

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

78 | 2016
Varia

Journée d'étude « Théories critiques et “médi­as photographiques” »

22 octobre 2015, Université de Lille, sciences humaines et sociales

Arnaud Widendaële



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/5130>

DOI : 10.4000/1895.5130

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2016

Pagination : 195-202

ISBN : 978-2-37029-078-6

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Arnaud Widendaële, « Journée d'étude « Théories critiques et “médi­as photographiques” » », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 78 | 2016, mis en ligne le 15 juillet 2016, consulté le 21 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5130> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.5130>

la renommée, la beauté et l'originalité de ce monument, pour son musée du cinéma également, mais rarement pour l'exposition elle-même. On peut penser qu'il est ainsi judicieux de placer les expositions temporaires dans le plus bel endroit du monument et de donner ainsi la possibilité au grand public, au détour d'une visite du plus emblématique des monuments de la ville de Turin, de découvrir un des moments les plus importants de l'histoire du cinéma. Qu'il est pourtant bien dommage de voir tant de visiteurs passer sans s'arrêter, passant ainsi à côté de cette exposition dont l'intérêt va bien au-delà du cinéma. Car à travers tous ces films évoqués ou présentés en extrait, appartenant à ce mouvement artistique de première importance en Italie, on découvre ou redécouvre plus qu'un cinéma, un peuple. Un peuple italien meurtri et désœuvré après de longues années de fascisme et de guerre. C'est bien là la meilleure façon de rendre hommage à toutes ces grandes personnalités du néoréalisme, car telle était probablement là leur volonté première.

Delphine Catéora-Lemonnier

Journée d'étude « Théories critiques et « médias photographiques », 22 octobre 2015, Université de Lille, sciences humaines et sociales

Dans le prolongement d'une série de numéros spéciaux édités par diverses revues (*Réseaux*, *Cahiers philosophiques*, *Théorème*, etc.), attestant un regain d'intérêt, au cours des cinq dernières années, pour Theodor Adorno, Walter Benjamin et Siegfried Kracauer, la journée d'étude organisée par Laurent Guido et Édouard Arnoldy s'est donnée pour tâche de questionner l'actualité des trois penseurs.

En guise d'introduction, Arnoldy a d'abord insisté sur le pluriel du titre: « Théories critiques et « médias photographiques » ». Selon lui, en effet, le but de la manifestation n'était pas de redéfinir la théorie critique développée par l'École de Francfort dans les années 1920 et 1930, mais bien de s'intéresser aux dimensions critiques des théories proposées par les trois auteurs (dont deux – Ben-

jamin et Kracauer – se situent plutôt aux marges de Francfort). L'usage du pluriel permettait donc d'aborder la critique dans une dimension proprement « transversale ». Suivant une même volonté de décloisonnement, le syntagme « médias photographiques » (emprunté à Kracauer) a été choisi afin d'ouvrir la réflexion à des pratiques et médias contemporains (les jeux vidéo, le *selfie*, etc.).

Repartant de cette idée de pluralité généralisée, Guido a rappelé, pour sa part, que le cinéma était traité de façon inégale dans chacun des corpus. Si Adorno et Benjamin y font ponctuellement allusion dans des textes dédiés à d'autres questions, Kracauer est en effet le seul à y consacrer des essais entiers. À ce problème de cohésion thématique, le chercheur a ajouté celui de traduction tardive. Enfin, il a été mentionné que cette idée de pluralité pouvait également jouer au niveau des trajectoires intellectuelles: du critique de cinéma au théoricien de l'histoire (Kracauer), du pourfendeur de la radio au présentateur d'émissions radiophoniques (Adorno), etc.

Selon les organisateurs, une telle dissémination pouvait précisément aider à appréhender l'actualité des théories en jeu. À l'heure, en effet, où la culture de masse acquiert une nouvelle visibilité *via* les réseaux, considérer des textes qui ne traitent pas directement du cinéma mais qui – significativement – en font mention, inviterait à le réinscrire au sein d'une constellation de pratiques contemporaines (sur le modèle du *Livre des Passages* de Benjamin).

Enfin, Guido a présenté la journée comme l'occasion de réinterroger des notions qui, pour apparaître chez les trois auteurs, ne recouvrent pas nécessairement le même sens. Par exemple, la fantasmagorie, qui réfère chez Adorno à l'occultation des moyens techniques des productions culturelles, prend chez Benjamin le sens opposé, celui de leur exhibition. Si les deux acceptions trouvent dans le fétichisme de la marchandise (Marx) leur point commun, il y a d'un côté fétichisme honteux et de l'autre, fétichisme décomplexé. Selon le chercheur, la différence ainsi établie serait plus productive théoriquement qu'une analogie de surface.

