques éléments qui mettent en évidence certaines particularités d'une Fondation italo-suisse de renommée internationale, et pas seulement en raison du montant considérable de ses quatre Prix annuels, 750 000 francs

suisses chacun ; à ceux-ci, deux dans le domaine scientifique et deux dans le domaine humaniste, vient s'ajouter un Prix pour l'Humanité, la Paix et la Fraternité entre les peuples, remis à un intervalle qui n'est jamais inférieur à trois ans.

Une fondation italo-suisse donc : à Zurich se trouve le siège de la branche helvétique de l'institution, la Fondation Balzan «Fonds», qui est chargée de consolider, surveiller et gérer le patrimoine, devant fournir au côté italien les moyens nécessaires pour la réalisation des objectifs statutaires. La métropole lombarde abrite la branche italienne, la Fondation Balzan «Prix», composée d'un Conseil et du Comité général des Prix. Ce dernier est un organe clé puisqu'il choisit les matières à primer ainsi que les lauréats, dont les candidatures proviennent des plus importantes institutions scientifiques et culturelles du monde entier, que la Fondation Balzan sollicite expressément à cet effet. Il est composé de vingt personnalités académiques provenant de toute l'Europe (vous aurez bientôt l'occasion de connaître deux de ces personnalités en plus du Professeur Aumont), dont un Prix Nobel. Dans le Conseil de chaque branche siège un membre nommé par le gouvernement : celui de la Fondation «Prix» est indiqué par le Ministère des affaires étrangères, en accord avec le Ministère de l'instruction publique, celui de la «Fonds» est nommé par le Département fédéral de l'intérieur.

La qualité et le prestige de la Fondation Balzan découlent surtout du choix des matières à primer et du curriculum des candidats. En ce qui concerne les matières, leur rotation annuelle, une caractéristique de la Fondation, permet d'atteindre l'objectif qui est d'encourager les sciences et la culture dans tous les domaines du savoir, en récompensant aussi des filons spécifiques, novateurs ou bien négligés par d'autres prix internationaux. Une preuve éclatante de cela ? La filmologie, dont le maître est le Professeur Jacques Aumont, que nous aurons bientôt le plaisir d'écouter.

Quant aux lauréats du Prix Balzan, il arrive aussi que certains d'entre eux soient ensuite récompensés par le Prix Nobel pour les mêmes recherches. Le Professeur américain James Allison (travaux d'approche immunologiste dans la thérapie du cancer), le Professeur japonais Shinya Yamanaka (biologie et applications potentielles des cellules souches), le Professeur suisse Michel Mayor (outillage et technique dans l'astronomie et l'astrophysique) en sont des exemples relativement récents.

La Fondation Balzan se distingue aussi par son ouverture envers vous, jeunes gens. Depuis vingt ans ses Lauréats sont tenus de destiner la moitié du montant du prix reçu au financement de projets menés avec de jeunes chercheurs. Elle leur offre en outre d'autres possibilités comme des rencontres interdisciplinaires, des conférences et des publications de haut niveau.

Enfin, je voudrais souligner les liens de la Fondation avec le Tessin, historiques et actuels. Eugenio Balzan, personnalité de premier plan de la ville de Milan du début du 20^{ème} siècle, quitte l'Italie en 1933 à cause du fascisme, hostile à ce qui reste de l'indépendance du *Corriere della Sera*, dont il est en quelque sorte l'homme fort en tant que Directeur administratif de la Société d'édition de l'important quotidien. Ceci après avoir été un excellent journaliste.

Balzan s'installe entre Zurich et Lugano, où il avait depuis longtemps investi avec succès son patrimoine, et poursuit son intense activité de bienfaisance envers les institutions et les particuliers. Rentré officiellement en Italie en 1950, Eugenio Balzan décède à Lugano, à l'hôtel Weisses Kreuz (Croix blanche), le 15 juillet 1953.

Trois ans plus tard, toujours à Lugano, la Fondation qui porte son nom voit le jour, grâce à la générosité de sa fille Lina, qui destine l'importante fortune qui lui a laissé en héritage à une œuvre portant son nom. Quant aux relations actuelles elles se manifestent notamment, comme le Recteur l'a déjà souligné, à travers les rapports de collaboration avec l'université de la Suisse italienne. Après la longue pause due à la pandémie, ces relations reprennent en ce moment avec la conférence du Professeur Aumont. Cette manifestation, comme nous l'avons vu précédemment, implique le Locarno Film Festival mais également les Académies suisses des Sciences, dont je salue ici la Secrétaire générale, Claudia Appenzeller. De son côté, le Conservatoire international des sciences audiovisuelles qui, comme le Festival, a son siège ici au Palacinema, assure le support technique. J'en profite pour remercier aussi le Directeur Domenico Lucchini ainsi que, naturellement, toutes les étudiantes et tous les étudiants qui se sont présentés à cette conférence.

Un autre rendez-vous significatif, renvoyé l'année dernière à un moment plus opportun, est prévu pour novembre. Il s'agit de la remise des Prix Balzan, qui a lieu alternativement à Rome et à Berne. Dans la capitale italienne la Cérémonie se déroule au Quirinale ou au siège

de l'Académie Nationale dei Lincei en présence du Président de la République. À Berne elle a lieu dans la Salle du Conseil National, habituellement en présence de la Présidente ou du Président de la Confédération, d'une Conseillère respectivement d'un Conseiller fédéral où de la Présidente respectivement du Président de la Chambre du peuple.

J'invite maintenant les Professeurs Kuon et Stoichita à gagner le plateau et à prendre place dans le petit salon qui est à ma droite. C'est là qu'ils débattront avec le Professeur Aumont après la conférence.

Le Professeur Peter Kuon est Vice-président du Comité général des Prix de la Fondation Balzan, et ancien Professeur de Philologie romane à l'université de Salzbourg, en Autriche. Le Professeur Victor Stoichita est membre du Comité général des Prix, Professeur émérite au Département d'histoire de l'art et d'archéologie de l'université de Fribourg et ancien Professeur à l'université de la Suisse italienne.

A vous, Messieurs les Professeurs Kuon et Stoichita, de présenter le Lauréat en filmologie Jacques Aumont. Je vous en prie.

PRÉSENTATION DE JACQUES AUMONT PAR
PETER KUON

Vice-président, Comité général des Prix, Fondation internationale Balzan "Prix"

VICTOR STOICHITA

Membre, Comité général des Prix, Fondation internationale Balzan "Prix"

PETER KUON

Bonsoir Mesdames, bonsoir Messieurs,

Jacques Aumont a été le lauréat en 2019 du Prix Balzan pour la filmologie. On pourrait s'étonner, surtout ici au siège du Festival du film de Locarno, que le Comité général des Prix de la Fondation Balzan ait mis autant de temps pour attribuer un Prix à l'étude du septième art. Plus d'un siècle s'est écoulé depuis que le cinéma s'est associé au concert des Muses, mais les études filmiques sont encore une matière universitaire relativement jeune. Devenir une discipline académique signifie passer d'une réflexion sur le cinéma qui se faisait principalement entre cinéphiles, qu'ils fussent créateurs ou critiques, à la tentative de définir l'objet de la recherche et se doter des instruments théoriques et méthodologiques pour la mettre en œuvre ; mais une telle recherche doit avant tout disposer pleinement de son objet. Tant que les films ne se voyaient que dans les salles de cinéma, il y avait des limites claires à leur analyse. À partir des années 80 cela a changé grâce aux nouvelles technologies qui permettent d'enregistrer des films pour un usage personnel, de ralentir ou d'accélérer leur vision, d'avancer ou de reculer, bref d'étudier un film en profondeur. Toutes ces technologies (cassettes vidéo, dvd, etc.) ont joué un rôle important dans le développement d'une analyse qui étudie le film en tant qu'objet esthétique.

Jacques Aumont a été l'un des protagonistes de ce tournant esthétique dans les études cinématographiques. Avant de

commencer à enseigner à l'université il a travaillé comme technicien à la radiotélévision française, l'ORTF, et en même temps comme critique à la rédaction de la prestigieuse revue *Cahiers du cinéma*. De cette formation découlent deux caractéristiques qui marqueront son activité d'enseignant : son enthousiasme cinéophile, qu'il a transmis à ses étudiants, et son intérêt pour la matérialité de l'objet film. En 1970 Jacques Aumont a été engagé dans le tout nouveau département d'études cinématographiques de l'université de Paris III Sorbonne Nouvelle où, après sa nomination en tant que professeur universitaire en 1989, il a poursuivi sa carrière pendant plus de vingt ans. Parmi ses autres activités je voudrais signaler la création puis la direction du Collège d'histoire de l'art cinématographique, ses nombreuses années d'enseignement à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, sa nomination en tant que directeur d'études à l'École des hautes études, son activité internationale comme professeur invité à Berkeley, Madison, Montréal et autres. Je pourrais continuer mais je ne veux pas soustraire davantage de temps à mon co-présentateur Victor Stoichita.

VICTOR STOICHITA

Mesdames et Messieurs,

La filmologie, comme vous le savez, est une discipline nouvelle, ce qui ne l'empêche pas d'être très dynamique : je voudrais donc parler de la place que les recherches de Jacques Aumont occupent dans ce nouveau contexte et dans ce dynamisme. Jacques Aumont est, peut-on dire, l'un des fondateurs de la filmologie et justement en raison de cela il s'est emparé de bon nombre des défis interprétatifs qui, des années 60-70 jusqu'à nos jours, ont caractérisé cette discipline. Tentant de faire un résumé – par ailleurs très difficile – de son activité, de ses mérites et de son rôle dans la filmologie je voudrais m'attarder sur deux aspects essentiels : le premier est la recherche de la spécificité du langage et du spectacle cinématographique. Pour identifier cette spécificité Jacques Aumont s'est bien sûr tourné vers les autres arts : la littérature, la peinture et les arts figuratifs. De là découle le deuxième aspect très important : son attention à l'image, au concept d'image, qui n'est pas uniquement un concept

cinématographique. Le cinéma est certes un art de l'image, mais il s'insère dans un panorama beaucoup plus glorieux, dirais-je, mais aussi traditionnel de l'esprit humain. Aumont a cherché et cherche encore à donner sa juste place au spectacle cinématographique dans l'ensemble des arts figuratifs et des arts de l'image. L'un de ses livres plus célèbres, traduit dans de nombreuses langues, traite du rapport entre cinéma et peinture, mais aussi des études sur l'image en général. Cet autre aspect, cette attention théorique très forte (qui vient sans doute d'une tradition typiquement française), visant à insérer un discours sur l'esthétique dans un contexte beaucoup plus large, l'a amené à contextualiser ses recherches dans un panorama très vaste et à rencontrer ainsi le problème fondamental de l'interprétation, comment interpréter le cinéma. A ce problème de l'interprétation nous sommes tous confrontés, nous qui nous occupons de littérature, d'art, etc. Comment interpréter, mais surtout pourquoi interpréter une œuvre cinématographique ? La question peut sembler un peu étrange concernant le cinéma ; pour les autres arts aussi d'ailleurs, mais pourquoi le cinéma ? Nous allons dans une salle, les lumières s'éteignent, nous sommes confortablement assis dans un fauteuil et nous profitons d'un spectacle cinématographique : devons-nous aussi l'interpréter ? Aumont nous explique que oui, il faut l'interpréter.

Peter Kuon disait avec raison que grâce aux nouvelles modalités techniques et numériques on peut regarder un film assis dans un fauteuil mais chez soi, revenir en arrière lorsqu'un détail nous a échappé et que cela accroît, en plus de la jouissance esthétique, notre intérêt pour la compréhension. Cela fait partie des recherches de Jacques Aumont.

Je parlais au début de dynamisme et je voudrais conclure là-dessus ; les recherches de Jacques Aumont ont progressé justement en suivant le développement de la discipline. De nos jours il y a un intérêt très net pour les neurosciences, l'intelligence artificielle, le défi numérique, etc. : Aumont accueille tout cela (aussi dans le groupe de recherche du projet Balzan des jeunes gens qui travaillent avec lui), et renforce ainsi le rôle de ces recherches dans le panorama des études cinématographiques. Son travail ne connaît aucun ralentissement : même 2020 n'a pas été une année de pause pour lui ; d'après les conversations que nous avons eues j'ai compris que durant le confinement (lockdown) il a écrit au moins deux livres. Nous attendons maintenant le troisième, et surtout sa conférence. Merci.

Conférence de JACQUES AUMONT

LE DÉTAIL RÉVÉLATEUR

Rien n'est détail

Fritz Lang

Les premières projections des frères Lumière ont suscité au moins deux légendes bien établies. Celle du train qui arrive en gare et qui saisit les spectateurs. Et celle des feuilles qui bougent au fond du plan, et qui tirent l'attention davantage que la bouillie ingurgitée par l'enfant dans le *Repas de Bébé* [Ill. 1]. Ces deux petits mythes circonscrivent très bien le domaine où s'exerceront les pouvoirs du cinéma : d'une part, la sensation vive, la surprise ; de l'autre, l'aléa, le détail insignifiant mais irrésistiblement charmant. Une sensation forte, une sensation faible, et d'autre nature.

La sensation forte, c'est la surprise, l'événement, l'action, qui provoque plus ou moins automatiquement l'intérêt du spectateur et sa réaction, émotionnelle voire motrice. L'entrée du train en gare, paraît-il, a fait peur à ses premiers spectateurs, qui auraient instinctivement fait un geste pour se protéger de ce monstre semblant foncer sur eux. Jean-Luc Godard s'en est ironiquement souvenu dans *Les Carabiniers*, lorsqu'il montre son héros, un jeune homme très fruste, assistant pour la première fois à une séance de cinéma, et, au moment où justement un train passe dans une gare, ayant le même réflexe de se couvrir les yeux, impuissant à éviter l'effet sensori-moteur de cette image mouvante. C'est à partir de ce pouvoir physique et psychique de l'image de film qu'on cherchera, très tôt, un calcul des sensations, et que le cinéma cultivera la fiction et la mise en scène, rencontrant l'ombre du théâtre et de la littérature romanesque, et marchant vers son destin industriel.

