1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

74 | 2014

Varia

Alain Boillat, *Cinéma, machine à mondes*

Chêne-Bourg, Georg, 2014, 392 p.

Sébastien Denis

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4928>

DOI : 10.4000/1895.4928

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2014

Pagination : 165-169

ISBN : 978-2-37029-074-8

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Sébastien Denis, « Alain Boillat, *Cinéma, machine à mondes* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 74 | 2014, mis en ligne le 16 octobre 2015, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4928> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4928>

jectif 49 », laquelle ne saurait donc avoir un héritage tangible du côté de « l'art et essai ». Car le vrai paradoxe du livre réside probablement dans sa volonté de faire d'Objectif 49 un tout unifié, tout en pointant simultanément son hétérogénéité. Mais tandis que Gimello tend à rabattre les festivals sur le ciné-club, en plaçant au centre de ces deux activités la notion de « film maudit », Objectif 49 devrait plutôt être vu, semble-t-il, comme un ensemble dual, constitué d'un côté d'un ciné-club destiné à la défense d'une « avant-garde » (voir par exemple les textes de Bazin cités précédemment) et de l'autre de festivals visant à montrer des films peu visibles (ce qui n'est pas le cas de ceux présentés dans les séances du ciné-club) parce que « maudits ». C'est par ailleurs ainsi qu'est perçu le Festival de Biarritz 1949 par une certaine partie de la presse. *La Nouvelle Revue de Lausanne* remarque par exemple avec regret qu'« aucun film d'avant-garde proprement dit ne devait être projeté au cours de ce festival » (Claude Roulet, « Jean Cocteau et Objectif 49 ont présenté le Festival du film maudit », 17 août 1949).

Il serait cependant injuste de terminer cette recension, après avoir tant évoqué les parties du livre pré- et post-Objectif 49, sans rien dire (ou presque) de l'analyse proposée par Gimello d'Objectif 49. Or, si l'on peut regretter que le ciné-club soit un peu réduit à sa seule activité d'organisation du festival de films noirs, il faut en revanche louer le formidable travail effectué sur l'histoire des deux festivals biarrots. Grâce au dépouillement de sources locales, tant institutionnelles (fonds de la commune de Biarritz déposé aux Archives départementales des Pyrénées Atlantiques) que privées (fonds de la famille d'Arcangues) et journalistiques (*le Courrier de Biarritz*, *Sud-Ouest*, *le Républicain du Sud-Ouest*, etc.), l'auteur met en lumière ce qui demeurerait jusqu'ici la face obscure des deux festivals : le rôle important joué dans l'organisation par les notables locaux, en même temps que la perception de ces événements par les autochtones. Il permet ainsi de comprendre que l'arrêt du festival après sa deuxième édition ne tient pas seulement à l'hétérogénéité des mem-

bres (et de leurs attentes vis-à-vis d'Objectif 49), mais aussi à une déception de la municipalité quant aux retombées médiatiques et touristiques de ces événements, et à sa difficulté financière face aux demandes de subventions formulées par l'équipe d'Objectif 49. Alors que le livre ambitionnait de donner en quelque sorte une dimension théorico-idéologique à Objectif 49, c'est donc finalement dans cette histoire vernaculaire très bien renseignée qu'il se montre le plus convaincant. Et c'est déjà beaucoup, surtout si l'on tient compte de la visée souvent très parisiano-centrée des diverses études consacrées à la cinéphilie d'après-guerre.

Laurent Le Forestier

Alain Boillat, *Cinéma, machine à mondes*, Chêne-Bourg, Georg, 2014, 392 p.

C'est un ouvrage imposant, dans tous les sens du terme, qu'a publié Alain Boillat – ni plus ni moins que la mise au jour (provisoirement) définitive de thèmes névralgiques de la science-fiction et de représentations croisées fondamentales entre littérature, cinéma et technologies. Passionné par les interactions entre cultures savantes et populaires, et (c'est une des spécificités de l'Université de Lausanne depuis que François Albera y a implanté une recherche sur l'épistémologie du cinéma) par les dispositifs d'audio-vision, Boillat reconfigure la pensée du cinéma de science-fiction, et plus largement du cinéma. Son opus est le premier de la collection « Emprise de vue » (Georg) qui s'annonce riche en ouvrages novateurs s'intéressant justement aux liens constants entre cinéma et technologies. Ce livre à l'iconographie foisonnante et à la mise en page soignée dépasse ceux qui l'avaient précédé par sa manière nouvelle d'aborder la question des « mondes » spécifiques générés par les technologies au cinéma – ce qu'il définit comme une logique « mondaine ». Il ne s'agit en rien, par l'utilisation de cet adjectif rarement usité, d'une quelconque « mondanité », mais bien de l'évocation des potentialités données aux créateurs par les technologies

