*D'une caméra se jouaient les absents. Étude
interdisciplinaire du 7^e Art, sous la direction de
Stéphane KALLA*

Luana Doni

Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/16860>

DOI: 10.4000/studifrancesi.16860

ISSN: 2421-5856

Editore

Rosenberg & Sellier

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 1 juillet 2019

Paginazione: 212-213

ISSN: 0039-2944

Notizia bibliografica digitale

Luana Doni, «*D'une caméra se jouaient les absents. Étude interdisciplinaire du 7^e Art, sous la direction de Stéphane KALLA*», *Studi Francesi* [Online], 187 (LXIII | I) | 2019, online dal 01 juillet 2019, consultato il 25 janvier 2021. URL: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/16860> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.16860>

Questo documento è stato generato automaticamente il 25 janvier 2021.

Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

D'une caméra se jouaient les absents. *Étude interdisciplinaire du 7^e Art, sous* la direction de Stéphane KALLA

Luana Doni

NOTIZIA

D'une caméra se jouaient les absents. Étude interdisciplinaire du 7^e Art, sous la direction de Stéphane KALLA, Lyon, Jacques André Éditeur, 2018, 185 pp.

- 1 Il volume raccoglie interventi ed esperienze occasionati dal festival cinematografico *Résonances* tenutosi a Budapest nel 2016. Si tratta di un'opera collettiva che riunisce i contributi di specialisti provenienti da vari orizzonti culturali ma uniti da un comune interesse per la settima arte.
- 2 Il primo intervento (*La photographie ou l'image paradoxale*, pp. 6-24) risale alle origini della fotografia di Alain FLEISCHER che, dall'accessibilità immediata dell'immagine di sé proposta nell'autoritratto, si muove verso una fotografia dell'alterità come rivelazione di ciò che non sarebbe visibile altrimenti. La fotografia di Fleischer diventa successivamente scrittura dell'immagine attraverso la videoproiezione che sposta l'orizzonte statico della fotografia verso quello dinamico proprio al paradigma cinematografico.
- 3 Un lavoro per certi versi analogo a quello intrapreso da Fleischer è quello del cineasta Fabrice LAUTERJUNG (*Avec les mots des autres*, pp. 25-39). L'autore ripercorre la genesi della sua opera cinematografica partendo dall'immagine fotografica, vero soggetto del film *Paris: 02/2003* che, come spiega egli stesso, conduce al fotogramma e, successivamente, alla sequenza. L'idea di base è quella di un film che si costruisce da solo a partire dal concatenarsi delle immagini scevre di qualsiasi impianto narratologico precostruito. Il regista diviene così spettatore delle sue stesse immagini.