La sensation faible, elle, est l'héritage de cette « émeute des détails » ou de ce « pêle-mêle de déchets » qui faisaient tant horreur



Ill. 1. *Repas de Bébé* (L. Lumière, 1895).

à Baudelaire et au jeune Kracauer dans la photographie.¹ Le cinéma les accueille lui aussi, en y ajoutant une dimension temporelle qui souligne le caractère aléatoire de tous ces morceaux bruts de réel. Les feuilles des arbres de la vue Lumière ne sont pas essentielles au *Repas de Bébé* ; sans doute l'opérateur n'y avait-il prêté aucune attention. Mais elles ont été enregistrées avec le reste, et dès lors, elles participent de l'impression de réalité. C'est ce pouvoir d'héberger l'imprévu, l'insignifiant, l'immaîtrisé qui mènera à la recherche de nouveaux aléas, de nouveaux imprévus et de nouveaux charmes, avec le documentaire.

¹ Respectivement : CH. BAUDELAIRE, *Salon de 1859* ; SIEGFRIED KRACAUER, *Frankfurter Zeitung*, 28 octobre 1927, trad. fr. dans *Sur le seuil du temps. Essais sur la photographie*, Maison des Sciences de l'Homme, 2014.

Si je propose de m'intéresser au *détail* dans l'image mouvante, c'est qu'il est une manière commode d'évaluer la place qu'a prise le cinéma parmi les arts de l'image, et aussi le type d'attention dont il a bénéficié – et en fin de compte, de comprendre comment l'étude de ce médium de l'image mouvante a pu se constituer en quasi-discipline.

« Qu'est-ce qu'un art plastique comme la peinture ou la sculpture ? Nous regardons d'abord l'aspect général et ensuite les détails. Alors que, dans un art temporel, on aborde d'abord les détails pour se faire ensuite une idée générale. » (A. Pelechian) « Voir les détails », en cinéma, cela peut vouloir dire qu'on voit chaque articulation de l'ensemble du déroulement narratif et visuel, ou, plus minutieusement, qu'on remarque chaque partie de chaque image. On aborde « d'abord les détails » parce qu'ils se présentent l'un après l'autre. Mais cela n'empêche pas que nous ayons du film une « idée générale », qui prend les détails dans un tout cohérent, où ils doivent jouer leur rôle – sensationnel, sémantique, symbolique, figuratif. Le détail filmique met en jeu la perception du spectateur, mais aussi sa mémoire : il est passager, mais il est susceptible de durer, et c'est cette duplicité qui nous introduit au cœur de l'idée d'un art du film, et de l'analyse de film.

Voici un premier détail, de fiction et de mise en scène, et fait pour être vu [Ill. 2]. Le héros de *High Noon* (F. Zinnemann, 1952) vient de se marier. Accompagné de sa jeune épouse, encore en blanc virginal, et de quelques notables du bourg, il entre dans son bureau de shérif pour, symboliquement, raccrocher son étoile : il démissionne de sa charge publique pour devenir père de famille. Le détail est vraisemblable, mais sa mise en scène est doublement soulignée. D'abord, le héros raccroche cette étoile sur l'étui de son revolver, dont la gaine est ostensiblement brillante et la forme, évocatrice ; en outre, il tient à n'effectuer ce geste symbolique qu'après avoir embrassé publiquement sa jeune épouse, en l'asseyant de force sur un meuble. Le sens connoté de cette petite scène est assez limpide. Il n'est guère besoin, dans un western, de souligner la valeur phallique du revolver, de l'étui luisant et gonflé. L'étoile qu'on y accroche en fait une allégorie plus inventive, où l'on peut voir en germe le *double bind* où se trouvera le protagoniste, tenu d'honorer à la fois deux engagements incompatibles, sa nuit de noces avec une femme qui réprouve la violence, et le maintien de l'ordre, par la force, dans la petite ville.

On connaît bien, dans le cinéma appelé parfois « classique », ce genre d'usage du détail. Un cinéaste comme Hitchcock s'en était fait une spécialité, et certaines de ses trouvailles sont célèbres. Voir comment, dans *Notorious* (1946), il souligne par un long et complexe mouvement d'appareil l'apparition d'un détail lui aussi parfaitement significatif – la clef autour de laquelle se joue la résolution des deux lignes narratives du film : la ligne « espionnage et énigme » (c'est la clef de la cave où les espions allemands cachent leur uranium dans des bouteilles), et la ligne « amour et désir » (la clef est obtenue par la collaboration secrète du héros et de la femme qu'il aime). Un revolver, une clef : on ne fait pas dans la discrétion avec ce genre de détail. Aussi, dans ce régime cinématographique, le détail est-il fait pour être vu, puisqu'il appartient de plein droit au drame et à sa caractérisation. Le détail, ici, joue le rôle d'indice : une pièce qui entre dans une construction logique pour interpréter la réalité (la même dans les deux cas, d'ailleurs : le clivage entre devoir officiel et devoir intime).

À l'autre bout, le détail opaque, inessentiel à toute entreprise sémantique, mais qui surprend. Prenons la petite scène d'*Inglourious Basterds* (Q. Tarantino, 2009) qui montre un jeune soldat nazi raconter fièrement à une employée du cinéma (juive, mais il ne le sait pas) ses exploits de *sniper* [Ill. 3]. Scène monotone, entièrement dévolue au récit du héros et à sa réception ironique par la jeune femme qu'il veut séduire, et traitée banalement en champ-contrechamp. Le détail, pourtant, est bien là : il y a, d'abord, les étranges piles de livres qui meublent, dans le champ comme dans le contrechamp, le fond du plan. Un bistro parisien, en 1944, où l'on aurait trouvé ce genre de décor, c'est peu plausible ; on peut donc supposer quelque intention derrière cette idée, et l'interpréter (je laisse à décider comment).

Mais surtout, un autre détail, avec le petit animal roux (chat, chien, lapin ?) dans les bras d'une femme attablée qui lit un livre derrière le soldat allemand. Détail peu visible (l'animal est tantôt quasi immobile et se fond dans le vêtement, tantôt mobile mais très flou), et surtout, incongru. Le moins qu'on puisse dire est que son rôle est mince ; pourtant, il est là. Dans un film industriel de ce type, ce ne peut être un accident, et quelqu'un a décidé de sa présence (savoir qui au juste serait compliqué : il appartenait peut-être à la figurante). Quel est son effet ? Nul, si je ne le remarque pas et suis attentif à la conversation des deux personnages. Multiple, si je le remarque :



Ill. 2. *High Noon* (F. Zinnemann, 1952).



Ill. 3. *Inglourious Basterds* (Q. Tarantino, 2009).

narratif et énigmatique (va-t-il mordre quelqu'un ?) ; symbolique (mais de quoi ?) ; purement figuratif, voire figural si on y tient (une tache roussâtre mobile). On peut tout imaginer, y compris que l'on ait voulu faire allusion ironiquement aux chiens dressés qui hantaient le cinéma étasunien des années trente, tel Skippy qui joua un rôle si important dans une bonne douzaine de films, de *The Thin Man* (1934) à *Bringing Up Baby* (1938).

Ce genre de détail est inessentiel à toute sémantique. Il a été produit volontairement, mais il aimerait bien passer pour un pur accident, comme les feuilles agitées par le vent derrière Bébé.

Mes deux exemples sont pris à soixante ans de distance, mais j'aurais pu en prendre aussi bien aux tout débuts du cinéma, ou dans des films de l'année dernière. Le détail, dans l'image de film, est toujours là. Bien plus, il est toujours là sur les deux mêmes modes, celui de l'indexation, à la Hitchcock, celui du bruit visuel, à la Tarantino. Le fond du plan du *Déjeuner de Bébé*, cette espèce de gag de l'histoire du cinéma, était lui aussi un « bruit de fond », insignifiant au possible mais qui, pour peu qu'on s'en avise, devenait un élément important de l'image. Un motif qui émeut, si j'ose ce demi-pléonasme ; une espèce d'équivalent de ce que Roland Barthes ressentait, sourdement mais fortement, devant certaines photos dont un détail, tout à coup, se mettait à lui parler si fort qu'il se sentait *poindre*.² Ce détail « bruit » est infiniment labile, sa présence est largement subjective. Il est parfaitement inutile en termes dramatiques et narratifs (sans les livres et sans le petit chat ou chien ou lapin, la scène d'*Inglourious Basterds* conserve son économie de scène). Et pourtant – il est là.

Le détail indexé n'est pas rare non plus, mais il suppose deux choses (qui n'en font peut-être qu'une) : la compétence et la connivence du spectateur, et un indexage qui ne soit pas ambigu. Je donne rapidement un exemple d'image (filmique) où le détail, Dieu sait, était essentiel, mais n'était pas visible parce que ses premiers spectateurs n'avaient pas, justement, la *clef* pour le voir. On sait que l'aviation anglaise a survolé, en 1944, le camp d'extermination d'Auschwitz, et

² R. BARTHES, *La Chambre claire*, Cahiers du cinéma-Gallimard, 1980.

en a rapporté des images parfaitement nettes et lisibles. Or, personne n’y vit un camp de concentration et d’extermination ; personne, au vrai, n’y vit rien du tout, pour une raison simple : on regardait ces images en y cherchant un terrain d’aviation ou des hangars abritant des armes lourdes – qu’on n’y trouva pas. On n’avait pas la bonne clef, et ce manque tragique causa la mort de dizaines ou centaines de milliers de victimes de plus.³

La question du détail n’est pas née avec le cinéma. Elle appartient au regard, et donc, appartient à l’image, doublement puisque celle-ci donne du regard une équivalence et une symbolisation. C’est dans le commentaire de ce qu’on appelle la peinture, c’est-à-dire en fait la peinture occidentale à l’ère chrétienne, qu’est née cette double conception du détail, soit comme partie signifiante d’un ensemble cohérent et articulé, soit comme symptôme ou énigme, difficile à voir et qui demande décryptage. Le détail codé a été le pain quotidien de l’iconologie dans la version de Saxl, Panofsky, Wittkower et leur élèves, et les exemples seraient ici innombrables.

Lorsque Rogier van der Weyden peint, vers 1435, une Annonciation, il reprend une scène courante dans la peinture des 15^{ème} et 16^{ème} siècles : l’apparition merveilleuse de l’ange Gabriel à la Vierge Marie, lui annonçant qu’elle va enfanter sans perdre sa virginité, et qu’en outre son enfant sera le fils de Dieu. La scène, dans cette célèbre version (aujourd’hui au Louvre), comporte un grand nombre de détails, porteurs de sens en vertu de conventions alors répandues, aisément lisibles par quiconque fréquentait la peinture : un lit rouge (couleur associée au sang de la parturition), des fleurs de lis dans un vase (symbole de pureté virginale), une carafe et une grenade (symboles de la fécondation miraculeuse de la Vierge et de Marie Mère de l’Église), etc. Nous connaissons par cœur cette procédure analytique, celle qu’a pratiquée l’iconologie de Panofsky et de ses émules : dans l’image, potentiellement, tout est là pour faire

³ Cette histoire est commentée par Harun Farocki dans son film *Image du monde et inscription de la guerre*, 1988.

sens – à tel point qu'on peut finir par confondre l'image avec un texte. C'est l'équivalent, en cinéma, de la voie Hitchcock.

De l'autre côté, bien sûr, devant le petit animal fauve de Tarantino, beaucoup d'entre nous auront pensé au détail mat, improbable, innommable, qui nous frappe dans la photographie (le *punctum* de Barthes) : ce genre de détail me *point*, il vient me chercher malgré moi, il ne signifie rien, il se contente d'être là, têtue.

Nous connaissons bien aussi cette double pente du détail, et au fond ce n'est pas grand-chose d'autre que dit Daniel Arasse dans son livre consacré au détail en peinture,⁴ lorsqu'il propose une dichotomie entre le *particolare* et le *dettaglio*. *Particolare*, c'est une partie d'un ensemble cohérent et intentionnel ; c'est le détail du peintre, ou, en cinéma, le détail du réalisateur : la gaine de revolver de *High Noon*, la clef de *Notorious*. *Dettaglio*, c'est ce que découpe l'attention du spectateur, et spécialement de ce spectateur singulier, l'analyste. Ce découpage peut aller dans le sens de ce qu'a voulu l'auteur de l'image, mais il peut aussi aller plus loin, ou ailleurs. C'est le cas lorsque l'image est obscure dans sa visée ou dans ses procédures sémiotiques, et qu'on doit l'interpréter, parfois lourdement. Mais c'est aussi le cas d'images parfaitement claires dans leur visée principale, qui comportent cependant des détails qui nous *poignent*, nous étonnent par leur étrangeté : c'était le cas du petit animal d'*Inglourious Basterds*, ce serait aussi bien celui des coussins rouges de l'*Annonciation*, dont la forme évocatrice pourrait être largement interprétée.