cinématographiques (et le plus souvent le cinéma de SF) en termes de décors, de narration, et de personnages – bref de « création de mondes ». Le corpus est constitué de films et séries télévisées dans lesquels apparaissent, grâce aux technologies (numériques, mais aussi analogiques), d'autres « mondes » que celui de la diégèse originelle, à la manière de poupées-gigognes (suivant une « logique des enchâssements » déjà pointée par Boillat dès 2001 dans son livre *la Fiction au cinéma*).

C'est donc, par-delà les approches traditionnelles dans ce champ, encyclopédique (comme on peut la trouver dans le récent *100 ans et plus de cinéma fantastique et de science-fiction*) ou philosophique (Eric Dufour, *le Cinéma de science-fiction*), une approche théorique que l'auteur met en œuvre, à travers un impressionnant corpus d'œuvres littéraires et filmiques, ainsi qu'une large bibliographie reflétant la particularité de son approche mêlant littérature, cinéma et technologies. Ce qui fait du livre de Boillat une théorie du cinéma (et de la SF) part d'un présupposé : c'est par le biais des technologies représentées dans les films (et donc souvent employées au moment de la réalisation des films) qu'on peut comprendre le lien fondamental entre la représentation de mondes alternatifs, la société et le cinéma, les films se faisant miroirs des évolutions sociétales en usant de « machines imaginaires qui renvoient, par ricochet en quelque sorte (ou par métaphore dans les cas les plus concertés), au dispositif cinématographique » (p. 18). C'est cette circularité qui fait la puissance du dispositif que l'auteur met en œuvre dans son livre : ce qui intéresse Boillat dans la SF, en plus des représentations des technologies, c'est l'image du cinéma que ces technologies incarnent toujours un peu selon lui. En effet, « Là où le médium s'affiche dans ce qui lui est propre, en tant que *dispositif* dont nous concevons les spécificités comme un ensemble de propriétés définissant les interactions entre la *représentation* audiovisuelle, la *machinerie* nécessaire pour la produire et le *spectateur* qui la reçoit, c'est lorsque les aventures des personnages découlent [...] d'une « machine à fantasmes » qui leur ouvre les portes d'un autre monde » (pp. 46-47).

Dès lors, c'est logiquement (au vu des coûts importants de ce genre de films, même si des contre-exemples existent) souvent dans les *blockbusters* ou les séries télévisées que l'auteur trouve son corpus, puisque « ouvrir les portes d'un autre monde » à l'intérieur même de la diégèse engendre nécessairement la création coûteuse d'un ou plusieurs univers. Boillat casse ainsi les frontières encore relativement imperméables (dans le domaine francophone) entre les différents médias pour proposer au lecteur un univers audiovisuel ouvrant le cinéma vers le transmédia. Car c'est bien la logique de la dissémination qui fait sens dans l'analyse du rôle des médias dans la narration et qui permet de mieux appréhender cet univers « mondain » qui trouve son développement maximum dans les interactions entre BD, jeu vidéo, internet, littérature et cinéma. Cette absence de frontières est sans doute l'un des enjeux les plus frappants chez Boillat ; toutefois il ne s'agit pas pour lui de se faire le gardien d'un transmédia commercial comme l'est un peu devenu Henry Jenkins, qui en est certes l'un des meilleurs théoriciens – mais un théoricien hanté par la logique d'efficacité du réseau et la supposée co-écriture des médias. Au contraire, Boillat (qui est bien lui aussi un *acafan* selon la formule de Jenkins), en se situant à nouveau dans la théorie, montre tout l'intérêt narratif du transmédia, toutes ses potentialités au profit des arts du récit – d'autant plus quand ils sont combinés, et d'autant plus quand ils mettent en synergie une pensée technologique des réseaux, du temps réel et de l'intelligence artificielle. L'analyse intermédiaire, dans laquelle l'auteur avait déjà excellé dans un ouvrage précédent (*les Cases à l'écran*), trouve ici toute sa place.