Leonardo Quaresima (Université de Udine) a ouvert la matinée par une étude comparée de quelques considérations théoriques dues à Kracauer et à l'écrivain autrichien Joseph Roth.

Le chercheur a d'abord proposé le commentaire d'un texte préparatoire à *From Caligari to Hitler* (1947) intitulé «Notes on the planned history of the German film» (1942), dans lequel le cinéma apparaît comme un «art du détail» et de la «surface». Kracauer y décrit, en effet, le cinéma comme «médium» capable de «saisir les mouvements infimes», «la multitude des actions fugaces», «tous les phénomènes transitoires qui constituent la surface de la vie». Influencé par Georg Simmel, le théoricien allemand refuse tout recours à la métaphysique, au profit d'un investissement aigu du «moment de la perception». C'est sur ces prémisses, a noté Quaresima, que se fonde la théorie critique des produits de l'industrie culturelle développée par Kracauer dans les années 1920 et 1930 : la surface des choses dessinerait un «hiéroglyphe» où s'inscrivent les «rapports de réalité sociale». Le chercheur a également pointé la prégnance d'un modèle psychanalytique chez le théoricien, puisque cette surface, au-delà du «contenu manifeste», laisserait entrevoir un «contenu latent».

Puis Quaresima a comparé ce texte préliminaire à l'ouvrage finalement rédigé. Rappelant, au passage, les critiques émises par l'exégèse de l'époque (interprétation psychologique, histoire *a posteriori*), le chercheur a relevé un «cadre phénoménologique» commun. Des notes préparatoires au texte final, on retrouverait cette même attention au «moment de la perception». Dans *From Caligari...*, Kracauer travaille, en effet, sur les «manifestations visibles de la réalité sociale», identifiant une série de «motifs» de film en film, et comparant parfois certains motifs liés à des «contextes très éloignés». Cependant, Quaresima a souligné, dans ce texte, la position centrale d'un narrateur, masquant la multiplicité des voix et la dynamique des objets analysés – position tranchant nettement avec celle adoptée une décennie auparavant. La fermeture et l'univocité remplaceraient ici l'ouverture, la

multiplicité, la polyphonie, etc., qui caractérisaient par exemple l'essai sur *les Employés* (1930).

Afin de mettre en lumière cet écart, Quaresima a confronté le traitement théorique de l'ornement dans *From Caligari...* avec celui de textes antérieurs comme «Le culte de la distraction» (1926), «Les Girls et la Crise» et «L'ornement de la masse» (1931). Dans ses analyses des années 1920 et 1930, Kracauer attache à l'ornement (la «théâtralisation», le «décoratif architectural», la «mise en scène du spectacle cinématographique», etc.) une certaine ambiguïté : c'est à la fois l'agent de transformation du peuple en masse, entraînant une perte de l'individualité («par analogie avec les critères affirmés dans le processus productif du capitalisme»), et la source d'un plaisir esthétique légitime, dans la mesure où l'ornement est vu comme une manifestation fidèle de la réalité (plus vraie que celle à laquelle se réfère la «haute expression artistique», notamment fondée sur l'«intérieurité» et la «personnalité»). En dépit de leur «forme réifiée» donc, les manifestations ornementales de la culture de masse exprimeraient une «tension libératrice» et un «désir de rédemption». Or, cette position est abandonnée dans *From Caligari...* puisque l'ornement n'y revêt plus qu'une «valeur strictement négative, dans le sens de réification et de la dépersonnalisation».

Dans la seconde partie de son intervention, Quaresima s'est penché sur les écrits cinématographiques de Joseph Roth, qu'il s'est attaché à mettre en rapport avec le travail de Kracauer. Le chercheur a d'abord indiqué «la position tangentielle, excentrique» du cinéma dans l'économie générale des textes de Roth, et a souligné l'originalité de ses positions en regard des intellectuels de l'époque. Roth s'est, en effet, moins intéressé aux films qu'au «système spectaculaire» dans lequel ils s'inscrivent, c'est-à-dire «l'ensemble des composantes de la machine du cinéma, la magie de la matérialisation de l'image sur l'écran, la morphologie des lieux du spectacle, les attitudes du public, etc.». Premier point commun avec Kracauer donc : un regard que Quaresima a qualifié de «phénoménologique». Comme Kracauer, Roth

«scrute la surface, le particulier, pour atteindre le général»: le film, « toujours reconduit à sa dimension perceptive », est « inséré dans un réseau de relations ». L'influence de Simmel est commune aux deux hommes.

