Clotilde SIMOND, *Esthétique et schizophrénie. À partir
de Zabriskie Point de M. Antonioni, Au hasard Balthazar
de R. Bresson et Family Viewing d'A. Egoyan*

Paris, Éd. L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2004, 300 p.

Emmanuel d'Autreppe

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/6310>

DOI : 10.4000/questionsdecommunication.6310

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2004

Pagination : 410-412

ISBN : 978-2-86480-848-0

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Emmanuel d'Autreppe, « Clotilde SIMOND, *Esthétique et schizophrénie. À partir de Zabriskie Point de M. Antonioni, Au hasard Balthazar de R. Bresson et Family Viewing d'A. Egoyan* », *Questions de communication* [En ligne], 6 | 2004, mis en ligne le 29 mai 2012, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/6310> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.6310>

transposition soit envisagée. Par exemple, on pense au programme PUS (*Public Understanding of Science*) qui vise à promouvoir l'éducation scientifique ou encore aux enquêtes annuelles systématiques – créées à l'initiative de John D. Miller – qui permettent de mesurer très finement la perception des sciences et la place de la culture scientifique dans la société.

Bernard Heizmann

Université de Metz

IUFM de Lorraine

bernard.heizmann@ac-nancy-metz.fr

Clotilde SIMOND, *Esthétique et schizophrénie. À partir de Zabriskie Point de M. Antonioni, Au hasard Balthazar de R. Bresson et Family Viewing d'A. Egoyan.* Paris, Éd. L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2004, 300 p.

Esthétique et schizophrénie : vaste et complexe problématique. Et ouvrage étrange dont il est relativement malaisé de rendre compte tant il est dense, presque dru, tant sa trame est serrée au point d'être parfois difficilement pénétrable. Le livre se divise en deux parties : dans un premier temps, les analyses de films (trois films-cultes et trois fort « bons objets », trois chapitres de même longueur), et dans un second temps les développements théoriques. Ces deux volets interrogent différemment une même question – d'abord du côté de la vision (le cinéma), puis du côté de la pensée – avec pour objectif de base d'envisager, comme problème, « pas tant celui de films sur la schizophrénie que celui de films schizophrènes » (p. 8). La schizophrénie n'est donc pas ici le sujet traité – l'attribut de tel ou tel personnage ou le fil de la narration –, mais plutôt le principe à l'œuvre dégagé dans la narration même, et que Clotilde Simond pointe dans le dispositif, le discours du film, le processus de fonctionnement, que l'on pourrait dire à la fois intime et sensible, de *Zabriskie Point* de Michelangelo Antonioni, de *Au hasard Balthazar* de Robert Bresson et de *Family Viewing* d'Atom Egoyan. C'est dire que la schizophrénie n'a nul besoin d'être définie ou diagnostiquée : elle est ici un

paradigme heuristique, un modèle, « un concept critique plus que clinique », comme l'indique l'auteur (p. 7) dans une référence ouverte à un livre célèbre de Gilles Deleuze (*La philosophie*, Paris, Payot, 1993). C'est, notamment, à partir d'un parallèle entre la pensée de Gilles Deleuze et celle, antérieure, de Jacques Lacan, que se construit et s'élabore le concept de schizophrénie, et en partant aussi du battement, du passage possible, voire nécessaire de l'idée deleuzienne du cinéma comme « image-mouvement » du plan de l'imaginaire au plan du réel. L'expérience esthétique – comme domaine du sensible – de ces trois films et des différentes « figures » qu'ils mettent en œuvre, figures plastiques et figures du discours, sert dès lors d'emblée de tremplin à la problématisation théorique de ces rapports. Fidèle à la mission assignée par Gilles Deleuze à la philosophie, Clotilde Simond utilise et manie les concepts à l'envi et avec virtuosité, au risque d'égarer parfois ceux des lecteurs qui n'ont pas, des films analysés, la même connaissance approfondie et méticuleuse, ni la même maîtrise des concepts ; ceux-ci ne sont pas tous aussi familiers ni abordables les uns que les autres et relèvent tantôt du champ de l'esthétique, tantôt de la psychanalyse : « schize de l'œil et du regard », « images secondes », « traitement *malerisch* » et autres « objets *a* », « *spaltung* », « *spatium* » et « *extensio* », en VO dans le texte. Il faut alors se frayer un chemin dans cette jungle terminologique touffue – il n'y a pas de lexique en fin de volume à destination des profanes – pour suivre les raisonnements et savourer par exemple, au détour d'une analyse de Michelangelo Antonioni, la lecture étonnante que l'auteur nous livre du mot « Thankx » estropié dans *Zabriskie Point* (p. 52) ou la façon dont, prolongeant André Bazin qui observait chez Robert Bresson « un décalage comme celui d'une couleur non superposée au dessin » (*Qu'est-ce que le cinéma ?*, Tome 1, Paris, Éd. du Cerf, 1994, p. 123), elle envisage les processus de déréalisation, de mise en déroute des identités, d'inadéquation dans les rapports entre parole et image, de tension entre