Un exemple célèbre est celui de *La Tempête* de Giorgione (1506-08), l'une des œuvres les plus commentées et les plus énigmatiques de la peinture renaissance. On y trouve à foison des détails, cette fois, tout à fait incompréhensibles, même par un spectateur cultivé : l'œuvre est délibérément ésotérique, et à ce jour nul ne sait au juste ce que représente cette tempête ou cet *Orage* (autre titre du tableau). On a pu y voir une allégorie de la force et de la charité, ou Vénus allaitant Cupidon avec ses larmes, ou l'illustration d'un passage de l'*Odyssee*, etc. L'interprétation la plus intéressante pour mon propos est celle qu'a donnée en 1978 Salvatore Settis, qui explique qu'il s'agit d'une représentation allégorique de l'humanité après la chute, où l'on

⁴ D. ARASSE, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Flammarion, 1992.

trouve Adam et Ève ; en deux cent pages érudites, Settis interprète dûment les colonnes, les éclairs et le reste, mais son geste décisif est d'avoir vu dans le bas du tableau, à droite, un serpent qui se faufile, pour se cacher dans un petit trou dans la terre.⁵

Comme on pouvait l'attendre, cette interprétation habile a surtout trouvé des contradicteurs, tel Daniel Arasse :

La découverte du serpent au premier plan de l'image est l'“invention” (au sens archéologique du terme) la plus brillante et la plus efficace pour la reconstitution de l'ensemble. [...] il est comme l'emblème du processus de représentation qui travaillerait l'image, le goût du “sujet caché” [...] en dénommant cette tache “serpent”, l'interprète comble le besoin de son propre désir. Comme on dit en termes de police, il boucle l'enquête et, quitte à préparer une erreur judiciaire, il se convainc lui-même et convainc le public, amateur de Sherlock Holmes et d'Hercule Poirot.⁶

Voilà le mot lâché : le détail, tel que l'histoire de la critique de « la » peinture le lègue à l'analyse de films, est un *indice* dans une énigme qu'il faut résoudre, sur le modèle de l'énigme pseudo-logique des romans policiers. Mais bien sûr, rien dans la vie ne se passe comme dans les romans d'Agatha Christie, et la solution de ces énigmes artificielles est toujours trop parfaite pour être honnête. Il n'est pas difficile de montrer, comme l'a fait naguère avec humour Pierre Bayard, que Holmes ou Poirot bouclent leurs enquêtes impeccablement en termes rhétoriques, mais au prix de la dissimulation de bien des failles, quand ce n'est pas au prix de désastreuses erreurs⁷.

Pour revenir au détail figuratif, on voit qu'il a quelque chose d'un piège, et même d'un double piège. Pour l'historien d'abord, qui se laissera trop aisément bercer de l'illusion qu'il peut reconstituer la généalogie intime du détail, pourvu qu'il soit assez savant et qu'il connaisse assez bien l'auteur de l'image. Et piège aussi pour le critique, qui va lui chercher à tout prix une signification vraisemblable – quitte

⁵ S. SETTIS, *La « Tempesta » interpretata. Giorgione, i committenti, il soggetto*, Einaudi, 1978.

⁶ D. ARASSE, *Le Détail*, op. cit., p. 266.

⁷ P. BAYARD, *Qui a tué Roger Ackroyd ?* et *L'Affaire du chien des Baskerville*, Minuit, resp. 1998 et 2008.

à l'inventer. Excès d'érudition d'un côté, excès d'arbitraire de l'autre : le détail en dit long sur le statut de l'image figurative comme symbole.

Bien sûr, j'ai considérablement simplifié. Il existe par exemple d'innombrables cas où un détail n'est ni ostensible ni dissimulé : il est là, il n'a pas de sens immédiat mais on ne peut y échapper. Il est de nombreux cinéastes qui aiment disposer dans leurs films des détails parfaitement apparents, parfois même presque importuns, mais dont on ne sait quel sens leur donner. C'est le cas, flagrant, de Yasujiro Ozu, lorsqu'il installe de manière très visible, en bord de cadre et à l'avant-plan, des objets fonctionnels mais que personne n'utilise, qui créent des taches de couleur élégantes et équilibrent la composition des plans. C'est le cas, souvent aussi, chez Tarkovski, notamment dans *Le Miroir* (1974), qui n'est qu'une suite de détails : objets réalistes, parfaitement plausibles dans leur environnement, mais traités visuellement de manière à les défamiliariser, à les rendre étranges. Ils peuvent résonner émotionnellement, comme ce plan sur des braises dont la connotation d'ardeur souterraine est évidente. Ils peuvent suggérer une énigme métaphysique, comme ce ressort d'horloge grossi parce qu'il est vu derrière une carafe pleine d'eau, et qui dit le mystère du Temps. Ils peuvent être tout simplement là, muets, pure présence que j'aurai à ressentir et à comprendre comme je pourrai, telle cette image de pommes de terre à côté d'une flaque de lait [Ill. 4].

C'est le cas, à vrai dire, de quantité de films, et cette tendance à multiplier les détails visuels sans se soucier de les ancrer fermement dans le récit pourrait presque être le trait définitoire d'une famille de cinéastes, dont on trouverait des représentants à toutes les époques. Tout récemment, dans *Days* (2020), Tsai Ming-Liang propose un usage comparable du détail, vraisemblable mais décalé. L'appareillage sophistiqué et effrayant qui soigne les problèmes de dos du protagoniste, la salade qu'un autre personnage lave longuement, les taches dermiques sur la poitrine d'un homme ne peuvent nous échapper, d'autant que c'est un film où les plans durent de nombreuses minutes. Autant d'éléments du monde fictionnel qui attirent notre œil, mais restent des détails ; ils ne sont pas indispensables à l'action ; ils insistent, sans aucune explication ni commentaire.



Ill. 4. *Le Miroir* (A. Tarkovski, 1974).

Dans le *Repas de Bébé*, les détails de mise en scène ne manquaient pas : tasses à café et cafetière, bouteilles d'alcool signalant qu'on est après le déjeuner, tétine du bébé, biscuit, mouchoir... Singulariser le « bruit de fond » du feuillage était une réaction non prévue par les auteurs de l'image. Nous l'avons vu, le détail peut être voulu et maîtrisé, construit et signifiant, et c'est la pente naturelle du cinéma qu'on a appelé « classique », dans lequel rien ne devait être ambigu. Il peut être aussi un pur hasard, comme les Lumière l'ont expérimenté à répétition et comme on le voit cent ans plus tard chez un de leurs héritiers lointains comme Tsai.

Le jeu délibéré sur le détail, d'ailleurs, est loin d'avoir toujours l'allure nette qu'il a dans le système hitchcockien et ses dérivés. Il peut être là sans être là, se signaler du coin de l'œil, faire une espèce de gag visuel ou de clin d'œil cultivé. Lorsque, dans *La Nuit* (1961), Antonioni fait fugitivement passer le personnage de Mastroianni, qui

rentre chez lui après une réception mondaine, devant une grande toile, on aperçoit à peine cette dernière [Ill. 5]. Or, c'est une œuvre (de Mario Sironi) qui s'intitule justement *La Nuit*. Dans le film, elle passe rapidement et il n'en est plus jamais question ; c'est en outre une œuvre peu connue, qui n'appartient pas à un musée mais à un collectionneur, et dont on ne trouve de reproduction nulle part. Que faire de la coïncidence entre le titre de la toile et celui du film ? Y voir un simple gag un peu snob, de la part d'un cinéaste lui-même peintre, qui dans le même film cadre longuement une petite toile de Morandi ? Ou lui donner une grande importance, y lire une allusion à l'univers de Sironi, autour de la solitude sociale de l'individu dans la société urbaine, de la misère intérieure : « Cette visée intentionnelle synonyme de mélancolie, d'errance et de vertige est un pli rémanent dans l'œuvre de Sironi, et une dimension processionnelle renforce la parenté des deux univers⁸ » ? Puissance du détail : il est à l'origine de toute interprétation.



Ill. 5. *La Nuit* (M. Antonioni, 1961).

⁸ A. BONFAND, *Le Cinéma saturé. Essai sur les relations de la peinture et des images en mouvement*, édition augmentée, Vrin, 2011, p. 75.

Le cinéma est né dans un moment de la civilisation européenne où l'attention au détail venait de connaître deux épisodes essentiels, bien avant l'iconologie de Panofsky. D'abord, l'anthropométrie d'Alphonse Bertillon, qui postulait que l'identité, la singularité d'un individu, n'était que la somme judicieusement calculée des détails de son anatomie (spécialement celle du visage). Ensuite, l'entreprise de Giovanni Morelli, s'attachant à démontrer une autre connivence entre détail et personnalité. Comme on le sait, Morelli prétendait identifier l'auteur d'un tableau par l'examen de certains détails (la façon de peindre les oreilles par exemple), qui en quelque sorte le trahissaient malgré lui.⁹ Ces deux entreprises, celle rationnelle du policier et celle intuitive du connaisseur d'art, se rejoignent dans le rôle qu'elle assignent au détail : il est un *indice*, au sens de la tradition, elle aussi pleinement 19^{ème}, des enquêteurs logiques.

Mais bien sûr, comme nous l'avons déjà aperçu, le cinéma n'a pas suivi unanimement et uniquement cette voie, pour de multiples raisons dont je soulignerai seulement deux. D'abord, son lien à la représentation n'a pas été toujours univoque : dans l'image de film, il y a la représentation d'un référent réel (« profilmique » comme disait la filmologie), mais il n'y a pas que cela. Une image est aussi, et peut-être avant tout... une image, c'est-à-dire un phénomène visuel, qui se propose à nous sans se contraindre nécessairement à renvoyer au monde ou à contenir une signification. Dans l'image de film, si représentative soit-elle, on peut aussi chercher à sentir autre chose que la représentation : le jeu propre de la figure, par exemple (j'y reviens un peu plus loin à propos du *figural*).

Et puis, d'autre part, le cinéma est un art du temps. Les images qu'il propose sont des « blocs d'espace-durée » comme disait justement Gilles Deleuze. Et cela, bien sûr, change sérieusement le statut du détail. S'il passe en courant, comme le tableau de Sironi dans *La Nuit*, ou s'il est présenté en passant et sans insister, comme la vaisselle de table d'Ozu ou les mystérieux objets du *Miroir*, c'est une chose. Mais il peut aussi acquérir une durée propre, et devient alors autre chose, qui ne ressemble plus ni au détail pictural, ni au détail photographique.

⁹ G. MORELLI, *De la peinture italienne*, 1889 (trad. fr., La Lagune, 1994). On peut noter que l'oreille faisait également partie, pour Bertillon, des détails révélateurs essentiels en matière d'identité.



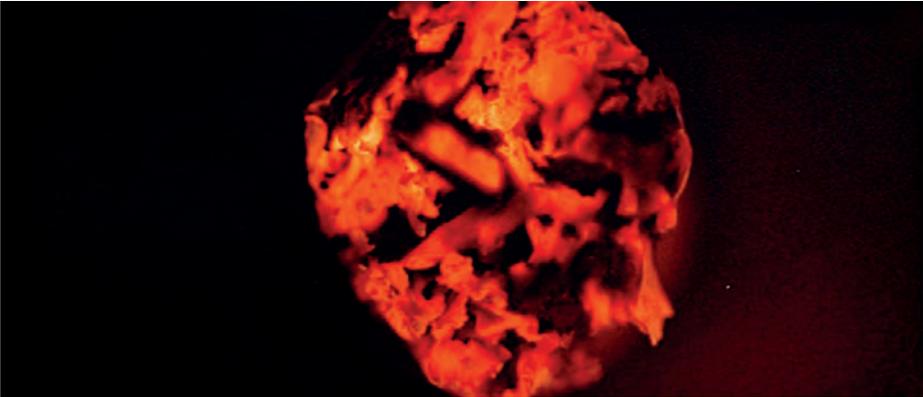
Ill. 6. *La Communauté de l'anneau* (P. Jackson, 2001).

Le détail, en somme, peut être un fragment de l'image (c'est ce que nous avons vu jusqu'ici), mais il peut aussi être un fragment du film, c'est-à-dire *un morceau de temps*.

Voici deux exemples, qui éclairent cela très simplement. D'abord, un double cas, offrant deux usages très différents d'une même figure. Dans *La Communauté de l'anneau* (Peter Jackson, 2001), les Hobbits, qui dînent dans une auberge alors qu'ils sont poursuivis par les dangereux *nazgûls*, s'aperçoivent qu'ils sont observés par un homme vêtu d'un ample capuchon ; inquiet, Frodon demande à l'aubergiste de qui il s'agit, et obtient la réponse qu'il s'agit d'un *ranger* (un garde forestier) connu sous le nom de *Strider* (Marcheur). Frodon répète rêveusement ce nom, et aussitôt deux plans très brefs (une seconde chacun environ) montrent d'abord un immense cercle qui s'embrase [Ill. 6], puis deux yeux sombres et perçants baignés d'une lumière jaune. La suite révèle, au spectateur attentif, que le cercle de feu était le fourneau de la pipe que fume Strider (qui n'est autre qu'Aragorn, le futur roi). Le détail est immanquable : il envahit l'écran. Il pose une énigme : qu'est-ce ? L'énigme est résolue rapidement (si on regarde bien) : ce n'était qu'un accessoire. Mais le plan suivant, ce regard térébrant, le teinte d'inquiétude. Si l'on a un peu de mémoire, on se souviendra de cette image frappante en voyant, un peu plus tard, l'imagerie tout aussi incandescente attachée au méchant magicien Sauron (apparitions de cercles, d'ovales, d'amandes de flammes) :

c'est alors qu'on pourra commencer à interpréter véritablement ce détail, en y incluant rétroactivement tout son potentiel allégorique.