C'est avec grand plaisir qu'on voit Alain Resnais ou Rainer Werner Fassbinder côtoyer les derniers *blockbusters*, des BD ou des jeux vidéo, la rigueur de l'analyste démontrant parfaitement la viabilité de la démarche et l'inanité des césures trop franches à la fois entre les médias, on l'a vu, mais aussi entre « films d'auteurs » et « films grand public » quand on s'intéresse à la fois aux représentations et aux constructions narratives. La science-fiction

en tant que genre se prête il est vrai particulièrement à l'exercice, puisque c'est bien sûr là que se réfléchit au maximum la question des dispositifs d'audio-vision du futur qui sont au cœur de cette « création de mondes », quel que soit le budget d'un film ou son degré d'auctorialité : c'est le plus souvent par le biais de ces machines inventées que l'on passe d'un monde principal à un monde secondaire. Or ces interrogations sont au cœur des univers de réalisateurs issus de champs très différents du cinéma, mais aussi de genres variés même si c'est la SF qui domine dans le corpus de Boillat. D'où le choix radical de penser les films comme des œuvres collectives et de ne pas indiquer le nom des réalisateurs dans le texte.

Dans sa première partie, qui fait office d'introduction au concept « mondain », Boillat, étrangement, ne réussit pas, tout d'abord, à convaincre sur la sélection de son corpus. Si les exemples issus de *Resident Evil: Retribution* ou *Fight Club* sont parlants, il est plus difficile de voir en quoi *Jurassic Park* y serait éligible et *Avatar* non, aucun des deux n'ouvrant en fait de mondes secondaires dans la diégèse, y compris dans les produits dérivés (si ce n'est métaphoriquement comme des « nouveaux mondes » générés par les effets numériques et à travers la présence de l'insularité). Mais c'est en abordant frontalement *Total Recall*, *eXistenZ* et *Matrix* qu'il articule le mieux son propos, les personnages y étant branchés directement sur des machines qui vont les projeter dans des univers mentaux, « machines dont les usagers sont en quelque sorte captifs de la représentation » à laquelle elles ouvrent la voie, à l'instar du cinéma institutionnalisé, le spectateur étant dès lors invité « à partager une expérience qui n'est autre qu'une mise en abyme de sa propre absorption par la fiction » (p. 66). Boillat note à juste titre l'importance séminale de Philip K. Dick dans la floraison de films « mondains », l'écrivain ayant réussi à brouiller durablement les limites entre le « réel » et la « fiction » à l'intérieur de la diégèse autour de la schizophrénie, du complot et de la paranoïa ; autant d'éléments repris à l'envi par les studios depuis la fin des années 1990 et plus encore depuis le 11 septembre 2001, période qui est aussi celle du dévelop-

pement des effets visuels numériques : « Jamais la *persona* de l'« usine à rêves » hollywoodienne n'aura connu autant de doubles, d'avatars, qu'à l'ère du pixel » (p. 67).

La deuxième partie, « La « diégèse » filmique et ses possibles », commence par une passionnante lecture épistémologique du concept de diégèse, remontant à Souriau et à l'Institut de filmologie et revalorisant « ces néologismes (comme diégèse ou diégétique), qui sont devenus les parangons d'un discours universitaire jugé jargonneux » (p. 89) mais que l'auteur juge particulièrement utiles à toute analyse filmique, et en particulier pour son analyse des « mondes » cinématographiques, son corpus comprenant des films comprenant « un univers filmique composé de *plusieurs* diégèses » (p. 91). C'était en effet le but des filmologues que de définir « l'univers filmique », le diégétique n'étant que l'un des huit éléments le constituant, que l'auteur se propose d'employer à *nouveau* tout en indiquant que le profil filmique pose par exemple problème aujourd'hui pour des films à effets visuels numériques, où il se confond avec le filmographique. En séparant clairement diégèse et récit, il s'éloigne du premier Genette et revient donc aux fondements filmologiques de la diégèse, c'est-à-dire, certes, ce qui est « représenté par le film », mais aussi « tout ce qui appartient [...] au monde supposé ou proposé par la fiction du film » (Souriau, 1951). Sa conception « mondaine » est en fait issue de ce fragment de Souriau. Suit une intéressante analyse des phénomènes de transfictionnalité et d'intermédialité (qui serait plutôt de la transmédialité) grâce aux apports de Richard Saint-Gelais, Marie-Laure Ryan ou de Thomas Pavel centrés sur le différentiel entre le monde de référence et les mondes de la diégèse. Boillat propose ensuite une « typologie des univers multiples » (mondes exotiques, mondes factices, mondes surnaturels, mondes mentaux, mondes alternatifs, mondes virtuels) qui souvent peuvent s'entrecroiser, étant donné que « c'est au spectateur qu'il incombe de statuer quant au type de monde sur la base des informants diégétiques (ou narratifs) transmis par le film » (p. 130).

