

El aparato estético: foto, cine, museo

A impartir por:

Dra. Laura González, IIE
Dr. Jean Louis Déotte, Université
Paris VIII

Página del curso: <http://www.lauragonzalez.com/APprograma.html>

Jean-Louis Déotte Benjamin : cité, photo, cinéma.

Nous considérons les appareils esthétiques comme ce qui de l'extérieur intervient au cœur de la définition des arts, y compris les arts plastiques. Le cinéma est l'un d'entre eux, l'appareil majeur parce qu'il a la particularité d'absorber les anciens appareils (la narration, la photographie), comme les plus récents, par exemple la vidéo, suivant la remarque de Benjamin :

« Le cinéma : démêlement (résultat ?) de toutes les formes de vision, de tous les rythmes et de tous les temps préformés dans les machines actuelles, de telle sorte que tous les problèmes de l'art actuel ne peuvent trouver leur formulation définitive qu'en corrélation avec le film ¹. »

Chez Benjamin², les techniques prolongent en l'innervant le corps collectif de l'humanité, comme la main de l'artiste en vient à suppléer l'œil, en cas de défaillance de ce dernier. Cette suppléance rend possible la représentation de la chose. Dès lors la représentation rend visible ce qui, réduit à soi-même, n'existait pas en bonne et due forme. Ce sont donc les représentations, au sens le plus général, qui configurent l'être-ensemble.

Notre thèse serait alors la suivante : il n'y a pas déjà des groupes sociaux-politiques que des appareils représenteraient accessoirement, mais ce sont ces appareils, comme la photo et le cinéma, qui les pénètrent au plus profond afin de les instituer de part en part. C'est leur dimension transindividuelle au sens de Simondon. Les appareils instituent la réalité socio-politique qui devient son « milieu associé ».

D'une manière propédeutique, on peut considérer que la philosophie critique kantienne, en particulier la Critique de la raison pure, est un cadre préalable pour savoir ce qu'appareil veut dire, à condition de ne pas la fonder sur la subjectivité. Rappelons que pour Kant la science transcendantale a pour objectif de décrire les conditions de possibilité de la connaissance

¹ W. Benjamin : *Paris, Capitale du XIX^e siècle*, Paris, 1989, p.412.

² W. Benjamin : *Le surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne*, Œuvres complètes, T.2, Paris, 2000.

objective, de type newtonien. Face à un noyau objectivement inconnaissable (noumène, chose en soi, etc.), lequel relèvera de la métaphysique, parce qu'il n'est pas calculable, le « sujet » transcendantal de la connaissance jette sur le monde des phénomènes une sorte de filet légal. C'est lui qui met en forme le monde à connaître, par la double synthèse a priori du sensible pur (espace, temps), par le schématisme de l'imagination, par les catégories de l'entendement, par les idées de la raison. Du monde parviennent des phénomènes sensibles, lesquels, en premier lieu, pour la sensibilité pure, sont des data, des atomes de matière qui vont être mis en forme par l'activité législative du « sujet ». Sujet transcendantal qui n'a pas de consistance psychologique. Mais qui est plutôt un point requis pour qu'il y ait de la connaissance. Kant reste dans le cadre classique, hylémorphique, de l'opposition forme/matière ou forme/contenu. Il n'est pas arbitraire de dire que la philosophie critique a élaboré philosophiquement les principes de l'appareil perspectif inventé à Florence au XV^{ème} siècle par des architectes et des peintres. Mais on peut déplacer ce cadre classique et reconnaître une histoire du transcendantal parce qu'il y eut des coupures épistémologiques (Bachelard), des paradigmes (Kuhn), des épistémés (Foucault).