Les textes de Roth sur le cinéma se concentrent plus particulièrement sur les attractions qui accompagnent la projection d'images animées : « performance, accompagnement musical, vaudeville, danse, sketch, défilés de mode, etc. ». Selon l'écrivain, ce « spectacle vivant » serait là pour « préparer le spectateur aux aventures visuelles de l'écran [...] en agissant directement sur ses facultés perceptives et sensorielles ». Quaresima a ensuite pointé certains échos de Roth chez Kracauer (notamment dans « Le culte de la distraction ») à cette différence que ce qui relève de « notes occasionnelles » chez Roth, livrées au gré de ses articles de presse, est inscrit, chez Kracauer, dans un « cadre théorique ». Puis le chercheur a signalé une autre dimension de la réflexion de Roth sur le cinéma, plus spécialement consacrée aux images. Le débit de seize photogrammes par seconde aurait produit sur Roth une impression d'irréalité, le conduisant à postuler la relativité de la réalité elle-même. Selon lui, en effet, les images montreraient uniquement la réalité telle que vue par un objectif. Roth est également sensible au phénomène de « dédoublement ». À propos d'images du Tsar découvertes dans une bande d'actualités, l'écrivain évoque une « résurrection soudaine de fantômes ». Il justifie cependant le phénomène de façon singulière : s'il mentionne le décalage entre l'enregistrement et la projection, il souligne surtout un pouvoir de révélation propre au cinéma ; le cinéma dévoilerait cette « consistance déjà spectrale à l'étape du tournage ». Enfin, Quaresima s'est arrêté sur un roman atypique de Roth, *l'Antéchrist* (1934), décrit comme une « grande invective » marquée par le « refus de tous les processus de modernisation ». Le cinéma hollywoodien y est désigné comme le principal soutien du capitalisme américain, l'agent d'une vaste entreprise de « contrefaçon » au service du totalitarisme, fabriquant une « réalité fantasmagorique » d'autant

plus « insidieuse » qu'elle est prise pour la réalité. Comme emblème de cette « soudure profonde », Roth rapporte dans ce texte que la nitroglycérine excédentaire de l'industrie chimique est employée pour fabriquer les bas de soie des actrices hollywoodiennes. On y retrouve aussi l'argument évoqué à propos du Tsar : la réalité imitée par le cinéma hollywoodien serait déjà une illusion, un « mirage » ; il y aurait donc illusion au carré. Selon Quaresima, l'originalité de Roth reposerait précisément sur ce statut singulier donné au référent : illusoire avant même d'être enregistré sur pellicule. En cette période de bouleversements liés au « tournant numérique », le chercheur a pointé l'intérêt théorique possible de cet « effet déréalisant généralisé » diagnostiqué dès les années 1920.

Antonio Somaini (Université Paris 3) a proposé, quant à lui, de repenser la notion de « médium », à partir des écrits de Benjamin. Partant d'une prescription d'Adorno, établissant la fécondité de la « discordance » entre les langues, Somaini a souhaité mettre en discussion la distinction terminologique entre les termes « médiums » (supports et techniques artistiques) et « médias » (moyens de communication), en recourant à d'autres mots pris dans d'autres langues, comme *environment*, milieu ou encore *Umwelt*. Selon le chercheur, en effet, il importerait de dépasser ce « partage théorique et institutionnel » (« médiums » et « médias » appartenant à une section CNU différenciée – 18 et 71) en direction d'une « théorie générale des formes de médiations technico-matérielles de la culture ». Somaini a commencé par articuler les deux concepts structurant la théorie des médias de Benjamin : le *Medium* et les *Apparate*. Selon le théoricien allemand, les *Apparate*, c'est-à-dire les « appareils techniques » entendus au sens large, configurerait le *Medium*, c'est-à-dire l'espace dans lequel l'expérience sensorielle a lieu. L'histoire des *Apparate*, par conséquent, irait de pair avec celle d'une transformation des coordonnées de la sensibilité humaine.