Cercle pour cercle, et feu pour feu, c'est un semblable très gros plan qui, vers la fin de *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (Godard, 1966), ponctue lui aussi une scène où il arrive *ex abrupto* ou presque. Les deux protagonistes du film, Juliette et Robert Jeanson, sont au lit, après une journée où ils ont vaqué à leurs occupations habituelles. Ils n'ont rien à se dire, et elle finit par demander à son mari de lui passer une cigarette. Survient alors un très gros plan montrant la flamme de l'allumette ou du briquet, puis le cercle rougissant de la cigarette allumée [Ill. 7]. Celle-ci brûle sous nos yeux pendant une quinzaine de secondes, et cette fois on a le temps de la regarder, bientôt accompagnée par un chuchotement, celui de la voix de Godard qui mime l'idiot abruti par la publicité (thème récurrent du film) puis tient un discours qui la dénonce ; à la cigarette, métaphore facile de la consommation vaine, succèdent, toujours en gros plan, le mot « idées » (repris d'une alors célèbre collection de livres de poche), puis le nom Hollywood (marque sur un paquet de chewing-gum, mais évidemment tout sauf innocente : Hollywood, pour Godard, est déjà à cette date un démon qui a partie liée avec le capitalisme, via la publicité). La cigarette est dans une concaténation logique avec ce qui l'entoure, mais son arrivée dans le film reste, là aussi, de l'ordre de l'apparition. On est en droit ici de se rendre sensible à la figuralité de cette image : ce n'est pas une cigarette que fume l'héroïne, c'est un



Ill. 7. *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (J-L. Godard, 1966).

cerle rubescent, d'autant plus souligné dans son existence d'image matérielle et autonome que la conversation aussitôt s'arrête, laissant la place à un silence assourdissant. La voix de Godard nous dira que cet incendie minuscule était le signe qui nous « ramène à zéro », pour nous extraire de ce monde où règnent logos, marques déposées et produits de consommation.

Dans les deux cas, un très gros plan sur du tabac en combustion, et la même forme circulaire. L'un comme l'autre focalise l'attention sur un objet présent dans la scène mais peu vu jusque-là, la pipe d'Aragorn ou la cigarette de Juliette. L'un et l'autre nourrissent la réflexion sur ce que c'est que la continuité de la scène filmique, et la portée de ce geste (en soi assez banal) qui consiste à en extraire un objet ou fragment d'objet, et à le livrer à la contemplation pour lui-même. Dans leur distance esthétique, ces deux exemples disent encore autre chose : le détail ne fait pas acception de style, ni de genre, ni de valeur artistique.

Second exemple de l'exaltation du détail, dans une scène d'*Une vie humble* (A. Sokourov, 1997). Ce film est le récit, en première personne, d'une visite rendue par l'auteur, ou son délégué fictionnel, à une vieille dame qui habite une maison traditionnelle dans une campagne japonaise. On visite les lieux, sans d'abord y apercevoir de signes de vie, puis un plan assez long nous révèle, au fond d'un couloir et très progressivement, la présence d'une silhouette féminine assise, en train de se coiffer. L'exploration continue, pour finalement nous montrer à nouveau le même personnage, une vieille femme en train d'exécuter un travail de couture. Elle est vue d'abord de dos, d'assez loin ; puis la caméra se rapproche, et au moment où l'on attendrait son visage, ce sont d'abord deux très gros plans, l'un d'une bouche délicatement ourlée, l'autre d'un petit buisson noir et clairsemé qui se révèle être un sourcil [Ill. 8]. Pas vraiment d'énigme visuelle, ici (encore que la paupière et le sourcil ne soient pas faciles à identifier rapidement). Pas d'énigme fictionnelle ni référentielle non plus : c'est une façon un peu disloquée de broser un portrait, mais enfin, c'est un portrait. Il restera à se demander pourquoi on nous présente cette femme de cette manière détachée, lointaine, morcelante (avant de lui laisser, en fin de film, toute la scène pour une déclamation poétique), et si ce sourcil épars sur une chair pâle a, ou non, une valeur *figurale*.



Ill. 8. *Une vie humble* (A. Sokourov, 1997).

En pareils cas, le repérage du détail ne pose aucun problème : il a été effectué pour nous par le film, qui l'exhausse et le désigne. Nous sommes bien certains qu'on a voulu que nous voyions le fourneau de pipe, le bout de cigarette, le sourcil follet. Mais en dehors de cette facilité de perception, cela change-t-il le statut de détail de ces détails – c'est-à-dire, l'énigme de leur relation de partie à tout ? Pas tout à fait. Le gros plan (et même, le très gros plan) a une longue histoire critique et théorique, qui a généralement insisté, moins sur l'effet de grossissement qu'il produit que sur sa valeur de disruption de la succession et de la concaténation des plans. Toute une ligne critique s'est plue à y voir un outil avant tout expressif, permettant non seulement de capter l'attention (préoccupation centrale chez Eisenstein), non seulement de produire un effet de défamiliarisation (comme l'ont voulu les formalistes), mais de laisser émerger sous la continuité du défilement du film des pointes de monstruosité,

volontiers connotées d'horreur.¹⁰ Pour autant, une fois reconnue leur charge d'expression et peut-être d'affect, ces trois détails me semblent fonctionner, sémantiquement, comme tout autre détail : plus visibles, ils ne sont pas moins sujets à caution et à explication (j'en ai esquissé une). On ne peut nier leur existence (ce n'est pas comme le « serpent » de Ginzburg), mais cela ne change pas leur statut de supplément, ou de condiment, qui subtilement ou violemment altère le goût du potage.

L'étude théorique du cinéma a commencé très tôt, par une réflexion sur la captation imaginaire. Dès 1916, l'ouvrage souvent cité du psychologue Hugo Münsterberg donnait une description très fine du rapport du film à son spectateur et des moyens dont disposait le cinéma en ce domaine.¹¹ Il n'a pas eu beaucoup de successeurs, malgré la tentative de l'Institut de Filmologie de la Sorbonne dans les années 1950, qui regroupait diverses sciences humaines en vue d'une étude scientifique du cinéma. Dès les années 1920, le discours sur le cinéma s'est partagé entre des traités techniques et une proliférante littérature critique, allant de l'article de quotidien à des entreprises systématiques. Or, là où elles existent depuis un demi-siècle, en Europe et en Amérique du Nord surtout, les études universitaires sur le cinéma n'ont pas été instituées sur le modèle de la Filmologie, en appliquant aux images mouvantes les méthodes des sciences humaines. Elles l'ont été en inventant une approche originale, qui a repris sous le nom d'analyse de films l'approche critique, en tâchant de la pratiquer de manière plus objective, plus approfondie et mieux argumentée. Au fond, en pensant implicitement que la théorie du cinéma se ferait directement à partir d'une considération *détaillée* des œuvres elles-mêmes.

Lorsque, vers 1965-70, on a commencé à faire l'analyse des films, non seulement on ne disposait d'aucun modèle immédiatement applicable (le commentaire de la littérature ou de la peinture n'en offrait que de très lointains), mais on ne pouvait la faire qu'à partir

¹⁰ Voir, typique de ce culte du gros plan comme moyen d'échapper à la « glu » représentative et narrative, P. BONITZER, « Qu'est-ce qu'un plan ? », *Le Champ aveugle*, Cahiers du cinéma-Gallimard, 1982.

¹¹ H. MÜNSTERBERG, *The Photoplay : A Psychological Study*, 1916, Dover, 1970.

de leur vision dans une salle de cinéma, à la rigueur une salle de montage. C'est l'époque où François Truffaut disait : « L'hommage tout naturel que l'on puisse rendre à un auteur ou à un cinéaste, c'est d'essayer de connaître son livre ou son film aussi bien que lui ». ¹² On a donc commencé par des études limitées à des séquences de films, que l'on pouvait davantage maîtriser, ce qui cadrerait bien avec la méthodologie structuraliste alors en faveur. Vers 1980, l'invention de la cassette VHS a décisivement transformé le rapport à la continuité et permis de donner corps au geste de l'isolation du détail, dans une méthode qui continuait de s'attacher par prédilection aux détails significatifs et indexables.

Le pas suivant a été d'ajouter à ces analyses purement signifiantes d'autres approches, soucieuses de rendre justice à l'iconicité de l'image, voire à sa matière, autant qu'à la structure abstraite du « texte » filmique. Dans toutes les premières approches analytiques – structurale, psycholinguistique, formaliste, néoformaliste – il y eut une forte tendance à chercher une explication globale de chaque film, qui inclue tout, les structures, les systèmes signifiants... et les détails. Cela n'est déjà pas facile en peinture ou en littérature, où pourtant l'on peut supposer un auteur unique ou presque, et des intentions avérées. Ce l'est encore moins en cinéma, où un film n'est jamais conforme à cent pour cent à l'intention de l'auteur (à supposer qu'il y en ait un). Aussi l'analyse de film a-t-elle souvent eu tendance à confondre ce que le film contient et propose, et le rôle analytique abstrait que l'on va faire jouer à ces éléments.

Ce n'est pas un hasard si, parmi les formes qu'a revêtues la réaction post-structuraliste, l'attention au détail en tant que détail visuel a pris une telle place. L'une des avenues les plus empruntées dans les années 1990 a été, je l'ai signalé, celle du *figural* dont Jean-François Lyotard avait proposé le concept vingt ans auparavant à propos de peinture. Ce que nous dit Lyotard, c'est que nous ne sommes jamais sûrs qu'une image ne figure pas autre chose que ce qu'elle semble offrir au premier abord (c'était, au fond, l'opinion de Settis, voyant un serpent là où il n'y a qu'un trait de peinture), mais surtout, qu'elle n'a pas à être d'abord rabattue sur une représentation de la réalité : elle doit être éprouvée comme un événement, voué à produire de la sensation

¹² F. TRUFFAUT, « Un trousseau de fausses clefs », *Cahiers du cinéma*, n° 39, octobre 1954.

ou de l'émotion, voire à canaliser le flux d'une force inconnue, et en tout cas à être d'abord une présence visuelle.

L'image filmique est un enregistrement, elle emporte avec elle tout ce qui se passait devant l'œil amorphe de la caméra, mais c'est là une définition du cinéma datée – ce qu'André Bazin appelait l'« embaumement de la réalité ». Un détail de film intentionnel, c'est simple : il suffit de prendre soin qu'il soit bien visible dans l'image (ou qu'il demande un certain travail du spectateur). Mais il y a autre chose que les intentions avérées. Malgré ses limites, la notion de figural pointait quelque chose qui insiste, sans jamais consister, et qui est le *travail* de la figure. Les coussins rouges de l'*Annonciation* de Van der Weyden ont peut-être été pensés comme de simples coussins ; peut-être aussi comme l'esquisse suggestive d'un sexe féminin (ce qu'un iconologue pourrait éventuellement accepter) ; mais ils sont peut-être des visages monstrueux, nous regardant depuis des mondes inconnus, ou tout simplement des taches écarlates et dénuées de sens. L'analyse de film a beaucoup tourné, dans les années 1990, autour de la recherche d'un figural *filmique*, sans vraiment le trouver. C'est que la figure filmique n'est pas achevée dans l'instant et perceptible à loisir : elle est en mouvement et appartient au temps. Elle s'efface pour laisser place à d'autres, et dans ce mouvement et ce passage, le jeu entre le visible, le visuel, et les émotions et significations ne cesse de changer. Dans le film, l'événement virtuel supposé par le figural ne peut que se heurter à l'événement qui est déjà là, visible.

Les deux voies extrêmes que j'ai esquissées, celle du détail relevant de l'iconographie, et celle du détail qui travaille le corps temporel du film, me semblent bien définir, dans leur écart, l'intérêt de cette notion pour la filmologie. Dans la plupart des cas, le détail filmique est un hybride de ces deux possibilités extrêmes. Les objets exhibés par Ozu, avec leurs couleurs pimpantes et leur disposition ostentatoire dans le cadre, sont à la fois la figuration d'objets usuels et des taches de couleur tirant le cadre vers l'abstraction. Ils peuvent être d'une parfaite discrétion, et n'apparaître que de manière subliminale ou analytique. Ils peuvent aussi occuper toute la composition du cadre, comme dans ses fameux plans de transition entre scènes. Les objets banals du *Miroir* de Tarkovski sont détournés de leur usage et rendus

à leur pure visualité ; comme la cigarette de Godard, ils occupent un plan entier : ils ne peuvent échapper à l'attention, et ne sont donc des détails qu'à l'échelle du film dans son déroulement temporel. Pour autant, comme la pipe d'Aragorn, leur présence est expressive et intrigante, et leur signification demeure énigmatique : ils nous disent, muettement, que nous sommes devant un film, qui ne commence ni ne s'arrête avec eux, mais nous prescrit une place dans le temps.

Pourquoi a-t-on voulu appeler « analyse filmique » (*film analysis*) ce commentaire d'œuvre qui au fond n'est qu'une variété de critique, juste un peu plus attentive au détail fin ? Et pourquoi cela a-t-il été, très tôt, le cœur des études cinématographiques – au point qu'il n'est guère de département de cinéma dans une université qui n'ait au moins un cours d'analyse de film ? Une première réponse, anthropologique, est banale : notre vie quotidienne est faite de la perception et de l'interprétation d'innombrables détails, dans des situations de tous ordres. L'image de cinéma est analogique, et elle est temporalisée : elle nous place devant une réplique assez complète de notre situation phénoménologique de perception-mémoire-anticipation. En outre, l'image de cinéma est à la fois automate, dans ses procédés techniques, et délibérée, dans ses procédures créatorielles. Le statut du détail y est donc d'emblée double, et tendanciellement paradoxal, puisqu'il est à la fois véridique (en raison de l'automatisme et de l'indicialité, même devenue moins certaine avec le numérique) et significatif (en raison de l'intentionnalité de l'œuvre).

