

VOIR SELON LES ÉCRANS, PENSER SELON LES ÉCRANS,
sous la direction de Jacopo Bodini et Mauro Carbone :
éditions Mimésis, collection « Images, médiums », 2016.

RELIEF 11 (1), 2017 – ISSN: 1873-5045. P. 127-131

<http://www.revue-relief.org>

DOI: <http://doi.org/10.18352/relief.956>

Uopen Journals

The author keeps the copyright of this article

This article is published under a CC-by license

Qu'en est-il de nos sens et de notre pensée à l'heure de l'omniprésence des écrans ? Issu d'un séminaire d'un groupe de chercheurs en esthétique et en culture visuelle de l'Université Jean Moulin Lyon 3, cet ouvrage propose un parcours archéologique et transmédiatique sur le statut de l'écran dans la culture occidentale et sur ses implications anthropologiques. Suivant la double formule du titre, *Voir selon les écrans, penser selon les écrans*, l'ensemble de contributions interrogent la manière dont les écrans cinématographiques, électroniques et numériques façonnent nos expériences quotidiennes en même temps qu'ils modèlent nos représentations mentales. Fortement imprégné de la phénoménologie de la perception visuelle de Merleau-Ponty, le projet se propose donc de dépasser la révolution numérique actuelle pour aborder les dispositifs visuels dans leur histoire longue, celle du désir de voir et du besoin de (se) projeter.

C'est dans cette visée que Mauro Carbone forge son concept d'archi-écran dans l'article qui ouvre le recueil, « Délimiter pour excéder : le thème de l' "archi-écran" qui se fonde avec ses variations » (13-29). Ce concept suppose de considérer l'écran non seulement comme un support de la représentation visuelle, mais aussi comme la condition même de la vision et de l'imagination. Ce faisant, Carbone récuse la définition courante de l'écran comme phénomène spécifique à la modernité scopique, période commençant à la Renaissance européenne, où le primat de la vision sur les autres sens décide des inventions scientifiques et des programmes esthétiques¹. En remontant bien avant la référence classique de la fenêtre d'Alberti comme dispositif optique représentatif de l'époque moderne, Carbone entrevoit les prototypes de l'écran dans la délimitation du cadre par les aruspices romains, dans le mouvement des peintures rupestres des grottes préhistoriques ou dans la configuration des parois de la caverne platonicienne. Ces exemples l'amènent à définir un double principe de l'archi-écran : montrer et cacher. L'un répond à notre pulsion

contemplative, au sens de donner aux signes visibles une valeur supérieure à leur simple apparaître ; l'autre invite à aller au-delà du visible pour deviner ce qui excède les limites du cadre. Car "voir" signifie toujours voir plus, imaginer, et voir moins, sélectionner.

Dans une démarche méthodologique similaire mais restreinte à un objet précis, Louise Charbonnier propose une réflexion sur le cadre dans son texte « Cadre et regard, déconstruction d'un dispositif » (31-38). L'auteure souhaite démontrer à quel point, depuis l'invention de la perspective, notre perception ordinaire se trouve structurée par différents dispositifs optiques, le cadre en étant une manifestation exemplaire. Pour ce faire, Charbonnier réfute la définition du cadre comme élément second, et secondaire, qui viendrait se superposer à l'œuvre (Gérard Wajcman en parle en termes de « cadre *a posteriori* »). Elle distingue donc le cadre-objet, c'est-à-dire, un encadrement matériel qui enveloppe un tableau ou un retable, et le cadre compris comme « couture sémiotique ». La fonction sémiotique des bords du cadre (théorisée notamment par le Groupe μ dans leur texte fondateur « Sémiotique et rhétorique du cadre ») consiste en effet à isoler l'œuvre de son environnement et à attirer l'attention du regard. En s'appuyant sur quelques exemples bien connus de l'histoire de l'art (*Vue et plan de Tolède* du Greco ou *Carré blanc sur fond blanc* de Malevitch), Charbonnier explique comment le cadre participe à la construction de l'énoncé et, par conséquent, oriente la perception du spectateur. C'est en ce sens-là que le cadre relève du dispositif représentatif et conceptuel, plus que d'un simple objet empirique.