Au terme d'une recherche exhaustive pratiquée sur l'ensemble des écrits benjaminien, il ressort que le terme *Medium* répond à trois significations

majeures : dans les textes des années 1910, il fait référence à la couleur comme « substance diffuse, suspendue, instable, métamorphique » ; dans la « Petite histoire de la photographie » (1931), il est synonyme d'aura, et désigne donc un « halo », une « densité presque atmosphérique » émanant de certaines œuvres d'art ; enfin, et cette acception est celle qui intéressait plus spécialement le chercheur, dans « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1935), le « médium » est « médium de la perception ». Dans ce dernier texte, a rappelé Somaini, Benjamin s'inscrit dans le sillage des historiens d'art de l'École de Vienne (Wölfflin, Wickhoff), pour qui les différences de styles artistiques indiquent des changements dans les manières de voir. Mais Benjamin postule qu'il faut également étudier les transformations techniques et technologiques, car elles conditionnent elles-aussi des transformations de la perception. Cette dernière idée est le « noyau théorique » de *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le Livre des Passages* (1939), ouvrage fondamental constituant, selon le chercheur, un modèle d'« histoire matérielle de la culture ». La théorie des médias qui y est proposée par Benjamin est une « théorie de toutes les formes technico-matérielles de configuration de l'expérience, du savoir, etc. » : photographie, cinéma, téléphone, radio, machine à écrire, livres, boulevards, barricades, illuminations, etc. Cette insertion de la photographie et du cinéma au sein d'une configuration beaucoup plus vaste a été décrite par Somaini comme un geste exemplaire. Après s'être attardé sur un photomontage de John Heartfield daté de 1937, pouvant emblématiser la « dynamique » entre l'appareil, le milieu et l'humain, et convoquant, par ailleurs, une dimension politique, Somaini s'est attaché, assez brièvement, à replacer le concept benjaminien de « médium » dans une « généalogie » formée par d'autres concepts recouvrant une signification relativement semblable. Cette idée de milieu de la perception peut ainsi se retrouver chez Aristote sous le terme de « *metaxu* » (*De l'âme*), désignant une matière intermédiaire entre le sujet et l'objet, que le latin traduira par « *medium* ». L'idée apparaît ensuite

dans les traités d'optique du Moyen Âge sous le terme de « *media diaphana* », en référence à une substance altérant la perception, ou encore chez Goethe, au XIX^e siècle, sous le terme de « *Mittel* », employé pour nommer l'espace de manifestation des couleurs. Enfin, Somaini a égrené quelques syntagmes contemporains décrivant « la manière dont les appareils organisent le milieu sensible » : la lumière comme « médium plastique » chez Moholy-Nagy, l'« aura » et l'« atmosphère » chez Balázs, le « *medium as environment* » chez MacLuhan, le « milieu associé » chez Simondon, le « quadrillage du sensible » chez Foucault, le « régime de lumière » chez Deleuze, le « partage du sensible » chez Rancière, etc. Le chercheur a également cité des penseurs issus de champs périphériques, et intéressés par des objets non exclusivement médiatiques, convoquant cette idée de milieu : Jakob von Uexküll, (biologie), Niklas Luhman (sociologie), Fritz Heider (psychologie), etc. Enfin, Somaini a souligné l'intérêt de cette réévaluation du « médium » dans le cadre des études sur la photographie et le cinéma, en indiquant une direction de recherche possible : celle des projets intéressés par « la manière dont certaines matières sont altérées par des éléments techniques » : Marey et ses photographies de l'air et des fluides, Stieglitz et ses *Equivalences*, le pictorialisme, Moholy-Nagy et la notion de « facture » comme « interaction entre la matière et les appareils techniques », etc. L'intervention s'est justement conclue par la projection d'un film-manifeste de Moholy-Nagy, *Ein Lichtspiel Schwarz Weiss Grau* (1930), témoignant, selon son auteur, d'un « usage productif du cinéma » dans le cadre de « l'instauration d'une nouvelle vision ou d'une nouvelle culture optique ». Somaini a noté, au passage, que cette idée de « culture visuelle », investie à l'heure actuelle par une frange de la recherche anglosaxonne, se trouvait déjà chez nombre de théoriciens des années 1920 et 1930, occupés à promouvoir un nouveau régime perceptif.