Une seconde réponse est culturelle et historique. Dans leur traitement des détails filmiques, les études sur le cinéma ont été dès leur apparition les héritières de grandes entreprises nées ou théorisées au 19^{ème} siècle. Ce siècle, on l'a souvent dit, a vu surgir de nombreuses préoccupations, plus ou moins abstraites, auxquelles le cinéma qui fut inventé en sa fin allait apporter des solutions pratiques et visibles. La photographie, je l'ai rappelé, avait donné au détail représentatif le statut d'indice de réalité. D'innombrables entreprises (y compris dans le domaine du « joujou » baudelairien) avaient cherché à domestiquer le mouvement. Le visage humain était devenu, avec le bertillonnage, une réserve de traits identitaires isolables (opération qui n'a fait que se poursuivre et s'amplifier de nos jours avec la « reconnaissance faciale »). L'étrange entreprise de Morelli n'a précédé que de très peu la reconstruction radicale de l'iconologie traditionnelle, en vue d'en

faire une méthode d'enquête rationnelle et logique. La littérature populaire, de Wilkie Collins à Edgar Poe, inventait la figure, vouée à un lumineux avenir, du détective logique. Et pour couronner le tout, l'entreprise freudienne imaginait d'autres procédures analytiques, où le détail, on le sait, jouerait un rôle majeur. Partout, la même passion du repérage et de l'interprétation.

Les études cinématographiques institutionnelles ont commencé il y a 50 ans par un geste inaugural fort : mettre de côté la prise en considération des grands ensembles (les genres, les stars, les techniques, l'industrie et le commerce) et les approches par les sciences humaines (la psychologie, la sociologie, voire l'histoire), pour s'intéresser directement aux œuvres, sur un mode analytique qui privilégiait le fragment. Un quart de siècle plus tard, cette attention au film atteignait le détail fin, en se concentrant sur la nature même de l'image. Depuis le début de notre siècle, un retour progressif des sciences humaines sur le devant de la scène a nettement rééquilibré le tableau, et les études cinématographiques sont finalement parvenues, quoique de manière désordonnée, à réaliser le programme qu'avait entrevu l'Institut de Filmologie. À une réserve près, toutefois (qui n'est pas un détail) : si toutes les sciences humaines ont leur mot à dire sur le cinéma et savent désormais prendre la parole, elles n'ont pas acquis une réelle capacité d'écoute, et il est peu d'entreprises qui tentent d'établir cette circulation du savoir et de la pensée qu'avait espéré la filmologie. Dans tout cela, l'analyse de film, revendiquée et pratiquée par tout le monde, est devenue pour certains un outil parmi d'autres, au service de l'histoire – qui a repris la place de discipline reine –, de la sociologie ou, plus rarement, de la psychologie lorsqu'on en fait encore, sans parler de toutes les revendications militantes, nombreuses et passablement encombrantes aujourd'hui. Le projet de recherche que j'ai proposé à la fondation Balzan vise, au contraire, à conserver à l'analyse son rôle princeps et moteur dans la réflexion théorique sur le film, ses modes de signification, ses effets sur le spectateur, et sur l'image mouvante en général.

L'attention au détail a rapproché l'étude des œuvres cinématographiques de celle des œuvres picturales et littéraires, et elle l'a longtemps tirée vers les bords incertains de la psychanalyse appliquée. Après les vagues successives des théories indigènes, de la sémiologie d'inspiration linguistique puis psychanalytique, de

la figuralité, se concentrer sur l'analyse du détail est encore une voie assurée pour écarter la critique des films de toute application mécanique et exclusive des sciences humaines et sociales ou, pis, des approches idéologisantes, lesquelles ne se soucient guère d'argumenter. Ce qui s'appelle « critique de cinéma » dans les médias est majoritairement un ensemble de discours qui retiennent des films ce qu'on peut y lire comme un contenu détachable et idéologisable. L'étude critique des films, dans l'université, a longtemps flirté avec cette pratique, parfois inventive et qui a eu ses vedettes, mais dont la visée reste sans perspectives de long terme. En favorisant le relevé et le traitement du détail, l'analyse filmique, elle, impose une approche esthétique consciente et cohérente. L'analyse critique d'une œuvre de cinéma a toujours affaire au détail, parce qu'il est le site où tout se joue, le sens, le percept, l'entrée dans le temps, et même l'affect. On l'aura aperçu dans le très petit nombre d'exemples que j'ai choisis, l'objet lui-même n'importe pas par son genre, son origine ou sa date. On peut étudier avec le même profit un *blockbuster*, un film « d'auteur », un essai filmé, un documentaire, une vue du Cinématographe ou un film d'artiste de l'an dernier : l'attitude esthétique, celle qui s'attache aux événements sensoriels, vaut pour tous les films.

L'esthétique a eu plusieurs définitions, par la sensation, puis autour des questions du beau et du jugement de goût. Pour Kant, le goût (l'« état esthétique ») avait une valeur épistémologique : devant le monde naturel, notre capacité de pensée se comporte comme si la nature avait été ordonnée pour la connaissance ; ce présupposé, qui n'a rien de logique, repose sur notre sensibilité. Depuis deux siècles, et surtout au siècle dernier, ces questions ont été compliquées et déplacées, avec la « perte d'aura » diagnostiquée par Benjamin, l'« esthétisation de la politique » dans les sociétés totalitaires du 20^{ème} siècle, la vogue de la notion de « créativité », entre autres. L'esthétique a été de plus en plus conçue comme éloignée de la sensation, et donnant de plus en plus de place à la réception de l'œuvre sensible, à sa socialisation, voire aux classements artificiels qui en résultent. La philosophie analytique en particulier a insisté sur l'aspect conventionnel de toute expérience esthétique, même personnelle, spontanée et sincère, car aucune n'échappe à la formation qu'a reçue le sujet qui l'éprouve (voir là-dessus Monroe Beardsley par exemple, ou certains aspects de l'œuvre d'Yves Michaud). Le projet

que je développe est, en ce sens, celui d'un retour assumé à l'origine de l'esthétique, conçue non comme une science (comment cela se pourrait-il ?), mais comme un cadre rationnel, logique, dans lequel l'observation fine trouve à se développer sur un mode argumenté qui lui donne sa vraie portée, théorique.

Le passage de la pellicule argentique au numérique, accompli depuis un quart de siècle, a beaucoup changé la donne en termes de tournage des films, et encore davantage quant à leur diffusion. On peut désormais voir des œuvres d'image mouvante un peu partout, un peu tout le temps, si on n'est pas trop exigeant quant à la qualité de l'image et de la relation établie avec elle. Dans un domaine extra-filmique, celui de l'« art contemporain », le règne du pixel a amené des pratiques radicalement neuves, et certaines œuvres visibles depuis une dizaine d'années sont de nature totalement inédite¹³. Mais cela n'a presque pas changé les questions d'esthétique et de sémantique du cinéma, en particulier celle du détail : le détail n'est pas un aspect technique du cinéma, mais une question créatorielle et spectatorielle, et son évolution dépend surtout d'autres facteurs (par exemple, la longueur des plans). Il est donc un objet éminemment dialectique : il fragmente l'œuvre où on le repère, mais il sert aussi à la cimenter. Il s'adresse au spectateur sur un double mode, celui du repérage et celui de l'intégration. Autrement dit, il appartient à l'œuvre, qu'il suppose comme totalité, en même temps qu'à l'analyse, dont il suppose le régime d'attention singularisant et critique. Il est, en cinéma comme dans les autres arts et médias de l'image, le site privilégié de la relation esthétique, et un parfait emblème de ce que sont, sur leur versant esthétique, les études cinématographiques.

¹³ Par exemple, l'imagerie issue des *generative adversarial networks*, fondée sur une analyse statistique, par une intelligence artificielle, de vastes corpus d'images, et sur une production qui teste les limites de cette analyse.

DISCUSSION

animée par PETER KUON et VICTOR STOICHITA

Peter Kuon : J'ai été très frappé par ta définition du film comme un art du temps. En tant que littéraire, j'établis toujours ce rapport : le livre est aussi un récit, c'est aussi un art du temps. Toutefois, nous, les littéraires, nous avons plutôt tendance à prendre un livre comme un tout : on a déjà le tout, l'idée générale, et le jeu est alors d'intégrer les détails dans ce tout. Si on considère un livre, un récit ou un film comme un art du temps, le détail prend sa signification progressivement, dans la mesure où, pendant la lecture ou pendant la vision, se dégage une espèce d'idée générale du film ou du livre. Et je me suis dit qu'il faudrait peut-être penser autrement en littérature, et faire plus attention à la manière dont l'idée générale se développe peu à peu à partir des détails.

Jacques Aumont : Merci, Peter. Je voudrais préciser trois choses. La première va peut-être vous choquer : il m'arrive maintenant de lire beaucoup sur une liseuse, même de la grande littérature. Or l'expérience de lecture, tous ceux qui lisent sur une liseuse le savent, est très différente. Non pas parce que ce n'est pas du papier – cette différence-là est tout à fait mineure – mais parce que, quand on lit une page, on ne sait jamais combien de pages restent à lire. Lorsque j'ai un livre en main, surtout si c'est un roman policier bien sûr, lorsque je suis à la page dix j'ai envie de savoir combien de pages il me reste encore pour connaître le fin mot de l'énigme. Avec une liseuse c'est impossible. On est donc dans un régime temporel face à la lecture qui est inédit et qui ressemble, en un certain sens, au régime du spectateur de film, lequel ne sait pas exactement où il en est, sauf s'il sort sa montre et qu'il a lu dans le journal la durée du film. Le spectateur de film est « captif », mais il peut y avoir même pour la lecture des expériences de captivité, un peu exceptionnelles il est vrai.

La deuxième chose qui m'est venue à l'esprit – j'en ai parlé brièvement tout à l'heure – c'est qu'il existe des études du détail littéraire qui, à mon avis, ressemblent beaucoup à l'étude du détail filmique. Je prends comme exemple Laurent Jenny, qui s'est lui aussi inspiré de Jean-François Lyotard ; dans son livre *La parole singulière* il décrit ce qu'il fait, il passe parfois quatre pages sur un vers de François de Malherbe pour repérer les sonorités, la façon dont elles reviennent, ce qu'elles lui font, parfois c'est à la limite du délire, mais il y a là une idée assez passionnante, qui est que la littérature aussi peut être analysée jusqu'au détail le plus fin autant qu'on veut ; au fond, il y a quelque chose qui est tout simplement consubstantiel à l'attention humaine, c'est le goût du détail. Si je voyais un peu mieux dans cette salle obscure, je pourrais m'attacher à regarder des détails. Je ne vais pas le faire parce qu'il faut que je pense à ce que je dis, mais le détail est une chose à laquelle nous avons affaire tout le temps, et ce que nous disent les études humanistiques sur des objets comme la littérature, le cinéma ou la peinture, c'est que lorsque nous regardons et essayons de comprendre les œuvres d'art – parce que la finalité c'est toujours de comprendre, ou mieux, d'éprouver et de comprendre à la fois – nous sommes confrontés à cette capacité d'attention au détail.

La troisième chose que je voulais relever, qui reprend ma dernière remarque je crois, c'est que la littérature peut se comporter comme le cinéma et que le cinéma peut se comporter comme la littérature. On l'a beaucoup dit : lorsqu'on a institué les études de cinéma en France, mais aussi en Italie – je ne connais pas le cas de la Suisse – on a beaucoup mis l'accent sur ces analyses de fragments, qui étaient tout simplement la répétition de ce qu'avaient fait les littéraires pendant des décennies ou des siècles. On répétait ce qu'avaient fait les historiens de l'art, mais on répétait surtout et beaucoup plus consciemment ce qu'avaient fait les historiens de la littérature en analysant une page de Victor Hugo. On analyse cinq minutes de Hitchcock comme on analyse un chapitre des *Misérables*. C'est la même approche. Donc, en effet, il y a beaucoup de croisements entre les attitudes.

Victor Stoichita : Certes, et si je peux intervenir tout de suite, je trouve très significatif le fait que Jacques Aumont est aussi un historien de la littérature et un historien de l'art. En tant qu'historien de l'art moi-même, donc historien des images fixes, j'ai pensé tout de

suite, en t'écoutant, à une phrase célèbre, peut-être mythique, d'un de nos saints patrons de l'iconologie, Aby Warburg, qui disait : « Le bon Dieu est dans les détails ». C'est une phrase célèbre, qui vient justement d'un historien de l'art, de l'historien des images fixes qui a influencé Erwin Panofsky avec la théorie du *disguised symbolism* à laquelle tu as fait justement allusion. J'avais quelques commentaires ou questions à propos du fonctionnement du détail dans l'art des images fixes, mais passons au cinéma. J'ai eu un peu l'impression, en écoutant ton exposé, que cette sacralité métaphorique qu'Aby Warburg accorde aux détails, « Le bon Dieu est dans les détails », n'est pas exactement désacralisée chez toi mais redimensionnée et, si j'ai bien compris, redimensionnée dans le contexte d'un art qui est l'art des images mobiles et temporelles. C'est un des éléments qui m'a frappé, et beaucoup intéressé, au point que je me pose moi-même des questions, en tant qu'historien de l'art : par exemple cette notion très intéressante d'événement visuel, l'événement avec tout son dynamisme, son déroulement temporel, qui concerne très bien le cinéma, jusqu'à quel point pourrait-on l'utiliser dans l'analyse des images fixes ? Cela m'intéresserait beaucoup, c'est une piste de réflexion, mais très personnelle.