La contribution suivante, « Empiéter, toucher, dissoudre les bords du cadre » (39-58), apporte justement une précision par rapport à cette corrélation entre les dispositifs visuels, l'expérience sensible et la connaissance. En érigeant le cadre en un véritable objet philosophique, Anna Caterina Dalmaso prend position par rapport à un débat important qui anime les études visuelles ces dernières années : la dissolution ou non du cadre par les nouvelles technologies, telle la réalité virtuelle². Non seulement Dalmaso défend la nécessité de tenir compte de cette limite sémiotique de toute création, elle en formule aussi des enjeux ontologiques qui déterminent la condition post-médiale du spectateur contemporain. Celle-ci se caractérise par un degré toujours plus haut d'illusion réaliste et d'immersion (notamment avec le développement de l'image de synthèse), ce qui a donné lieu aux discours sur une certaine défaillance du regard face au flux du visible. Dalmaso cherche à nuancer ce constat en convoquant des œuvres contemporaines (graffitis de Banksy, installations d'Olafur Eliasson ou films de Peter Greenaway) qui amplifient le cadre, qui font ressortir l'écran et qui mettent en scène leur propre processus de production, en dévoilant ainsi au spectateur le mécanisme même de son regard. Surface et contour, l'écran – considéré ici comme un type du cadre – instaure un rapport de discontinuité entre la représentation et le réel, en même temps qu'il opère un lien entre

les deux. Il garantit ainsi la conjonction entre l'objet visuel et le regard, celui-ci devant être envisagé en termes de processus, de relation, et donc de réflexivité.

Dans son texte « Des images pour ne pas voir : introduction à une théorie de l'image-écran » (59-72), Luc Vancheri aborde de front un motif théorique crucial qui sert de fil rouge pour l'ensemble du recueil : l'écran comme interposition qui dissimule et retarde la vision (d'où l'expression courante « faire écran »). Cette définition invite à problématiser la conception traditionnelle de l'écran comme assurant la visibilité technique et sociale de l'image³. Déjà dans la doctrine chrétienne, la première à se pencher sérieusement sur la question de l'image⁴, le terme *eikôn* désignait cette modalité spécifique de la présence par l'absence, de l'apparition de l'être en tant qu'il n'est pas là. En suivant le modèle de l'iconostase orthodoxe, Vancheri définit deux dynamiques propres à l'image-écran : d'abord, celle entre l'apparition et la latence, quand la suspension de certaines images oblige le spectateur à construire du sens par leur agencement ; puis, celle de la sédimentation visuelle où l'image se fonde sur le principe de sélection des éléments visuels, voire de leur effacement, et non pas sur celui de remplissage. Le recours à la psychanalyse fait émerger une troisième dimension constituante de l'image-écran : la temporalité, qui correspond à la préparation progressive du spectateur au dévoilement épiphannique de ce qui relève de l'interdiction, du refoulement ou du désir.

En revanche, Jean-Jacques Wunenburger préfère retenir de l'image uniquement ce qui en elle participe du visible, afin de construire sa critique de l'idéologie d'hypervisualité telle qu'elle lui semble être imposée par les industries du regard – d'où le titre de son article, « L'hypervisualité des écrans » (73-84) . En énumérant de nombreux mécanismes d'immersion, en soulignant leur effets disproportionnés et en démontrant leur contradiction avec le programme initial des appareils optiques de rationaliser la vision, l'auteur s'attache à dénoncer la menace que ces dispositifs représenteraient à nos facultés imaginative et critique. Cela porte à croire que la télévision, la vidéosurveillance ou les vidéos pornographiques montrent déjà tout ce qui mérite d'être vu : l'auteur en parle en termes alarmants de « panoplie de médiateurs, d'accélérateurs, d'intensificateurs du visible ». L'article fait ainsi écho aux discours, encore trop fréquents aujourd'hui, sur la crise du regard et l'aliénation du spectateur, qui font du visible la cause même de sa destitution en tant que sujet.