Amorçant la discussion qui a suivi, Sonny Walbrou, de l'Université de Lille, est reparti de cette dernière remarque en indiquant que des cinéastes

théoriciens comme Abel Gance et Jean Epstein annonçaient eux-aussi l'avènement d'une nouvelle vision, impliquant une éducation des sens. Et Somaini de préciser que Benjamin, pareillement, développait l'idée d'un « *training* complexe du sensorium ». Guido, pour sa part, a évoqué le partage établi par Stuart Hall entre le « public populaire » et le « public de masse », recoupant selon lui les distinctions opérées par Kracauer et Roth entre les productions culturelles. Estimant que les deux auteurs étaient plutôt intéressés par le « public de masse », selon la bipartition mentionnée, Quaresima a, par ailleurs, ajouté qu'ils se focalisaient uniquement sur l'industrie culturelle et ce qu'elle pouvait éventuellement produire de positif, ne faisant aucune référence à l'avant-garde – probablement en raison de son attachement à des notions jugées éculées comme la « personnalité artistique » ou l'« acte créateur ». Rebondissant sur cette remarque, Arnoldy a suggéré qu'un point de distinction entre Kracauer et Benjamin pouvait bien être cette question de l'avant-garde, rappelant notamment que Kracauer avait en horreur le pan dit « graphique » du genre. Somaini a quelque peu nuancé la suggestion par un aperçu du corpus d'analyse benjaminien, assez éloigné des expérimentations abstraites : Atget, Sander, Blossfeldt, Eisenstein, Chaplin, etc. Enfin, répondant à une question de Serge Cardinal, de l'Université de Montréal, sur la nature de la relation entre le milieu sensible et les appareils chez Benjamin, le chercheur a insisté sur l'idée que le *Medium* était « toujours-déjà configuré ». Les éléments ne s'articuleraient donc pas selon un rapport « causal » (de type « passivité/activité ») mais plutôt « dialectique ». Somaini a précisé que Benjamin évoquait aussi, dans *le Livre des Passages*, une relation d'« expression » (au sens goethéen).

L'après-midi, Vinzenz Hediger (Université de Francfort) a introduit sa communication par une citation d'Adorno, extraite de *Minima Moralia* (1951) : « De chaque visite au cinéma, malgré la plus grande vigilance, je sors plus stupide et moralement dégradé. ». Le chercheur s'est ensuite attaché à comprendre pourquoi, malgré une telle

sentence, Adorno retournait-il au cinéma, et quel intérêt théorique la nouvelle génération de chercheurs en cinéma pourrait-elle avoir à y retourner avec lui. Hediger a inscrit sa recherche dans le sillage d'une manifestation récente consacrée à l'actualité de l'École de Francfort (« *Where is Frankfurt now?* », Université de Francfort, août 2014), et dont l'un des objectifs fut de réarticuler la théorie critique avec la composante esthétique. Le chercheur a notamment cité plusieurs nouveaux théoriciens des médias œuvrant dans cette direction (Juliane Rebentisch, Martin Seel).

Puis reprenant ses interrogations inaugurales, Hediger a précisé qu'Adorno connaissait bien le cinéma hollywoodien des années 1940, qu'il ne rejetait donc pas par principe. Il considérait cependant le cinéma comme « anti-art par excellence », au nom d'une idée de l'art héritée de Schiller, conférant aux œuvres une « fonction d'éducation et d'élucidation intellectuelles et morales ». Adorno n'était donc pas un philosophe « cinéphobe » mais plutôt un « cinéophile repentant » – la création de cette figure du « cinéophile repentant », qui caractérisa plus tard une théoricienne comme Laura Mulvey, constituerait d'ailleurs, selon Hediger, la première contribution du philosophe aux études cinématographiques. Adorno retournait donc au cinéma pour assouvir un désir, mais un désir problématique, qui le conduisit à élaborer une réflexion critique sur la manière, justement, dont le cinéma, sans être un art, créait une dépendance. Hediger a ensuite interrogé l'usage d'Adorno que pourrait faire la génération actuelle, à une époque où la théorie du cinéma n'en est plus à ses balbutiements. Il a rappelé, au passage, que pour les premiers chercheurs en études cinématographiques, l'influence d'Adorno s'est avérée capitale dans la mesure où la plupart d'entre eux suivirent les cours du philosophe. Avant d'enseigner à Chicago, par exemple, Miriam Hansen – qui a par ailleurs rédigé un ouvrage important sur Adorno, Benjamin et Kracauer (*Cinema and Experience*, 2012) – est d'abord passée par Francfort où elle a soutenu sa thèse. Repartant du chapitre le plus célèbre de *la Dialectique de la raison* (1944), « La production