Jacques Aumont : Merci beaucoup, Victor. Si tu permets je vais dire tout d'abord un mot sur Warburg, ou plutôt sur « Le bon Dieu est dans les détails » parce qu'il y a deux mythes relatifs à cette phrase, l'un qui l'assigne à Warburg et l'autre qui l'attribue à Gustave Flaubert. J'avoue que personnellement je ne connais pas suffisamment bien les milliers de pages de Flaubert pour jurer que c'est lui qui l'a écrite, mais on la lui attribue aussi. C'est très intéressant, on est encore dans le croisement entre littérature et peinture. Donc tu dis « désacraliser », et il est évident en effet que, s'il y a quelque chose qu'il ne faut pas sacraliser, c'est l'analyse d'images. Si j'ai prononcé le mot art, je plaide coupable. Je n'aurais pas dû le prononcer parce qu'en fait lorsqu'on parle de cinéma il vaut mieux commencer par ne pas parler d'art, par ne pas se demander si c'est un art, parce que cela mène à des apories et à des querelles inutiles, qui ont beaucoup agité la critique, mais n'ont pas beaucoup de *relevance*, comme on dit en anglais. Je crois que la question est plus ou moins acquise aujourd'hui – le cinéma comme septième art – mais « septième art » ne veut rien dire, évidemment :

ni septième, ni art ne veulent rien dire, et il vaut mieux s'abstenir de l'idée d'art quand on parle d'étudier le cinéma. Si on fait de l'analyse de film, l'idée d'art est totalement inutile, elle ne peut que gêner, et il est bien préférable, je pense, d'utiliser des expressions comme image mouvante. Le mot médium est très utile aussi. Il est largement employé dans les écoles d'art aujourd'hui ; pour mes étudiants des Beaux-arts, c'était un terme très clair, et leur médium pouvait être la peinture, le dessin, l'image mouvante... Ils disaient « le cinéma », je leur disais non, dites plutôt « image mouvante », parce que ce n'est pas forcément du cinéma, et cela nous menait à discuter.

« Désacraliser » donc, oui, je l'entérine totalement parce que nous ne sommes pas dans un domaine où il s'agit de repérer une transcendance, il s'agit de repérer des effets au contraire extraordinairement matériels, des effets sensoriels, c'est-à-dire qui agitent notre matière corticale et tout ce qui s'ensuit. Là-dessus j'ai une vision que je ne voudrais pas faire exagérément scientifique. Quant à événement visuel, il est évident qu'il peut y avoir des événements visuels en peinture, d'ailleurs, sauf si je l'ai mal lu, c'est exactement ce que dit Lyotard dans *Discours figure*. Il ne dit même que cela, il cherche l'événement visuel, mais il donne au mot « événement » un sens un peu particulier, parce que pour qu'il y ait événement, pour lui, il faut qu'il y ait eu une interprétation. Il ne prononce pas le mot « interprétation » – c'est ce que je regrette – mais il faut que l'image soit vue d'une certaine façon, moyennant quoi elle devient porteuse d'événements. C'est bien pourquoi la notion de figural a été difficile à appliquer au cinéma, parce qu'en cinéma il y a des événements de toute sorte, de toute nature, fictionnels par exemple, ou simplement sensoriels, des mouvements qu'on perçoit. C'est forcément différent de l'idée de mouvements visuels détectés dans une image qui est fixe par construction, et à laquelle on va donner un mouvement mental en y décelant quelque chose qui « fait événement », comme on dit dans ce vocabulaire-là.

Peter Kuon : Si je t'ai bien compris, le détail mis en scène obéit à une codification culturelle qui existe aussi dans le cinéma (tes exemples du revolver, de la clé, etc.). Mais ce n'est pas le détail qui t'intéresse le plus, parce qu'il va de soi pour ainsi dire, il est déjà pré-interprété, il s'impose. Ce qui t'intrigue, et ce qui m'intrigue aussi, c'est le détail

qui, d'un côté peut être là tout simplement parce qu'il est vrai : un détail réaliste, et au fur et à mesure que la lecture d'un livre ou la vision d'un film avance, le lecteur ou le spectateur a tendance à attribuer à ce détail une signification pour construire une idée générale du livre ou du film. Puisqu'on a parlé de Flaubert, je voudrais donner un exemple. Flaubert donne des détails qui semblent ne pas avoir de signification mais qui peuvent l'acquérir. Lorsque dans *Madame Bovary* Charles veut voir la jeune Emma, il entre dans la cuisine d'une ferme, il voit sur la table deux verres, avec des mouches qui bourdonnent tout autour et qui se noient dans un fond de cidre. Il y a des fermes en Normandie où on peut voir exactement la même chose et cela n'a aucune signification. Mais après coup, quand on relit le roman, on peut dire que c'est exactement la situation d'Emma dans cette ferme, elle est la mouche dans un verre, qui se noie. Je crois que c'est ce genre de détail qui nous intéresse.

Jacques Aumont : Oui... d'abord je regrette beaucoup si j'ai laissé transparaître un peu trop mes propres goûts dans ma conférence, c'est un peu inévitable. Il est certain que le détail de Quentin Tarantino m'amuse plus que celui de Fred Zinnemann ; mais le détail de Jean-Luc Godard et celui de Peter Jackson m'intéressent tout autant, il n'y a pas de hiérarchie entre blockbusters et films d'auteur. En revanche il est vrai que je m'intéresse davantage par goût aux détails visuels, mais c'est mon problème, ce n'est pas obligatoire.

Maintenant, je voudrais ajouter deux choses, dans deux directions différentes. La première, pour rester un peu dans la littérature : bien sûr qu'il existe des détails de seconde lecture, comme tu dis, auxquels on découvre une portée métaphorique potentielle. Mais il en existe aussi qui n'ont pas cette portée, je pense au baromètre chez Madame Aubain qu'analyse Roland Barthes dans "L'Effet de réel". Le baromètre était là, dans la prose de Flaubert, mais on avait beau s'escrimer à lui trouver un sens, il n'en avait aucun, même métaphorique. Il y a donc aussi des détails littéraires qui restent, disons, opaques, mats, qui résistent même à la relecture, on ne sait pas bien pourquoi, me semble-t-il. En cinéma aussi cela existe, et c'est la deuxième chose dont je voulais parler. Je citerai ici un film de Jean-Marie Straub, *La mort d'Empédocle*, basé sur une tragédie de Friedrich Hölderlin, film à propos duquel il y a une anecdote amusante. Straub a fait plusieurs

versions de ce film, entre autres une qui est restée célèbre dans le milieu straubien (auquel j'ai appartenu) : dans un des plans, très long et avec un dialogue très important, il y avait soudain un lézard qui passait au pied du personnage, et dans le camp straubien circulait une sorte de gag qui était : as-tu vu la copie avec lézard ou la copie sans lézard ? Évidemment, ce lézard n'a aucune signification. On peut lui en trouver une, car on peut toujours trouver une signification à tout : on peut dire que c'est le diable, on peut dire que c'est le destin, l'annonce de la mort, que sais-je, mais en réalité c'est un lézard qui passait par là. C'est le détail degré zéro, absolument opaque. Il est là, il ne signifie rien, il est très difficile de lui trouver une explication, encore plus que pour les feuilles au fond du plan des Lumières, parce que pour les feuilles au fond du plan des frères Lumières les historiens de la culture ont trouvé une signification : le fait qu'on les ait remarquées à l'époque signifie non pas que c'était miraculeux que des feuilles d'arbre bougent mais tout simplement que les gens étaient habitués à voir des décors de théâtre fixes et que tout à coup le fond des décors n'était pas peint, mais mobile. On a donc trouvé une explication au fait que ce détail a été remarqué. Le lézard de Straub, lui, n'a toujours pas d'explication. Et ce genre de détail qui existe par lui-même et pour lui-même au fond c'est passionnant parce qu'on ne sait pas quoi en faire.

Spectateur : Il faudrait peut-être ajouter quelque chose à propos du détail, surtout si on pense au cinéma. Le détail qui se produit par hasard et le détail contrôlé. Cela me semble très important. Il y a des détails qui se produisent pendant le tournage et que le metteur en scène, pour toute sorte de raisons, laisse courir en pensant peut-être que le spectateur ne les verra pas ou en tout cas qu'il ne les interprétera pas d'une façon négative.

Je pense à deux détails qui me semblent très significatifs : l'un se trouve dans un film d'Hitchcock *North by Northwest*, au moment où Eva Saint Marie tire un coup de pistolet dans le restaurant, je ne sais pas si vous vous souvenez, c'est un détail qui m'amuse toujours quand je le vois : il y a un enfant qui juste avant le coup de pistolet se bouche les oreilles, et visiblement cela ne dérangeait pas Hitchcock. C'est un détail qui raconte quand même pas mal de choses intéressantes, je trouve. L'autre détail, et dans ce cas-là le détail devient un sujet, c'est dans *Blow-up*.

Jacques Aumont : Ah, j'ai à côté de moi quelqu'un qui a magnifiquement étudié le détail de *Blow up*, donc...

Spectateur : Oui, mais là le détail devient carrément le sujet.

Jacques Aumont : Oui, bien sûr, dans ce cas c'est le sujet du film. J'aimerais beaucoup un jour proposer l'idée qu'on puisse improviser un film au montage, à partir des détails du tournage dans une certaine mesure. Improviser au montage, cela semble idiot parce qu'on n'est plus dans l'improvisation, on a quelque chose, on sait ce qu'on fait, mais pas tout à fait, ça échappe, comme tu dis. Je suis tout à fait d'accord.

Victor Stoichita : A propos des détails qui apparaissent par hasard dans un film on ne peut pas ne pas penser au célèbre détail de la mouche dans *La passion de Jeanne d'Arc* de Carl Theodor Dreyer. Cette mouche, dans une des scènes, voltigeait sur le plateau, elle vient se poser ou bourdonner autour du visage de Mademoiselle Falconetti et cette séquence est restée parce que ce premier plan du visage, avec la mouche, les larmes, etc. produisait une impression très forte. Il y a donc des exemples de ce genre.

Marco Cameroni : Je suis obligé d'interrompre cette intéressante discussion, car il va bientôt y avoir ici une projection de film qui fait partie d'un programme fixe bien connu des habitants de Locarno. Je remercie infiniment Monsieur Aumont et vous Messieurs Kuon et Stoichita, pour votre intervention. J'espère que tous les jeunes gens ici présents, qui travaillent dans le domaine du cinéma, ont pu apprécier la grande quantité d'éléments extrêmement intéressants et passionnants qui a été proposée. Je vous remercie tous de tout cœur.



Annual Balzan Lecture 2021. PalaCinema, Locarno. Lieu de la conférence.



Annual Balzan Lecture 2021. Marco Solari, Président du Locarno Film Festival, prononce des mots de bienvenue.



Annual Balzan Lecture 2021. Jacques Aumont (centre) avec les membres du Comité général des Prix Victor Stoichita (à gauche) et Peter Kuon (à droite).



Annual Balzan Lecture 2021. Jacques Aumont.



Annual Balzan Lecture 2021. Jacques Aumont (centre) avec les membres du Comité général des Prix Victor Stoichita (à gauche) et Peter Kuon (à droite).



Annual Balzan Lecture 2021.



Étudiants du CISA (Conservatorio Internazionale Scienze Audiovisive), Locarno.

JACQUES AUMONT
SOMMAIRE BIOGRAPHIQUE
ET SÉLECTION BIBLIOGRAPHIQUE

Jacques Aumont, né en 1942 à Avignon, est professeur émérite à l'Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris-3) et directeur d'études retraité à École des hautes études en sciences sociales (E.H.E.S.S.).

Il a fait des études secondaires à Lyon, puis a été élève de l'École Polytechnique et de l'École Nationale Supérieure des Télécommunications, à Paris. Il a été ingénieur à l'O.R.T.F. (Office de Radiodiffusion-Télévision Française), d'abord au Service du plan, chargé de l'implantation des réémetteurs de télévision, puis au Service de la Recherche dirigé par Pierre Schaeffer, où il a été responsable du secteur image. Parallèlement, il entra à la rédaction des *Cahiers du cinéma* (en octobre 1967), où il écrivit comme critique jusqu'en 1974.

En 1970, il quitta l'O.R.T.F. pour se consacrer à plein temps aux *Cahiers du cinéma* comme administrateur. À la même date, il commence, au tout nouveau Département d'Études cinématographiques de l'Université Paris-3 Sorbonne Nouvelle, une carrière d'enseignant qui devait durer quarante ans. Il fut d'abord enseignant vacataire, à Paris-1 et Paris-3, puis Assistant à Lyon-2, et revint en 1983 à Paris-3, où il devint Maître de conférences, puis Professeur, et où il resta jusqu'à sa retraite en 2009. Il a également enseigné dans plusieurs universités étrangères, comme professeur invité (Berkeley, 1980, Iowa City, 1981 et 2000, Madison, 1984, Montréal, 2009). En 1995, il a été élu Directeur d'études (cumulant) à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales. Il a été fellow de l'Internationales Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie (IKKM) de Weimar (2009-2010) et membre du comité scientifique de cet institut (2011-16).

Jacques Aumont fut de la toute première génération d'enseignants « de cinéma » dans l'université française, et avec ses collègues de Paris-3 (notamment Michel Marie, Roger Odin, Marc Vernet), il a beaucoup

œuvré pour la reconnaissance institutionnelle de ces études, pour la rationalisation des cursus, et pour le développement de la recherche. Il a dirigé le D.E.A (diplôme d'études approfondies) de cinéma (1994-2005), puis la formation doctorale (2005-2009) à Paris-3, et il a exercé de très nombreuses responsabilités pédagogiques et administratives.

