

Esthétique au présent : puissances de l'image mouvante

Projet de recherche proposé par Jacques Aumont, Prix Balzan 2019

(Version courte)

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 PORTEE 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.

Le projet est, pour sa partie administrative, hébergé par le Département des opérations extérieures de l'Université Sorbonne Nouvelle (Paris-3).