industrielle de biens culturels», Hediger a d'abord souligné une certaine proximité entre la théorie de Benjamin sur l'œuvre d'art et les thèses énoncées par Adorno et Horkheimer : chez les trois auteurs, en effet, la nature même de l'art changerait suivant les technologies médiatiques qui le prennent en charge. Mais à la différence de Benjamin, pour Adorno et Horkheimer, l'art qui éduque disparaîtrait des sociétés dominées par des systèmes de reproduction technologique, et serait remplacé par son « simulacre industriel ». Dans un tel contexte, l'art ne saurait trouver de « continuité » que dans la « modalité de la négativité ». D'où l'intérêt d'Adorno pour des artistes comme Schönberg, Beckett ou Celan, relevant d'un « modernisme hermétique », et proposant par leurs œuvres, une « description tragique de la situation de l'art dans les sociétés capitalistes ». Le chercheur a ensuite récapitulé une série d'oppositions relevées par Adorno et Horkheimer dans leur critique de l'industrie culturelle : les deux auteurs défendent la nécessité d'œuvres structurées par une idée, telle que le XIX^e siècle a pu en produire, contre l'« harmonie fautive de l'ensemble et des parts dans les produits de l'industrie culturelle » ; ils pointent l'« uniformité des produits » qui entraîne l'« uniformité de l'expérience », et façonne par conséquent une subjectivité uniforme à laquelle les consommateurs ne pourraient échapper ; ils invoquent également une « construction des publics » et une « stratification des goûts » ; ils déplorent enfin l'« élimination des potentialités critiques et émancipatoires de l'art ». Après avoir signalé la « longue réception » de ce texte (« méta-critique de la critique ») en évoquant l'apport déterminant des *cultural studies* (Stuart Hall), Hediger, à son tour, a formulé une critique touchant au « fantasme de planification » suggéré par les deux Francfortois. Plus précisément, le chercheur a proposé de mettre à l'épreuve le chapitre étudié en le confrontant à « une littérature empirique issue de l'économie culturelle », et notamment aux travaux d'Arthur de Vany sur l'économie hollywoodienne. Selon de Vany, en effet, si les transactions économiques sont généralement soutenues par une « informa-

tion asymétrique », Hollywood est plutôt contraint de composer avec une « ignorance symétrique » : les producteurs ne savent pas nécessairement quels films marcheront car le public ne sait pas lui-même quels sont les films susceptibles de lui plaire. C'est pourquoi de Vany emprunte à l'économiste Frank Knight la notion d'« incertitude extrême » pour décrire les dynamiques économiques de l'industrie du spectacle. Le chercheur a ainsi mis en opposition la « fable de l'efficacité » à l'œuvre chez les deux auteurs avec le « drame de l'incertitude » exprimé par de Vany. En somme, Adorno et Horkheimer postuleraient une « volonté coordonnée de produire un certain type d'humanité » qui n'aurait pas de réalité dans les faits. Reposant sur une approche comparative, cette critique indiquerait, selon Hediger, un usage possible des philosophes de Francfort à l'heure actuelle. Clôturant la série d'interventions, Serge Cardinal a proposé d'analyser certaines performances de Jerry Lewis sous l'angle d'une « interprétation » ou d'une « transcription » possible des thèses d'Adorno. Le chercheur a d'abord mis l'accent sur les « déplacements méthodologiques » auxquels pourraient contribuer l'acteur, devenant « modèle pour le théoricien du cinéma », et l'expérience musicale, « modèle pour l'analyse filmique ». Partant de la notion de *mimèsis* empruntée au théoricien allemand, Cardinal a en effet souligné qu'au cinéma, la *mimèsis* ne pouvait devenir « mimétisme du capitalisme avancé » sans devenir « modèle pour la théorie du cinéma ». Puis Cardinal a présenté les diverses modalités par lesquelles Lewis était susceptible d'interpréter Adorno. Selon lui, l'acteur pratiquerait une « physionomie de la forme de vie capitaliste » par le biais d'une « *mimèsis* audiovisuelle ». Il poserait un « diagnostic » avec son corps, et plus précisément, « avec la synchronisation de l'image et du son sur son corps ». Ce diagnostic corporel à vocation critique passerait par trois effets, formant ce qu'Adorno a nommé la « réification » : l'« indifférence », l'« instrumentalisation » et la « torture ». Le corps de Lewis, a insisté Cardinal, serait comme l'« enregistrement sismographique des forces du capital ». De fait,