Mais, puisque c'est d'esthétique que nous parlons, il faut élargir le champ d'application des appareils, ne pas se borner comme Kant, comme le lui reprochait d'ailleurs Benjamin³, à la connaissabilité de la réalité physique, mais ouvrir la réflexion à celle des groupes sociaux-politiques. En se référant aux notions simondoniennes de « transindividualité » opposée à la « préindividualité » et à l'« individu de groupe » opposé aux groupes d'individus limités aux relations interindividuelles (sociales), il faut placer la technique, en l'occurrence déjà celle de l'appareil photographique, au cœur du social-politique. Skopin dans son livre⁴ effectue un remarquable saut par rapport aux doctrines sur la photographie, qu'on peut regrouper classiquement en deux courants issus de la sémiologie de Peirce, l'indiciel (l'empreinte) et l'icône. Ce saut est rendu possible parce qu'il ne s'intéresse pas à l'appareil photo comme technique de représentation d'un réel déjà-là, mais comme technique de production de ce réel, social-politique en l'occurrence. Qu'est-ce qui a rendu possible cette avancée ? C'est la compréhension que dès l'origine de l'écriture projective, avec la perspective, cette dernière n'a pas été inventée pour représenter le plus adéquatement possible le réel, c'est-à-dire l'espace, mais que c'est dans un même geste que l'espace et sa représentation ont été inventés par l'appareil perspectif, là où auparavant régnait le système aristotélicien des lieux. Ce passage, de la simple représentation de l'existant à sa conception, est évident. Entre les principes constructifs architecturaux décrits par Vitruve et repris par Raphaël dans la Lettre au Pape Léon X pour rendre compte de sa propre description de Rome : le plan, l'élévation, la coupe, et la prise en compte de la perspective, on change d'époque de la cosmétique. Si l'architecte⁵, écrit Raphaël, doit en outre être un perspecteur, c'est que « pour satisfaire encore plus complètement au désir de ceux qui aiment voir et bien comprendre toutes les choses qui seront dessinées, nous avons - outre les trois modes d'architecture proposés et exposés ci-dessus - en plus, dessinés en perspective quelques édifices dont il nous a paru qu'ainsi les yeux puissent voir et juger de la grâce de cette ressemblance qui se présente par la belle proportion et symétrie des édifices, ce qui n'apparaît pas dans le dessin où elles sont

³ W. Benjamin : *Sur le programme de la philosophie qui vient*, Œuvres complètes, T.1, Paris, 2011.

⁴ D. Skopin : thèse à paraître.

⁵ Raphaël se situe évidemment dans la lignée des architectes-perspecteurs ouverte par Brunelleschi.

dessinées architecturalement. Car la grosseur des corps ne peut se montrer sur un plan, si les parties que l'on a à voir de loin ne diminuent pas avec proportion selon ce que l'œil voit naturellement, lequel envoie des rayons en forme de pyramide, dont il applique la base sur l'objet et retient en lui l'angle du sommet selon lequel il voit. » Et Raphaël de décrire la construction du plan de base, rendant possible la représentation des différentes formes, en tenant compte de leur éloignement du plan de projection. Et il ajoute : « Bien que ce mode de dessin en perspective soit propre au peintre, il convient pourtant à l'architecte aussi. Donc, comme il convient au peintre de connaître l'architecture pour savoir faire les ornements bien mesurés et avec leurs proportions, l'architecte cherche à savoir la perspective dont l'exercice lui permet de mieux imaginer l'édifice muni de tous ses ornements. Desquels il n'est pas besoin de dire autre chose qu'ils dérivent tous des cinq ordres dont se servaient les anciens : à savoir le dorique, l'ionique, le corinthien, le toscan et l'attique...⁶ »

La perspective pourrait donc être réduite à un rôle ornemental, mais parce qu'elle permet de rendre compte de l'ordre d'appartenance de tel ou tel édifice, il est évident qu'elle est un supplément au sens du parergon kantien, de ce « hors d'œuvre » que commente Derrida dans *La vérité en peinture*. Elle appartient à ces réalités qui, comme le cadre des tableaux, les colonnes des temples, le vêtement des statues, n'appartiennent ni strictement à l'œuvre, ni à ce qui n'est pas elle, mais sans lesquelles on ne pourrait imaginer l'œuvre. Il y va donc de l'apparat qu'on pourrait dire génétique ou productif.