La troisième partie, « Les mondes en film(s) : image et montage », s'intéresse à la manière dont la logique « mondaine » influe sur la forme des films, et inversement, car « monter et démonter le film à sa guise : tel est le pouvoir du cinématographe » (p. 141). L'auteur s'y intéresse aux composantes mêmes du film, en particulier à la couleur et au montage, mais aussi au dessin animé ou au jeu vidéo, pour voir comment ces éléments font sens d'un point de vue à la fois stylistique et narratologique pour définir un « monde » secondaire enchâssé dans la diégèse primaire. Il s'intéresse donc plus spécifiquement à la mise en scène des mondes pluriels, et en particulier aux séries de Jeffrey-Jacobs Abrams comme *Lost* ou *Fringe*, et à leurs interactions avec d'autres mondes du concepteur-réalisateur comme *Star Trek*. La pratique sérielle se prête en effet particulièrement bien au développement de mondes alternatifs ou secondaires. Il plonge ensuite dans la question du montage en se focalisant sur le *Je t'aime je t'aime* de Resnais, film qu'il rapproche de *Lost* ou *Fringe*, avec « sa machine bricolée par des scientifiques en blouse blanche qui réalisent à l'aveugle des expériences sur l'esprit humain et bouleversent l'ordre temporel » (p. 191), mais aussi des comics de SF qui ont pu influencer Resnais ou d'*Eternal Sunshine of the Spotless Mind* de Michel Gondry. Dans ces exemples, le montage (par alternance, enchâssement ou juxtaposition) crée une discontinuité entre les différentes diégèses du récit et une « possible transgression de la frontière entre les mondes » (p. 201) qui a à voir avec le fonctionnement même du cerveau. Là encore, Boillat fait une plongée dans l'épistémologie du montage, revenant aux débats anciens ou actuels sur les différentes formes de montage et leurs inférences « mondaines », arrivant à la conclusion que « dans des films plurimondains, le montage *parallèle* associe deux ou plusieurs mondes *étanches*, tandis que le montage *alterné* corréle des mondes *perméables* » (p. 215). Les quatrième et cinquième parties, moins directement théoriques, s'arrêtent sur des films mettant en abyme les technologies numériques (parfois en les liant à un rétro-futur *steampunk*). Dans la qua-

trième partie, intitulée « Cyberspace : le monde-simulacre de la « matrice » », Boillat montre à quel point la miniaturisation informatique des circuits imprimés et le développement d'internet et de la téléphonie portable ont généré chez les créateurs des fictions à mondes multiples, en s'intéressant en particulier à la série des *Matrix*, à *Dark City* ou à *Tron*, soit autant de films montrant l'intérieur même des « machines à monde » comme des lieux de survie pour ceux qui y ont été implantés. Comme l'indique Boillat dans sa cinquième partie, « Un (autre) monde sans 11 septembre », ce même monde hyper-technologique (incluant une « extravagante machine informatique, véritable extension des pouvoirs du cinéma », p. 331), permet aux auteurs d'écrire des histoires finalement révisionnistes (en cela qu'elles conjurent l'avènement même du 11 septembre 2001) en mettant en abyme cette fois la conception vidéoludique d'un joueur apprenant par ses erreurs successives à vaincre ses ennemis – en l'occurrence des terroristes commettant un attentat que le héros réussit *in fine* à déjouer, possiblement au prix de sa vie (mais que représente une vie dans un univers de jeu vidéo ?). Ces récits se font souvent technophobes, les « machines à mondes » étant régies par des instances sinistres dont les héros doivent se débarrasser. Or, « en présentant des usages aliénants de « machines à mondes » comme pour s'en dédouaner, les *blockbusters* tendent à exorciser les effets néfastes que l'on a souvent prêté à la logique industrielle qui régit leur mode de production » (p. 356).

