

L'OEIL DISTRAIT

Figures et contextes de la dispersion du regard

Emmanuelle **ANDRÉ** · Nathalie **DELBARD**

Septentrion
PRESSES UNIVERSITAIRES

SOMMAIRE

- 7 **Introduction, Au prisme de la distraction**
Emmanuelle André et Nathalie Delbard
- 13 **Deux sortes de distraction**
Pierre-Damien Huyghe
- 23 **Éloge de l'attention**
Raymond Bellour
- 35 **Le miroir de Mademoiselle Paradis**
Marie-Laure Cazin
- 45 **L'attention multipliée : lecture de Blind Sculpture de Marie Lelouche**
Marie Allibert
- 55 **Everybody Talks About The Weather, We Don't**
Jacopo Rasmi
- 71 **Regarder Buckelaer**
Valérie Boudier
- 83 **Le fennec et le perroquet**
Érik Bulot
- 99 **La distraction plurielle dans deux films de Raoul Ruiz**
Sarah Ohana
- 109 **La perception ornementale. Ce qui se passe aux marges de l'attention**
Thomas Golsenne

Résumé :

Dès lors qu'elle n'est pas perçue négativement, la distraction s'avère capable de mettre en lumière des formes inédites de perception. L'œil distrait sert ici de levier théorique pour revoir photographies, peintures et films et désigne une opération visuelle capable de dessiner des circuits d'attention ou de s'en extraire. À partir de l'étude détaillée d'images fixes et mobiles, la distraction est comprise comme une forme de l'expérience sensible que notre environnement nous incite à considérer avec un œil neuf.

Emmanuelle André est professeure à l'Université Paris Cité. Son travail se situe à l'entrecroisement de l'esthétique des films, de l'histoire de l'art et de l'anthropologie des images.

Nathalie Delbard est professeure en Arts plastiques à l'Université de Lille, chercheuse au sein du CEAC et critique d'art.

Spécifications :

Collection : Iconophilies
Prix : 20,00 €
Nombre de pages : 148



Pour acheter ce livre, rendez-vous en librairie ou sur notre site internet www.septentrion.com



Retrouvez l'ensemble de nos réseaux sociaux en scannant ce QR code !



PRESSES UNIVERSITAIRES DU SEPTENTRION

psychisme. Mais précisons-le, « Mesmer méconnaît le transfert dont le premier il fixe avec intensité la force². »

Le cas de Mademoiselle Paradis



9. et 10.
Mademoiselle Paradis de Marie-Laure Gauthier



Dans son *Mémoire sur la découverte du magnétisme animal*, publié en 1779, le médecin viennois Franz-Anton Mesmer décrit les premiers traitements qu'il a prodigués à une jeune fille, mademoiselle Paradis, atteinte d'une « goutte seréine parfaite », c'est-à-dire d'une cécité dont l'origine n'est pas physiologique. Aux dires de ses parents, elle aurait soudain perdu la vue à l'âge de quatre ans, suite à une nuit d'orage qui l'aurait effrayée. Pour décrire le développement de la cure, Mesmer cite les lettres du père, monsieur Paradis, sans qu'on puisse vérifier la véracité de ce témoignage. La guérison prétendue par Mesmer fut en effet contestée par la famille. Voici l'une des premières séances

7. Raymond Bellour, « Mademoiselle Paradis », dans *Projections, les transports de l'image*, catalogue de l'exposition, Paris/Tourcoing, Hazan/Le Fresnoy/AFAA, 1997, p. 59.

3.
Joaquin
Souto, *Scène de marché avec*
Eusebio, 1890,
huile sur panneau,
145 x 145 cm,
Stichting
Nationaal Museum
© Centraal Museum /
Nationaal Museum.



4.
Joaquin
Souto, *Scène de marché avec*
Eusebio, 1891,
huile sur panneau,
145 x 145 cm,
Stichting
Nationaal Museum
© Centraal Museum /
Nationaal Museum.



13.
Photogramme du
film de Jean-Luc
Godard, *Plein le*
fil, 1965.



14.
Photogramme du
film de Jean-Luc
Godard, *Plein le*
fil, 1965.



15.
Photogramme du
film de Jean-Luc
Godard, *Plein le*
fil, 1965.



16.
Photogramme du
film de Jean-Luc
Godard, *Plein le*
fil, 1965.



1.
Séquence de
l'apparition, Raoul
Ruiz, 1987.



film et spectateurs de la séance. Ruiz transpose ici une croyance personnelle qu'il a par rapport à la relation entretenue entre spectateur et film sur le long terme. Il raconte ainsi cette anecdote : « [un ami] me dit qu'il a revu un film qui l'a impressionné lorsqu'il avait huit ans et qu'il l'a reconnu, ils se sont regardés et se sont salués. [...] J'ai demandé à celui qui me racontait l'histoire si c'était les acteurs du film qui l'avaient reconnu. Il me répondit que non, que c'était quelqu'un dans le film. Quelqu'un qui circulait entre les acteurs qui jouaient. Ou qui était perdu dans les jardins, ou dans les montagnes⁶. » Tout en se servant d'une conception du film comme flux vivant capable de reconnaître le spectateur, comme il le reconnaît, Ruiz choisit de traduire cette impression par un effet de miroir (où acteurs et spectateurs sont joués par les mêmes personnes). Par ailleurs, dans la salle de *Mémoire des apparences*, les spectateurs viennent au cinéma jour après jour, se reconnaissent, parlent entre eux et l'un d'eux confie à Ignacio que la particularité de ce cinéma est qu'il accueille des spectateurs qui ressemblent à des acteurs. Cette ressemblance est ainsi consciente (à la fois de la part de Ruiz, des spectateurs du film de Ruiz et des spectateurs à l'intérieur du film de Ruiz). Le cinéaste réussit ainsi à rendre compte de la véritable expérience du spectateur qui projette sa vie sur le film tout en faisant du film un organisme absorbant et capable plus tard de « rendre des souvenirs ». *Mémoire des apparences* traite de la conception propre de l'expérience du spectateur telle que Ruiz l'a lui-même théorisée :

Voici ma propre fiction théorique : dans le rêve éveillé qu'est la réception d'un film, il y a une contrepartie, c'est nous qui commençons à projeter un autre film sur le film à l'écran. Je dis bien projeter. Des images qui partent de moi et se superposent à celles du film même. De sorte que le doute film, comme dans la double vision des traditions bretonnes, devient protéiforme, plein de palpitations, comme s'il respirait⁷.

6. Raoul Ruiz, « Le visage de la mer (en forme d'épilogue) », dans *Id.*, *Poétique du cinéma*, 2, op. cit., p. 100.
7. *Ibid.*, p. 110.