mouvement et abstraction, ou encore d'interchangeabilité des affects à l'œuvre dans *Au hasard Balthazar*. Autres tensions chez Atom Egoyan : entre le présent et la mémoire, entre le réel et le fantasme, entre les différents registres d'images (cinéma, vidéo, télévision). L'analyse de ce troisième film (pp. 105-145) se place alors sous un autre régime, celui du « méta-image », et envisage les processus de remaniement, de contamination ou de réversion de la perception qui tissent la trame retorse de *Family Viewing*.

Étonnamment, le « socle » de la première partie, celle des analyses de films, et une large part de ses présupposés philosophiques et conceptuels, sont à chercher dans la seconde moitié du livre : « Analyses conceptuelles de processus schizophréniques » (pp. 147-281), qui traite non de cinéma en particulier, mais d'esthétique et de philosophie de l'art de façon plus générale. La sursaturation conceptuelle, comme l'intitulé le laisse prévoir, n'est pas moins présente que dans la première partie, mais de vastes dissertations sur des questions précises (la « réversion perceptive » et la confrontation du corps et de la pensée à la perception ; la métaphore et les limites du figural ; les processus de réversion métaphoriques, puis du récit) dont l'auteur fait judicieusement remonter les origines les plus pertinentes jusqu'à Kant, dégagent à travers l'histoire de la philosophie, des noms et des concepts, de saisissants échos, de surprenants raccourcis. Paradoxalement, ceux-ci passent parfois pour des digressions, et « Figuration et abstraction », par exemple, semble nous emmener bien loin du sujet initial alors même que cette question était au cœur des commentaires filmiques du début. Mais chacun de ces développements fait retour, parfois *in extremis*, aux films et à la problématique, et le sens, la pertinence de la boucle ne se donnent qu'à son terme – pour qui parvient au terme de cette sidérante profusion dans l'abstraction et le langage conceptuel.

Si la démonstration ne visait pas à

l'établissement d'un diagnostic, elle vise à tout le moins à rendre imprenable un objet de pensée aux racines presque tentaculaires, au détriment évident de la sélection des lignes de force et de l'aération du texte et du propos. En revanche, cette seconde partie aurait, en venant avant elles, facilité la compréhension de certaines analyses de films ; mais elle aurait aussi, peut-être, constitué une entrée en matière trop abrupte. L'une des singularités de ce livre, et non des moindres, est alors de confirmer, jusqu'à l'absurde parfois, les affinités électives entre réflexion philosophique ou pensée abstraite, et médium et langage cinématographiques ; et réaffirmer du même coup la position des études universitaires sur ce terrain.

La conclusion ne résume ni ne clôt la problématique dans son entier ; en revanche, elle l'ouvre au regard d'un nouveau concept supplémentaire et comme « englobant », puisque c'est un détail qui possède une force d'expansion : celui de *punctum*, défini par Roland Barthes dans *La Chambre claire. Note sur la photographie* (Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard/Ed. du Seuil, 1980), pièce qui semble ici rapportée comme pour réparer une omission, alors que l'intéressant développement dont il fait l'objet et son extrapolation du champ de la photographie vers le cinéma et la peinture auraient aussi bien pu trouver leur place à côté des notions, relativement voisines quoique différentes, du *pan* ou de la *tache*, dans les chapitres sur la perception et la représentation.