Parmi ses autres fonctions et travaux, on peut noter surtout la création puis la direction du Collège d'Histoire de l'Art Cinématographique, abrité par la Cinémathèque française. Jacques Aumont y organisa, durant près de vingt ans (1991-2008) des programmes de conférences, la plupart édités en recueil par la suite. Il a également siégé dans plusieurs jurys de festivals de films. Enfin, il a été dix ans enseignant à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris (2008-2017), où il a donné un séminaire de 5ème année.

Il a enseigné durant quinze ans au Centre Américain du cinéma à Paris, d'où sont sortis de très nombreux universitaires états-uniens désormais connus (Janet Bergstrom, Maureen Turim, David Rodowick entre autres). Il a été nommé chevalier de l'ordre des Palmes académiques en 2002 et officier en 2008. Aumont a été et reste membre de nombreux comités scientifiques et de comités de rédaction de revues réputées sur les études cinématographiques.

Ses publications les plus importantes sont :

- *Montage Eisenstein*, Albatros, 1979.
- *Esthétique du film* (avec Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet), Nathan, 1982, rééd. revue et augmentée, Armand Colin, 2016.
- *L'Analyse des films* (avec Michel Marie), Nathan, 1988, rééd. entièrement refondue, Armand Colin, 2015.
- *L'Œil interminable*, Paris, Librairie Séguier, 1989, rééd. revue et augmentée, La différence 2007.
- *L'Image*, Paris, Nathan, 1990; Armand Colin, 2011.
- *Du visage au cinéma*, Éd. de l'Étoile, 1992.
- « *Vampyr* » de Carl-Th Dreyer, collection Long métrage, éditions Yellow Now, 1993.
- *Introduction à la couleur : des discours aux images*, Armand Colin, 1994.
- *À quoi pensent les films*, Séguier, 1997.
- *De l'esthétique au présent*, Bruxelles-Paris, De Boeck et Larcier, 1998.
- *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, POL, 1999.
- *Les Théories des cinéastes*, Nathan, 2002, rééd. Armand Colin, 2015.

- Ingmar Bergman. « Mes films sont l'explication de mes images », Cahiers du cinéma / Éditions de l'Étoile, 2003.
- *Matières d'images*, Éditions Images Modernes, 2005; édition revue et augmentée, La Différence, 2009.
- *Le Cinéma et la mise en scène*, Armand Colin 2006 ; rééd., 2010.
- *Moderne ?* (Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts), Cahiers du cinéma, 2007.
- *L'Attrait de la lumière*, Éditions Yellow Now, 2010
- *Le Montreur d'ombre*, Vrin, 2012.
- *Que reste-t-il du cinéma ?*, Vrin, coll. Philosophie et cinéma, 2013.
- *Limites de la fiction. Considérations actuelles sur l'état du cinéma*, Bayard, 2014.
- *Le montage, «la seule invention du cinéma »*, Vrin, 2015.
- *L'Attrait de l'oubli*, Yellow Now, 2017.
- *L'Interprétation des films*, Armand Colin, 2017.
- *Fictions filmiques. Comment (et pourquoi) le cinéma raconte des histoires*, Vrin, 2018.
- *L'Attrait de l'illusion*, Yellow Now, 2019.
- *Doublures du visible. Voir et ne pas voir en cinéma*, Presses universitaires du Septentrion, 2021.
- *Mes universités*, Marest éditeur, 2022.

JACQUES AUMONT
PROJET DE RECHERCHE BALZAN

ESTHÉTIQUE AU PRÉSENT :
PUISSANCES DE L'IMAGE MOUVANTE

EXPOSÉ DES MOTIFS

Le présent projet naît d'une constatation simple : si l'esthétique a été, dans les deux dernières décennies du siècle dernier, l'inspiration majoritaire des études cinématographiques, elle y est aujourd'hui devenue une approche parmi d'autres, souvent même considérée comme mineure. Il s'agira, non de proposer un stérile retour en arrière, mais de comprendre les raisons de ce relatif abandon, et d'explorer des voies nouvelles qui, au sein même du propos fondateur de l'esthétique, puissent être opérantes dans les conditions du présent siècle.

Sans entrer dans une analyse approfondie, il est clair que, au niveau international – et spécialement en langue anglaise – les travaux sur le cinéma, depuis une ou deux décennies, sont dominés, d'une part par les sciences humaines, d'autres part, par des approches idéologiques. Des premières, l'histoire est logiquement la plus éminente, mais les études sociologiques se sont également beaucoup développées, pour ne rien dire de l'anthropologie, dont le terrain ne cesse de s'agrandir. Quant aux secondes, venues largement des pays anglo-saxons, elles ont pour elles des justifications d'ordre politique voire moral, mais consistent souvent, à propos des œuvres de l'esprit (du cinéma, en particulier), en la réarticulation pure et simple d'idéologèmes, appliqués sans considération de particularités formelles.

Il ne s'agit nullement d'engager une critique de ces approches, mais de constater que, pour l'essentiel, elles manquent une chose : la matérialité sensible et signifiante de l'objet-film, et la façon particulière dont le film s'adresse à un sujet spectateur (ou une spectatrice) et

l'atteint. C'est à un recentrage sur cette question qu'appelle le présent projet. Matérialité sensible : c'est le sens premier du terme esthétique, la pensée de l'*aisthesis* ; il s'agit simplement d'affirmer que, avant d'avoir une existence sociale, une œuvre d'image mouvante a d'abord une existence sensorielle, déterminante pour sa réception et ses effets ultérieurs. En outre, le film est, le plus souvent, un véhicule de cette puissante forme symbolique qu'est la fiction ; or, c'est aussi sur la base de ses propriétés visibles et sonores qu'il peut le devenir.

Entre le début des études cinématographiques institutionnalisées, vers 1970, et la date actuelle, des changements majeurs sont intervenus dans le cinéma comme champ symbolique et social. Le développement puis l'hégémonie du numérique, et sa conséquence immédiate, la miniaturisation des appareils et leur faible coût ; la diffusion de plus en plus capillaire des œuvres de fiction (dont les symptômes majeurs sont l'émergence de la forme « série » et la pratique du téléchargement et du *streaming*) ; le recentrement de l'industrie sur le format du *blockbuster* ; le figement de la critique des films au quotidien, accompagnant un sentiment de muséification de plus en plus net envers les « grands classiques » : autant de facteurs qui contraignent à repenser sérieusement l'approche esthétique des œuvres.

Un point est acquis : l'esthétique ne peut plus prétendre travailler dans un splendide isolement. Elle peut, et doit, s'inspirer des propositions et des idées émises dans d'autres champs, avec lesquels elle a des frontières communes. L'exemple le plus évident en ce sens est l'anthropologie, discipline dont les contours sont devenus extrêmement souples (voire flous), mais dont les préoccupations recoupent souvent celles d'une possible esthétique du cinéma contemporain. L'« anthropologie visuelle » a surtout consisté, jusqu'ici, dans la réalisation de films, ethnographiques ou documentaires, mais, quelque purement pratique quelle soit, cette réflexion a l'immense mérite de s'attacher à la qualité de *visualité* du film. Un autre exemple, en terrain davantage conceptuel et critique, pourrait être la « géoesthétique » proposée par de jeunes chercheurs. Ou, dans une tout autre orientation, la recherche entreprise ici et là autour de la notion de « virtuel ». Ou encore, la *Medientheorie* allemande, vaste champ de réflexion sur les enjeux esthétiques, épistémologiques et politiques des supports, appareils et opérations permettant la production et la transmission de signaux sensibles. De telles recherches, déjà engagées

par ailleurs, sont de grande importance, et il ne s'agira pas de s'y substituer, mais de les compléter par d'autres, de dialoguer avec elles autant que possible, et de contribuer à constituer un cadre notionnel qui permette de voir qu'elles relèvent, au moins pour partie, d'un même fonds, celui de l'esthétique – c'est-à-dire d'une science de la sensation et de ses possibles psychiques.

PRINCIPES DU PROJET

Le présent projet ne vise pas à redéfinir de fond en comble la notion d'esthétique, même en se limitant au cinéma. Il s'agit, plus modestement, de promouvoir un certain nombre d'actions particulières qui auront en commun de s'attacher, non à la place et à l'action sociétales du cinéma, non à son évolution technique, non à sa soumission supposée à des dogmes idéologiques transitoires, mais à la nature, aux pouvoirs et à la portée de la forme filmique dans son état contemporain. Bref, de retrouver l'inspiration esthétique, mais au présent. Le cinéma s'est dispersé, dans des pratiques souvent éloignées du grand film projeté en salle ; la notion d'auteur s'est élargie, parfois confondue avec celle d'artiste ; l'objet film a pris des allures extrêmement diverses, dont l'émergence du documentaire comme genre ou le règne des séries ne sont que les symptômes les plus voyants. Il est urgent de reprendre, avec ces nouvelles données, si évolutives soient-elles, l'étude de cet artefact fait d'images mouvantes et de sons, qu'on appelle un film.

Le titre adopté pour ce projet reste volontairement imprécis quant aux objets étudiés (« *l'image mouvante* »). L'un des phénomènes marquants des deux dernières décennies, en effet, a été l'extension considérable du terme « cinéma », d'une part du côté de la production et de la diffusion de masse (avec surtout les séries diffusées à la télévision et en ligne), d'autre part du côté de la production d'œuvres d'images mouvantes par des artistes (pour une diffusion dans les institutions de l'art contemporain). Il a semblé préférable de ne pas restreindre a priori le champ du présent projet au cinéma dans sa définition traditionnelle (production de films destinés à la projection dans des salles spécialisées), l'accent étant mis ici, non sur la sociologie des productions, mais sur leur capacité d'invention formelle (y compris

les formes narratives). Que ces puissances d'image aient à voir avec la notion de figure est presque un truisme. Nous partons en effet de l'idée que, si l'image est capable d'exercer sur un sujet humain une action mentale, psychique, elle le doit au travail de transformation qu'elle opère sur les morceaux du monde qu'elle transmet, c'est-à-dire à cela même qui en fait une image produite de main d'homme (et non une image « naturelle », dont l'essence et l'action sont autres).

Il fallait cependant choisir des directions plus précises pour cette enquête, si l'on veut en attendre des résultats tangibles, dans le temps et l'ampleur limités qui sont les siens. La recherche s'articulera donc autour du thème du sensible (ce qui n'est qu'une autre façon de dire qu'elle se déroule en terrain esthétique), et selon trois axes distincts mais fortement liés : le *pixel* (la « matière d'image »), le détail (et son jeu avec la totalité), le présent (et la question connexe du rythme).

OBJETS ET PORTÉE DE LA RECHERCHE

Le pixel

En annonçant comme premier objet de recherche la question du *pixel*, on entend évidemment signaler d'emblée le caractère voulu contemporain des travaux qui seront accomplis dans son cadre. Le mot, on le sait, est la contraction de l'anglais *picture element*, et s'il est né avec les techniques numériques, il n'en désigne pas moins, dans sa matérialité technique, ce qui est au cœur du présent projet : l'image dans ses éléments constitutifs, matériels et/ou sensibles.

L'apparition, puis la rapide hégémonie de la technique d'image mouvante numérique, a suscité un certain nombre de fantasmes, au premier chef l'idée que, puisque l'image consiste désormais en éléments discrets – imperceptibles à l'unité, mais modifiables par des moyens infographiques –, elle n'est plus une prise d'empreinte de la réalité, mais une fabrication pure et simple. Il est indéniable que l'ensemble de manipulations résumées sous le nom de *compositing* permet de transformer à volonté l'apparence de l'image (comme l'a démontré une œuvre souvent commentée, *L'Arche russe*, d'Alexandre Sokourov, 2002). Il n'en reste pas moins vrai que, comme avec la technique argentique, l'image de film suppose une prise de vues, et autorise ensuite toute une gamme de transformations, que le numérique n'a fait qu'accroître et diversifier, sans changer leur nature.

L'image de film est perçue comme dotée de mouvement, mais produite à partie d'un support qui, pellicule ou fichier numérique, n'en est lui-même pas pourvu. D'où la notion empirique de « mouvement apparent », étudiée depuis plus d'un siècle (elle fut traitée par les fondateurs de la *Gestalttheorie* dès les années 1910), mais aujourd'hui encore mal expliquée théoriquement. Le film, dans la technique argentique, était la projection, au rythme de 24 par seconde, d'une suite de photogrammes unitaires, imprimés sur une pellicule ; cette constatation a donné lieu à une copieuse littérature critique, le plus souvent empêtrée dans une grande méconnaissance des processus cérébraux (post-rétiniens) autorisant la perception du mouvement. Quant au film numérique, phénoménalement indistinguable du film argentique, il a donné lieu au contraire à fort peu de réflexions sur ce point.

Une autre idée critique répandue voit dans l'image numérique une relation différente à la temporalité, faisant état d'un sentiment tout différent de sa perception devant le numérique et l'argentique. C'est là une appréciation sans fondement physiologique, et qui vraisemblablement – comme jadis les spéculations sur le photogramme de film et sa relation au mouvement « arrêté » – repose sur une confusion entre le phénoménal et le structurel.

Il serait hors de nos moyens de créer un laboratoire expérimental, qui étudie la psychophysiologie de la réception du film numérique. Notre enquête sera entièrement en terrain esthétique, et visera à cerner les conséquences formelles de l'usage du numérique, en matière de montage, de durée, de rendu des couleurs, et généralement sur tous les traits qui définissent visuellement l'image de film.