Lewis exposerait les « contradictions intérieures à la *mimésis* ». Dans la mesure, en effet, où le mimétisme de Lewis serait « mimétisme de la raison instrumentale », il y aurait identification des « désirs d'humanité » de l'acteur à ce qui, précisément, serait « négation de l'humanité ». Ce « moulage » permettrait, en conséquence, de « prendre acte du caractère problématique de l'expression ». Captant des forces, le corps de l'acteur enregistrerait effectivement quelque chose qu'on ne saurait réduire à « une identité à soi ». Le sujet qu'est Lewis adhérerait, selon Cardinal, à la logique de l'objet, définissant du même coup la *mimésis*, non comme « représentation » ou « imitation », mais comme « incarnation ». Une « théorie mimétique du cinéma », prenant modèle sur le corps de l'acteur, dès lors, chercherait moins à comprendre les œuvres qu'à « se mouler » sur elles, qu'à les « épeler ». Cardinal a ensuite dégagé de ce « concept de synchronisation moulé sur Lewis » trois « composantes », comme autant d'« opérations liées l'une à l'autre », et « appareillées à des dispositifs » distincts : la « captation » (appareillée au microphone), la « dissonance » (à une table de mixage – standard téléphonique, studio d'enregistrement, etc.) et la « réfraction » (à la radio). Ces trois composantes, a-t-il ajouté, couvriraient les effets relevés par Adorno pour décrire la « régression de l'écoute » à l'ère industrielle. Enfin, avant de projeter trois extraits de films, le chercheur a indiqué que ce concept – reposant sur « la rencontre entre une image et un son sur le corps de Lewis » – permettrait à la fois de mettre au jour une « figure précaire d'humanité », d'« évaluer le rapport entre soi et les autres à travers réfraction et dissonance » et enfin, de décrire un « rythme existentiel unissant des communautés éphémères ».

Le premier extrait (*You're never too young*, Norman Taurog, 1955) figurait Lewis au beau milieu d'un défilé de collégiennes, imitant la chorégraphie réglée de la troupe avant de s'en écarter puis d'être imité à son tour : captation, dissonance, réfraction. Cardinal a établi que dans cette scène, Lewis se moulait précisément sur une série de « déterminations » caractérisant tout ce qu'Adorno a pu détes-

ter dans le jazz : « confusion » entre musique et sport, entre danse et mécanisation, etc. Lewis ferait ainsi le « sacrifice » de son corps afin de « diagnostiquer ce qui habite les produits culturels ». Dans le deuxième extrait (*The Patsy*, Jerry Lewis, 1964), le *bell boy* qu'incarne Lewis est pris de violentes contorsions lorsque une bande de producteurs à la recherche d'une nouvelle star lui offre de multiplier son salaire par dix. Lewis, a remarqué Cardinal, « pétrit les questions qu'on lui pose, les mâche avec sa bouche, les malaxe avec son corps, comme pour se les approprier, en sentir les charges, les accents, les tons, les intensités, les intentions ». Il capterait les paroles des producteurs tout en les faisant « dissoner visuellement », avant de prononcer un unique mot qui fera se réfracter, s'éparpiller, la bande. La dissonance de Lewis – « précipitant, décomposant, désarticulant la parole » – a été rapprochée par Cardinal de diverses « tactiques », comme la parataxe, commentées par Adorno. Selon le chercheur, le concept de synchronisation jouerait ici comme « opérateur de critique sociale » : sont en effet rendues sensibles à la fois les « tortures physiques, psychiques et sociales » auxquelles l'individu est soumis dans la forme du régime capitaliste, et les « techniques du discours et du corps nécessaires à l'instrumentalisation » de cet individu. Enfin, la dernière scène projetée, extraite du même film, figurait Lewis, face aux caméras d'un show télévisé, essayant tant bien que mal de chanter en *play-back* le morceau rock qu'il a auparavant enregistré sur disque : « *I lost my heart in a Drive-in movie* ». Ce dernier cas de figure permet, selon Cardinal, de mobiliser le concept de synchronisation dans le but de penser les rapports possibles entre ces deux catégories benjaminienes (commentées par Somaini) que sont le « milieu sensible » et l'« appareil ». Après avoir été trop lent ou trop rapide, a noté le chercheur, Lewis finirait par « se mouler sur la reproduction de la dictée musicale » et « inscri[rait] la puissance de figuration de son corps dans le mouvement d'une chanson faisant rimer tous les stéréotypes de la culture industrielle » : voiture, *cheeseburger*, stars de cinéma, amourette de *teen-*