Arrivé à la fin de cet ouvrage fascinant, le lecteur pourra poser un regard neuf sur la production audiovisuelle, mais aussi sur les études cinématographiques, que l'auteur renouvelle de manière importante. Boillat propose en effet, par un habile jeu littéraire, une dernière mise en abyme : celle, subtile, des théories du cinéma dans un nouveau modèle d'analyse et de théorie qui, sans exclure aucune piste, réussit avec talent à redonner goût aux grands classiques de la littérature sur le cinéma tout en proposant une théorie des images animées avec un style à la fois enlevé et accessible. Les erreurs factuelles repérées sont rares (*A Scanner*

Darkly n'a pas été réalisé en *motion capture* mais en rotoscopie ; on note un « Mike » Shyamalan dans l'index ou un « Raphaël » Moine dans le texte), et on peine à trouver des oublis dans la filmographie (sans doute la série *24* comme référence pour la partie sur les attentats terroristes, ou *Der Himmel über Berlin* de Wenders pour celle sur la détection des mondes parallèles entre noir et blanc et couleur). Pour reprendre un terme anglais, et en corrélation avec son sujet, cet ouvrage est *groundbreaking* et sera (espérons-le) sous peu un classique aussi bien pour les chercheurs en narratologie que pour les fans de science-fiction et de « mondes pluriels ».

Sébastien Denis

Stefan Kristensen, *Jean-Luc Godard philosophe, Lausanne, L'Age d'Homme, Coll. « Histoire et théorie du cinéma / Travaux », 2014, 144 p.*

Spécialisé depuis de nombreuses années dans l'étude de la philosophie de Maurice Merleau-Ponty, Stefan Kristensen s'intéresse aux rapports entre la philosophie et les arts, abordés du point de vue de la phénoménologie, en mettant l'accent sur le rôle, poétique et politique, du corps. *Jean-Luc Godard philosophe*, écrit dans le cadre du projet « L'art de la réflexion » financé par le Fonds national suisse, fait suite à la publication de son article « L'œil et l'esprit de Jean-Luc Godard » (*Chiasmi international*, n° 12, 2010, pp. 129-143) et en constitue en quelque sorte le prolongement. Malgré son équation audacieuse entre cinéma et discours philosophique, le titre de l'ouvrage ne risque guère de susciter des réactions. Des nombreuses citations des grands penseurs de son époque aussi bien que des rencontres devant la caméra – réalisées (Brice Parain, Francis Jeanson ou, plus récemment, Alain Badiou) ou ratées (notamment avec Roland Barthes dans *Alphaville*) – jusqu'à son couronnement officiel avec le prix Adorno en septembre 1995, Godard est largement reconnu, par ses admirateurs aussi bien que par ses détracteurs, comme un cinéaste-philosophe. Par

ailleurs, son tout dernier film, *Adieu au langage*, dont la sortie en salles a coïncidé avec la parution du livre de Kristensen, s'ouvre sur une question rhétorique tout à fait pertinente par rapport à ce dernier : « Reste à savoir si la non-pensée contamine la pensée ».

Dès les premières pages, l'auteur définit son projet de manière explicite. A la lumière des derniers cours de Merleau-Ponty au Collège de France, il entend « étudier les réponses d'un cinéaste à des questions que s'est posée la philosophie au *xx^e* siècle » (p. 7). En d'autres termes, nous sommes invités à une « lecture philosophique de l'œuvre de Godard », à l'étude analytique d'une réflexion dont le médium – audiovisuel – relève seulement d'une différence de choix par rapport aux penseurs qui ont opté pour l'écriture. Cependant ce moyen d'expression, à savoir les images en mouvement et les sons (aussi bien que le réseau de relations qui se nouent entre eux), constitue un élément significatif de l'approche de Kristensen qui vise au croisement de trois domaines : « le domaine esthétique, avec la question du montage et de la nature du cinéma, le domaine thérapeutique, avec l'interrogation sur le deuil et les pathologies du désir, et le domaine politique, avec le problème de la perception des paysages d'autrui et l'expérience du commun » (p. 9).

L'ouvrage peut être entendu comme une tentative de conversion du discours godardien, envisagé principalement dans son expression filmique, en langage philosophique. Merleau-Ponty en fournit le modèle dans son effort, dès les années 1950, pour reformuler philosophiquement la pensée « brute » enclose dans les pratiques artistiques : une double analyse des œuvres et des propos théoriques de leurs créateurs est, pour ce faire, exigée. Or ici nous n'avons certes pas affaire à une mise au point générale et simpliste. Assigner une place figée à Godard, cinéaste en mouvement perpétuel, est une tâche risquée, sinon carrément impossible, et Kristensen en est parfaitement conscient. Loin d'être un traitement exhaustif des propositions philosophiques *de* et *sur* le cinéma godardien, son livre excelle à ouvrir de nouvelles voies afin d'ap-