Toujours pour désapprouver les conséquences sociales induites par les technologies récentes, l'article de Marida di Crosta, « L'écran-webcaméra » (85-97), présente un panorama des autoproductions du web-narratif et de nouveaux usages de l'écran qu'elles développent. Certains internautes, en installant une webcaméra chez eux, se livrent à un filmage de leur intimité au quotidien et à sa diffusion en temps réel sur des vidéoblogs et des réseaux sociaux. Bien qu'au départ cette pratique soit conçue comme interactive, elle relève, selon l'auteure, surtout d'une dé-

pendance à l'écran et d'un certain repli sur son propre « appétit visuel », plus qu'elle n'incite à un partage entre les utilisateurs.

Pour approfondir cette interrogation sur les nouvelles formes de subjectivation (ou désobjectivation) engendrées par les écrans, Jacopo Bodini fait appel à la fonction miroir de l'écran dans son texte intitulé « L'écran pour le *sujet* : un miroir opaque et narratif » (99-118). Dérivée de la psychanalyse (l'article évoque les réflexions de Lyotard sur le statut libidinal du cinéma, le stade du miroir de Lacan, le motif du fantasme narratif chez Žižek...), la notion de l'écran-miroir permet d'expliquer comment le sujet construit une narration de soi face à l'écran. Avec sa transparence de miroir, lorsqu'il fait oublier sa présence même et son artificialité, l'écran laisse le spectateur se reconnaître dans son propre reflet et identifier ses désirs et ses manques. Avec son opacité de médium, manifeste et palpable, l'écran oblige le spectateur à construire une subjectivité plutôt imaginaire, à partir des éléments du film projeté. Si le premier moment assure l'identification du sujet par lui-même, le second l'invite à s'ouvrir à l'altérité. Selon Bodini, cette ouverture prédispose le spectateur à partager son récit et tisser du lien dans la communauté. Cette forme écranique de *storytelling*⁵ pourrait ainsi devenir un moyen de résistance à ladite « aliénation ».

Fidèle à son programme initial qui était de mesurer l'impact des écrans sur notre manière de voir et de penser, l'ouvrage ne néglige pas pour autant l'autre face, tout aussi importante, de cette question : à quel point ces dispositifs visuels cristallisent-ils les mutations inhérentes au regard moderne ? En partant de cet objet bien spécifique qu'est l'écran, le recueil soulève ainsi des questions urgentes sur le statut du visuel dans notre société. On saluera cette entreprise pour le dialogue qu'elle établit entre la théorie des nouveaux médias et la philosophie continentale, pour la pluralité des perspectives qu'elle cherche à promouvoir par le biais d'un projet collectif, sans oublier l'ampleur des références théoriques et artistiques mobilisées (cinéma, littérature, peinture, vidéo). Cette réflexion a été poursuivie à l'occasion d'un colloque, organisé par le même groupe de recherche, explorant des problématiques adjacentes sur le rôle de l'écran dans les reconfigurations sociales et politiques contemporaines. Les actes de ce colloque ont été publiés sous le titre *Vivre par(mi) les écrans* aux Presses du réel (2016).

Notes

1. Cette notion a été empruntée par Martin Jay à Christian Metz et développée dans son article « Les régimes scopiques de la modernité », *Réseaux*, volume 11, n° 61, 1993 (1988), 99-112, pour la traduction française.

2. A ce sujet, voir par exemple un article d'Igor Babou « L'absence de cadre comme utopie des "réalités virtuelles" », dans Guillaume Soulez (éd.), *Penser, cadrer: le projet du cadre*. L'Harmattan,

Champs visuels, Paris, 1999.

3. À comparer avec la définition de l'écran comme modèle d'immanence développée, à partir d'un concept deleuzien, par Stanislas de Courville dans l'article final de ce recueil, « L'écran comme modèle d'immanence » (119-133).

4. Je fais référence notamment aux travaux de Marie-José Mondzain.

5. Sachant que la dimension narrative est aussi dominante dans le régime visuel contemporain.

Marie Kondrat, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 / Université de Genève