ager, etc. Entre « désynchronisation subie » et « synchronisation conquise », un « gestus social » s'inventerait, « montr[ant] ce qu'il faut de technique de représentation pour ajuster son corps à la culture dominante ». Citant Axel Honneth en conclusion, Cardinal a rangé Lewis aux côtés d'Adorno sous un même « art de l'exagération », « suscit[ant] des figures où se reflète de manière exemplaire la pathologie de la raison causée par l'échange marchand généralisé ».

Au cours des échanges qui ont conclu la journée, Hediger a souligné l'intérêt d'Adorno pour la forme artistique, suggérant que l'actualité du penseur résidait probablement dans cette « sensibilité formaliste ». Guido a justifié, quant à lui, le retour aux théories adorniennes en procédant à une lecture synthétique de l'histoire de la théorie du cinéma, inspirée par les deux interventions de l'après-midi : après un courant d'analyse des formes occupé à extraire des déterminations idéologiques, suivie d'une « survalorisation des études de réception », Adorno retrouverait son « acuité » dans les études cinématographiques, à l'heure où l'« analyse formelle » s'articule désormais à une prise en compte de « dispositifs discursifs multiples ». Enfin, Jeremy Hamers, de l'Université de Liège, a insisté, sur la question de « l'engagement politique » du philosophe, susceptible d'éclairer son rapport ambigu au cinéma. Hamers a, en effet, rappelé l'existence d'un ensemble de textes périphériques (interviews, correspondances, etc.) attestant de projets de réalisations cinématographiques soutenus par un véritable enthousiasme et motivés par une urgence politique.

Arnaud Widendaële

« La Ligue de l'Enseignement et le cinéma : l'éducation cinématographique dans le réseau de l'UFOLEIS (1945-1989) », Colloque, Institut national d'histoire de l'art, 13-14 novembre 2015

Les 13 au 14 novembre 2015, à l'Institut national d'histoire de l'art, s'est tenu un colloque intitulé « La Ligue de l'Enseignement et le cinéma : L'éducation cinématographique dans le réseau de

l'UFOLEIS (1945-1989) ». Organisé par la Ligue de l'enseignement, les Universités d'Avignon, de Reims Champagne-Ardenne et de Lorraine en partenariat avec l'Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma et la cinémathèque Robert Lynen, il s'inscrivait à la fois dans le cadre de l'anniversaire des 150 ans de la Ligue de l'enseignement et dans celui des recherches actuelles en histoire et sociologie du cinéma sur les mouvements des ciné-clubs et des cinéphilies. Il intervenait en outre à un moment où l'éducation artistique et culturelle était réaffirmée comme un fondement de la politique culturelle. Dans le prolongement des interventions sur l'histoire des activités de l'Union Française des Œuvres Laïques d'Éducation par l'Image et le Son (UFOLEIS), les débats et tables rondes avaient ainsi pour objectif d'interroger les conditions d'une possible refondation de l'éducation populaire par l'image et le son.

Nous ne ferons pas une présentation longue des visées scientifiques de ce colloque. Juste un constat liminaire et un étonnement. Durant l'âge d'or des ciné-clubs, plus d'un ciné-club sur huit était affilié à l'UFOLEIS. La revue *Image et Son*, les nombreux ouvrages édités par la Ligue de l'enseignement ainsi que les stages de formation de l'UFOLEIS occupaient une place considérable dans le champ de l'éducation à l'image, en comparaison avec les activités des autres fédérations de ciné-clubs. D'où cette question : pourquoi, alors même que des travaux ont été menés sur la Fédération française des ciné-clubs et sur les cinéphilies populaires dans les revues non savantes, aucun travail de recherche collective n'avait encore été consacré à ce formidable mouvement d'éducation cinématographique orchestré par La ligue de l'enseignement ? Ce colloque s'était ainsi donné pour mission de réparer cet oubli en s'attachant aux diverses dimensions des activités de l'UFOLEIS, au travers de ces figures marquantes, de sa politique éditoriale féconde, des films qu'elle avait promus, de ses activités d'éducation et de formation au cinéma mais aussi d'éducation à la citoyenneté.