Le détail

La question du détail a été déjà bien étudiée à propos de la peinture, et a suscité une importante littérature critique depuis le 18^{ème} siècle. Certains de ces travaux sur l'image picturale sont devenus presque canoniques, mais l'approche la plus nourrie, celle de l'iconologie d'Erwin Panofsky et de ses descendants (fussent-ils largement critiqués), garde l'inconvénient majeur de supposer le sens de chaque détail comme rapportable à un texte, extérieur à l'œuvre et qui jouerait le rôle de garant. En cinéma, à ce jour ce thème n'a été traité que de biais, notamment en recourant à des

approches éminemment singulières, telles celles du « sens obtus » de Roland Barthes ou du « figural » de Jean-François Lyotard. Dans un cas comme l'autre, il s'agit de se saisir d'un détail, choisi selon une logique au fond arbitraire, et auquel on attribuera une signification qui relève d'un acte interprétatif. Il n'a pas manqué de tentatives d'adaptation à l'image mouvante, mais l'une et l'autre notions restent trop marquées par des idiosyncrasies propres à leurs célèbres auteurs pour être vraiment applicables.

C'est une autre approche qui sera mise en œuvre dans notre projet. Sans ignorer les apports de l'iconologie (notamment dans son souci, méthodologiquement fondamental, de ne jamais séparer entièrement le détail de la totalité d'où on l'extrait), sans négliger ce que peut avoir de suggestif la mise en avant de la dimension du désir, il s'agira de repartir de la définition double du détail. Celui-ci est en effet soit le constituant d'une totalité, à laquelle il doit toute sa portée, soit un morceau qui a son existence propre, susceptible d'affecter en retour le tout dont il est tiré. Cette dichotomie peut se lire sous plusieurs angles : dans l'écart entre détail représentatif, qui obéit à une logique d'ensemble d'ordre dramatique, et détail figuratif, qui obéit à une logique visuelle ; dans sa définition par ses divers degrés de visibilité et ses divers degrés de signification ; par son origine, le producteur de l'œuvre ou son destinataire ; par son caractère intentionnel ou accidentel ; etc.

Le détail met en jeu à la fois l'opération de monstration (y compris redoublée : montrer qu'on montre) et l'opération de signification (y compris en tant qu'énigme). Il est, par définition, au cœur même d'une enquête sur les puissances d'image. Il sera notamment important de veiller à en cerner les diverses dimensions sensibles – en termes d'objets figurés, d'espaces représentés, de surfaces investies, de qualités de ces surfaces (la couleur par exemple) mais aussi en termes de temporalité, le cinéma étant un médium qui produit des « détails » temporels.

Le présent

Pour les approches phénoménologiques, « la notion du temps n'est pas un objet de notre savoir, mais une dimension de notre être » (M. Merleau-Ponty) ; de manière générale, la philosophie du temps bute toujours sur la quasi-impossibilité de définir le présent comme

« arrêt du temps » (voir la célèbre méditation d'Augustin d'Hippone). Nous ne travaillerons pas directement sur ce terrain, nous contentant commodément de prendre le temps d'une part, selon les données de l'expérience qu'on en peut faire (c'est-à-dire l'expérience du changement), et d'autre part, en tant que construction sociale, artificielle quoique naturalisée par l'habitude (Norbert Elias).

Le cinéma n'est pas un instrument de mesure du temps (une horloge), mais il s'y apparente, en ce qu'il sert à objectiver l'expérience non objective par excellence, celle de la durée, et à « solidifier » l'expérience labile par excellence, celle du temps. En choisissant de nous centrer sur le présent, nous sommes conscients du paradoxe : le film en effet n'existe que dans son déroulement (comme l'ont montré *a contrario* les discussions sur le photogramme, voire sur le pixel, évoquées ci-dessus) – et sur ce point s'oppose absolument à la peinture, qui a pu pratiquer tant la soustraction de l'image au temps que son usage d'un temps codifié (par exemple l'« instant le plus favorable » de Lessing). En cinéma, l'image est en devenir permanent, comme la vie, et c'est bien pourquoi, dans son livre de 1983-85, Gilles Deleuze refusa catégoriquement l'idée même que le film pût être « au présent » (pour lui, il est toujours au passé, exceptionnellement au futur).

Il existe pourtant une tradition critique assez nourrie qui a, au contraire, souligné la capacité de l'image de film à donner l'impression d'un perpétuel présent. C'est, par exemple, l'idée du cinéma comme « art d'apparition » (Alexandre Astruc, 1950) : non seulement l'image cinématographique apparaît *ex abrupto* dans son environnement (contrairement à la peinture ou à la photo qui sont là en permanence), mais l'image filmique comporte des apparitions dans sa substance visuelle même – apparition « mécanique » dans la succession des plans, apparitions diégétiques plus ou moins contrôlées et efficaces, apparitions immotivées, etc. Cette idée suggère celle, voisine, de surprise, et on pourrait l'étudier sous cet angle ; mais elle suggère aussi une insistance sur l'existence de ce qui apparaît, et sur sa présence virtuelle, ouvrant la voie à un approfondissement du lien entre la notion de présent et l'idée de virtualité en cinéma.

ORGANISATION DE LA RECHERCHE

Comme on l'a noté plus haut, il existe d'ores et déjà d'excellentes équipes qui travaillent sur tel ou tel domaine (l'anthropologie visuelle, les techniques et technologies du cinéma, le virtuel...), et il ne s'agit pas de s'y substituer. Le mode de travail privilégié dans le cadre de ce projet de recherche s'attachera à respecter quatre grands principes :

1°, retenir des propositions originales, autour des trois axes délimités ci-dessus, en évitant de faire double emploi avec des travaux déjà bien engagés par ailleurs, mais sans s'interdire de collaborer ponctuellement avec certains ;

2°, favoriser la recherche émergente, en créant des opportunités de travail pour de jeunes chercheurs déjà confirmés (au minimum titulaires d'un grade de docteur ou équivalent) ;

3°, veiller au caractère international de la recherche, tant dans la constitution des équipes que dans la tenue des travaux collectifs et dans les publications ;

4°, favoriser chaque fois que possible le contact entre la recherche universitaire et le milieu de l'art (« art contemporain » et cinéma), par exemple en incluant quelques « master classes » dans le déroulement des deux séminaires annuels.

Le projet, tel que défini plus haut, sera dirigé par le lauréat du prix Balzan, Jacques Aumont, assisté par deux universitaires proches de lui par leur domaine de recherche, et possédant l'expérience intellectuelle et professionnelle nécessaire : Emmanuelle André, professeure à Paris-7, et Antonio Somaini, professeur à Paris-3. L'un et l'autre joueront conjointement le rôle, expressément prévu par la Fondation Balzan, de successeur éventuel au cas où le lauréat deviendrait incapable de poursuivre. Ce comité restreint pourra, à chaque stade de la mise en œuvre du projet, s'adjoindre tel ou tel collègue dont l'avis, les connaissances ou les idées apparaîtront utiles à nourrir la réflexion.

Sans préjuger de décisions qui ne seront prises définitivement qu'après la période exploratoire, on peut prévoir la mise sur pied, dès la rentrée de 2020, d'un séminaire de recherche international, sur la base d'une séance mensuelle assurée à chaque fois par un invité

différent (universitaire, chercheur ou artiste), et destiné au public des collègues investis dans le projet, et des étudiants des universités de la région parisienne. Ces conférences seront enregistrées et rendues disponibles en ligne sur un site dédié.

Par ailleurs, nous comptons recruter, pour une année chacun(e), deux étudiant(e)s postdoctoraux, dont le projet devra s'inscrire strictement dans l'un des trois axes, et être calibré de manière à obtenir des résultats publiables dans le temps relativement restreint de réalisation du projet.

Enfin, deux colloques seront organisés, chacun traitant l'un des trois axes de recherche, vraisemblablement en 2021 et 2022. Nous comptons réaliser le premier dans un site de la grande région parisienne, le second dans un autre pays. Dans l'un et l'autre cas, il conviendra de choisir un lieu bien équipé, propice aux échanges et à la concentration.

Sans que cela, à ce stade, représente une certitude, il pourra être commode, afin d'engager rapidement les opérations, de profiter de l'expérience acquise par le professeur Antonio Somaini dans le cycle de rencontres qu'il a commencé d'organiser au BAL (Paris), autour de la question des nouvelles modalités de la vision et des nouvelles formes de montage générées par les systèmes de *machine vision*. Il s'agit bien là de la promotion d'une réflexion esthétique qui garde toutes ses coordonnées « historiques » (images, perception, sensible, rapports entre les arts), en s'ouvrant à de nouvelles images et de nouvelles expériences visuelles, telles que celles produites par l'intelligence artificielle, et qui représente l'un des aspects de la question plus large du « *pixel* » telle que nous l'entendons.

De même, sur la question du détail, il existe, à l'état latent mais déjà clairement formulées, des recherches sur le point de démarrer, qu'il sera possible, dans certains cas, de croiser avec les nôtres. Nous nous attacherons également à développer, dans la mesure du possible, des collaborations, ponctuelles ou suivies, avec des spécialistes de disciplines concernées par nos problématiques. Pour donner un exemple, la recherche sur « le pixel » (et ce qu'elle recouvre, y compris les problèmes d'*activabilité*, d'*adressabilité* et de « nouvelle vision ») pourrait grandement bénéficier d'une collaboration avec des informaticiens, ce qui peut se réaliser très rapidement au vu des contacts déjà établis. De même, la recherche sur la question du

détail pourrait bénéficier de contacts avec un courant, spécialisé mais fécond, qui analyse la question de l'« image par image » (dans le dessin animé, mais pas seulement) – laquelle est un cas particulier significatif du rapport du détail filmique à la totalité-film.

Les séminaires et/ou séries de conférences auront pour visée de tisser un lien stable entre les divers participants au projet – dont le degré d'implication sera forcément très variable. Elles sont, dans notre esprit, une pièce importante du dispositif, d'autant qu'il n'est pas possible d'envisager avant 2021 la tenue de colloques (ou journées d'études si l'on choisit un format plus modeste). Au point actuel de notre réflexion, il semble que les deux colloques prévus devraient être consacrés aux deux premiers axes de recherche, plus concrets et plus « techniques », et que nous nous réserverions de traiter de la question du présent, plus abstraite et plus conceptuelle, sous la forme paradoxalement plus spectaculaire de l'exposition. D'une part, en effet, ce traitement apparemment extra-scientifique permettrait, en fait, d'apporter des réponses concrètes à une question qui, par sa nature temporelle, engage forcément dans des débats philosophiques ; et d'autre part, cette forme de manifestation, bien plus visible qu'un colloque universitaire, représenterait une belle conclusion à l'achèvement de notre projet, en marquant qu'une recherche « académique » sur l'esthétique n'est pas nécessairement coupée de la réalité de la production artistique (et médiale) contemporaine.

Enfin, il convient de prévoir des publications, tant sur papier qu'en mode virtuel et sur Internet. Un contact positif a d'ores et déjà été établi avec la maison d'édition Diaphanes (de Zurich), dont le catalogue, les orientations et le caractère résolument international correspondent à notre recherche. Il sera également indispensable de créer, et de gérer, un site Internet qui permette de diffuser en ligne les conférences et séminaire, les articles publiés par les chercheurs du réseau, et d'informer sur les activités collectives.

Il va sans dire que nous veillerons scrupuleusement à ce que chacune des actions entreprises soit expressément signalée comme étant réalisée dans le cadre d'un projet financé par la Fondation Balzan. Cette mention figurera de manière visible sur toutes les publications, quel qu'en soit le support, et dans tous les documents annonçant les autres manifestations – séminaires, conférences, colloques. Les bourses postdoctorales seront également clairement annoncées

comme relevant de ce financement. Si, comme nous l'espérons, une exposition conclut le dispositif, elle sera une bonne occasion de mettre en avant avec un certain éclat ce mécénat.

Le projet sera, selon toute probabilité, géré par l'université Paris-3 Sorbonne Nouvelle. Aucun accord formel n'a été encore conclu, mais nous avons obtenu l'assurance qu'il y serait bienvenu, et y trouverait sans difficulté les moyens administratifs et logistiques nécessaires. Il est à souligner que le projet ne sera rattaché à aucun des laboratoires existants, mais à une division administrative autonome, gérant les projets internationaux de cette envergure (Direction de la Recherche, de la Valorisation et des Études Doctorales). Cela répond parfaitement à notre souci de maintenir l'autonomie, intellectuelle et organisationnelle, du projet financé par la Fondation Balzan, envers laquelle, seule, nous serons responsables.

THE ANNUAL BALZAN LECTURE

1. *The Evolution of Darwin's Finches, Mockingbirds and Flies*, by Peter and Rosemary Grant. 2010.
2. *Humanists with Inky Fingers. The Culture of Correction in Renaissance Europe*, by Anthony Thomas Grafton. 2011.
3. *Cognitive Archaeology from Theory to Practice: The Early Cycladic Sanctuary at Keros*, by Colin Renfrew. 2012.
4. *Fair Society, Healthy Lives*, by Michael Marmot. 2013.
5. *Of Moon and Land, Ice and Strand: Sea Level during Glacial Cycles*, by Kurt Lambeck. 2014.
6. "Far other worlds, and other seas": *Thinking with Literature in the Twenty-First Century*, by Terence Cave. 2015.
7. *Thinking about Liberty: An Historian's Approach*, by Quentin Skinner. 2016.
8. *IceCube and the Discovery of High-Energy Cosmic Neutrinos*, by Francis Halzen. 2018.
9. *From Quantum Cascade Lasers to Flat Optics for the Twenty-First Century*, by Federico Capasso. 2019.
10. *Beyond Family Farming: Gendering the Collective*, by Bina Agarwal, 2021.
11. *Le détail révélateur*, par Jacques Aumont, 2023.