Il reste que l'on peut légitimement, et peut-être même avec insistance, se demander à qui au juste s'adresse ce livre (ce qui revient à admettre que, sur un plan personnel, la rencontre a peut-être été partiellement manquée), quel type de lecteur il postule ou espère, quel destinataire il informe, invite ou invente. Certes pas le cinéphile *lambda* qui risque d'être largué dès les premiers virages théoriques ; pas non plus l'érudit curieux de tout, à qui sa culture générale et une vague connaissance des auteurs traités

risque de ne pas suffire ; ni l'étudiant sur la voie de l'apprentissage. En effet, il faut un lecteur ferré et versé dans les théories de l'art, les philosophies de la perception, la psychanalyse lacanienne et ses prolongements deleuziens, les approches analytique et sémiologique du cinéma, et par surcroît amateur et connaisseur des films abordés – assez différents dans la teneur et éloignés dans le temps et l'espace – au point de pouvoir se passer de résumés, de descriptions, de rappels des situations... et d'illustrations. Inutile de compter sur un quelconque colmatage des ignorances du lecteur par un liant explicatif ou didactique, les diagonales à travers les séquences comme à travers les idées sont tranchantes, le vocabulaire abstrus. En tout cas, s'il tourne le dos à la facilité, l'ouvrage ne cultive guère la connivence et la complicité avec son lecteur, pas plus que le recul ou l'ironie détachée, à quelques rares mais savoureuses exceptions près. Non que tout doive prêter à la plaisanterie et singulièrement pas la philosophie – mais à tout le moins à l'efficacité de l'entreprise, à la réussite et à la cohérence de la communication. La cohérence est ici interne, la pensée progresse, pourrait-on dire, « de l'intérieur », ce qui peut donner le sentiment contradictoire d'évoluer au cœur des choses tout en en étant quelque peu exclu. Le plaisir du texte et de la lecture – et même du cinéma : on cherchera en vain ici trace des bonheurs multiples et des ouvertures de l'esprit que peuvent délivrer les films et les écrits de Robert Bresson, de Michelangelo Antonioni ou d'Atom Egoyan – fait alors place à une jouissance un peu « sèche », purement cérébrale. S'il aborde la schizophrénie et s'avance clairement scindé en deux, cet essai exigeant n'en constitue pas moins massivement, de façon impressionnante et parfois vertigineuse, un bloc. Éblouissant de maîtrise et de savoir, brillamment construit, volant très haut malgré son lest et ses outils, et parti à la rencontre d'un public qui ne saurait être qu'élite, minoritaire, motivé et – presque d'avance – conquis à même hauteur. Quelques autres risquent de reconnaître

bien peu de choses, y compris d'eux-mêmes ou de ce qu'ils croyaient savoir du cinéma, dans un miroir-écran si puissamment absorbant.

Emmanuel d'Autreppe

Université d'Anvers

École supérieure des Arts Saint-Luc, Liège

emmanuel.dautreppe@ccrv.be

Frédéric SOJCHER, Pierre-Jean BENGHOZI, dirs, *Quel modèle audiovisuel européen ?*

Paris, Éd. L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2003, 272 p.

La problématique à laquelle ont tenté de répondre les participants au colloque organisé en mars 2000 à Turin, sous l'égide de l'EASS (*European Audiovisual SeminarS*), s'inscrit dans une démarche pluridisciplinaire où interagissent des perspectives historiques, économiques et socioculturelles. Les actes rassemblent plus d'une quinzaine de communications qui rendent compte de nombreuses spécificités audiovisuelles européennes. L'ensemble se décline en cinq parties distinctes mais convergentes, d'où émanent de nombreuses réflexions qui tendent à surpasser les tropismes nationaux. Partant des propos de Jean-Claude Batz qui s'est interrogé sur la construction d'un cinéma européen, Frédéric Sojcher constate les disparités entre les statistiques élaborées par l'Observatoire européen de l'audiovisuel et le Centre national de la cinématographie. À cet égard, il souligne que « la vraie question est de savoir si, au-delà des approximations, le marché européen de l'audiovisuel est répertorié dans des proportions fidèles à la réalité ou si ces distorsions statistiques nous donnent une image tronquée des différents acteurs animant le secteur » (p. 19). Ses constatations s'avèrent parfois inquiétantes lorsqu'il évoque l'hégémonie américaine. Mais sans manquer d'ajouter que « la qualité artistique, quel que soit le domaine où elle s'applique, est une chose éminemment subjective qui se construit au fil du temps et en fonction de la capacité de certains individus ou groupes sociaux à faire exister cette qualité en norme objective reconnaissable par tous » (p. 217), Fabrice Montebello temporise le problème en