- 4 Nell'articolo intitolato *Un temps sans drame est un drame* (pp. 41-45), Éric SUCHÈRE riflette sull'impossibilità di un cinema che si voglia privo di drammaturgia. Secondo Suchère il cinema, a differenza delle arti plastiche, non ha saputo emanciparsi dalle proprie origini letterarie diventando così una sorta di ripresa, tecnicamente avanzata, dell'esperienza teatrale.
- 5 Sempre intorno al rapporto tra scrittura e cinema, il contributo di Jean-Joël DUHOT ("*Les Enfants du Paradis*" et le *Paris romantique de Nerval*, pp. 47-62) riflette sulle influenze letterarie nel capolavoro di Carné, *Les Enfants du Paradis*.
- 6 Il *boulevard* è il personaggio centrale del film, luogo di teatri e divertimento, nella Parigi di un giovane Nerval che a vent'anni solea passare le sue serate al teatro dei *Funambules*. Il film permette così di sovrapporre le immagini cinematografiche alla restituzione scritta fatta dal Nerval giornalista e critico teatrale all'epoca del trionfo del Romanticismo sul Classicismo.
- 7 Nello studio di Adriàn LIPS (Katalin Karády et "*Le Printemps Mortel*", *interpretations...*, pp. 63-75) è offerta una panoramica di una delle pietre miliari del cinema ungherese, *Le Printemps mortel*, magistralmente interpretato da Katalin Karády. Lo scopo della ricerca portata avanti da Lips è quello di indagare sulle ragioni che fanno del film di Kalmár uno dei più grandi successi del cinema ungherese anteriore alla Seconda guerra mondiale.
- 8 L'interesse da parte degli intellettuali del secolo scorso in merito al cambiamento nel mondo delle arti apportato dalla tecnologia, è invece il centro della riflessione di Dominique VINAY (*L'Œuvre (re)produite: ce que la pensée de Walter Benjamin doit à "L'Ève future"*, pp. 77-90). L'autrice traccia un parallelo tra l'opera pionieristica di Villiers de L'Isle-Adam, *L'Ève future*, e il celebre saggio di Walter Benjamin, *L'opera d'arte all'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cercando di sottolineare, nell'intersezione tra le due opere, quel gioco di presenza-assenza che caratterizza l'illusione di realtà presente nel cinema.
- 9 Sempre attorno a una problematica restituzione della realtà, o meglio, dell'esperienza del reale, si muove l'articolo dedicato al cineasta Serge Daney (*Serge Daney: la restitution de l'expérience comme seul horizon. La question du récit cinématographique*, pp. 91-101) del cui pensiero Philippe ROUX ripropone alcuni capisaldi.
- 10 Un uomo la cui persona è scissa in due: *Æ* (il) che percepisce e perseguita *O* (bjet), secondo personaggio, che soffre l'angoscia di essere osservato. Questa è la trama di *Film*, pellicola di Samuel Beckett presa in analisi nel contributo di Anita RÁKÓCZY (*Le piège de l'Œil pour le moi. Une perception de "Film" de Samuel Beckett*, pp. 101-111). L'intento di Beckett, spiega Rákóczy, è quello di far risuonare attraverso il film la tesi espressa da George Berkeley ossia: l'essere è l'essere percepito, niente esiste al di fuori dello spazio percettivo di chi percepisce.
- 11 Basandosi sulla famosa trilogia di Malraux *La métamorphose des dieux*, il lavoro di Bernard LAFARGUE (*Les mille et une croix du cinéma à l'aune de "La rose pourpre du Caire" et du "Songe de Constantin"*, pp. 113-134) mostra, attraverso esempi tratti da film quali *La rosa purpurea del Cairo* di Woody Allen e *Jesus-Christ Superstar* di Norman Jewinson, come il cinema abbia metamorfizzato il concetto di credenza.
- 12 Nell'articolo intitolato *La «force» dans "Star Wars" ou la mise en scène d'une métaphysique panenthéiste* (pp. 135-147), Célia VAZ-CERNIGLIA e Élie AYROULET mettono in evidenza il paradosso metafisico postmoderno di fronte al quale ci pone la nozione di "forza"

proposta dalla saga di *Star Wars*. Tale nozione è vista come un modo di reagire al materialismo scienziato e come una maniera di restituire valore all'esperienza e alla soggettività nel processo di conoscenza.

- 13 Gábor ERÖSS, nella sua riflessione dedicata al cinema storico (*La sociologie des films historiques. Pourquoi une sociologie du cinéma historique?*, pp. 149-162), si interroga sulla possibilità di una sociologia del film storico in quanto la supposta “esattezza” di questo genere di opere è considerabile come una costruzione sociale. È necessario, secondo l'autore, misurare il peso del presente, dei fattori sociali, culturali e iconici che influenzano la rappresentazione della Storia al fine di dimostrare che ciò che dà alla rappresentazione il suo statuto di verosimiglianza è quell'insieme di regole sociali accettate come soddisfacenti per la società che le impone.
- 14 Il corpo dell'attore diventa invece, per Dorothée LANDELLE (*Corps en jeu, le poids d'une présence*, pp. 163-172), luogo dell'esperienza sensibile per lo spettatore. In quanto settima arte, il cinema, scrive Landelle, nutre il nostro inconscio e spinge all'interrogazione dei sensi e delle sensazioni proprio attraverso il corpo dell'attore, al peso della sua presenza. Tale peso permette allo spettatore di diventare il partner privilegiato dell'attore nell'esperienza filmica.
- 15 In chiusura del volume, il contributo di Jean-Paul DELAHAYE in difesa dell'arte *frattale* (*L'art fractal est un art*, pp. 173-184), non sempre riconosciuta come tale in quanto costituita da strutture geometriche determinate da formule matematiche e dunque considerate forme artistiche senza un vero e proprio creatore.