Comme la lettre de Raphaël fait référence à des pratiques présentes sur le chantier de Saint-Pierre, il faut intégrer au moins trois genres de disegno, de dessin au sens de projet : le disegno d'archive (et d'études des Anciens qu'il faut surpasser, qui est déjà du dessein), le disegno de présentation (la maquette reste dominante, mais comme la perspective de présentation, c'est aussi un moyen d'étude, de se montrer à soi-même le projet, le dessein), et le disegno de projet (géométral et perspectives diverses). J. Boulet nous apprend⁷ que devant un dessin qui nous est parvenu, on a toujours un doute sur sa finalité, car le moment où il a été exécuté et son statut (relevé de monuments qui sert de référence au projet ou relevé après construction, phase d'études du projet ou phases de sa présentation en cours de projet ou a posteriori) ne peuvent être établis que par des sources externes. Ce qui semble acquis avec Raphaël, c'est que la figuration mixte, géométral et perspective en un même dessin (coupe/perspective), introduit une nouveauté : la représentation de l'intérieur des bâtiments qui n'était appréhendable que sur les maquettes comme celle de Saint-Pierre.

Bref figurer, c'est concevoir et non représenter "la cosa mentale". C'est ce que met en place le disegno en architecture et qu'atteste la lettre de Raphaël.

Quand Kracauer, à la suite de ses discussions marseillaises de l'été 40 avec Benjamin, va parler de « caméra-réalité » dans *Théorie du film*⁸, il va introduire l'idée d'un autre appareillage de la réalité, c'est-à-dire d'une autre production de la réalité par l'appareil photo puis cinématographique, on voit bien alors que l'invention de la caméra n'a pas eu lieu pour résoudre un problème social ou satisfaire un besoin humain. La logique du développement

⁶ Rapport de Raphaël à Léon X (1519), trad. B. Queysanne : *Alberti et Raphaël. Description Urbis Romae ou comment faire le portait de Rome*, éditions de la Villette, Paris 2000.

⁷ J. Boulet : séminaire MSH Paris Nord, à paraître. Boulet se réfère en particulier aux travaux de Lotz sur Raphaël.

⁸ S. Kracauer : *Théorie du film. Pour une rédemption de la réalité matérielle*, Paris, 2010.

technique n'est pas au service des besoins socio-économiques ou cognitifs. Certes, par l'invention de la perforation régulière de la pellicule, on va pouvoir transformer la radicale discontinuité des photogrammes, que dénonçait Bergson, en fluidité d'un mouvement de projection. Mais surtout, et c'est la raison pour laquelle Kracauer parle de « rédemption de la réalité », on va pouvoir faire apparaître la réalité sensible la plus repoussante, la plus abjecte, la plus insupportable, la plus infigurable. C'est la sensibilité éthico-politique qui va être modifiée, par ce qui est bien plus qu'un simple instrument optique « augmentant » la réalité. L'homme appareillé n'est pas nécessairement prométhéen ou épiméthéen⁹...

Le livre de Tiphaine Gondouin¹⁰ est apparemment strictement kantien, quand elle affirme que non seulement l'appareil photographique configure l'apparaître (le « réel ») à nouveaux frais, mais que par voie de conséquence, il le pénètre de part en part de telle manière que le réel devient totalement « photogénique » : c'est-à-dire identifiable par le photographe comme digne d'être photographié. C'est l'« autoréflexivité » de l'appareil, qui devient lui-même réel. C'est-à-dire que non seulement l'appareil a fait époque et est devenu la dorsale de la sensibilité commune, mais qu'il n'est pas resté au niveau de la perception car il a généré positivement du réel qui s'offre alors immédiatement à lui parce que c'est son reflet ou son effet. C'est ce qu'elle appelle « effet de réalité » de l'appareil, qu'elle expose dans une série de photographies de boutiques de la principale rue commerçante de Luxembourg.

<illustrations>

Le cadrage identique de cette série de boutiques homogènes renforce l'évidence visuelle : une boutique, avec sa vitrine et sa devanture, la profondeur de son étal, est bien le symétrique de la « boîte photographique », de son optique et du support photo-sensible qu'est la pellicule. Les vitrines exposent bien les marchandises, mais sont soumises à une nouvelle détermination de la fantasmagorie originaire (W.Benjamin), celle de l'époque du photographique qui perdure encore aujourd'hui. Le spectacle de la marchandise n'est pas la dernière étape du capitalisme, qui serait devenu société du spectacle. Le spectacle (la fantasmagorie originaire selon telle ou telle détermination de l'appareil) précède à l'évidence la transformation de la valeur d'usage en valeur d'échange.

Est-ce à dire que tout le « réel » n'est que « photogénique » ? Qu'il n'y a aucun reste ? Dans ce cas, on ne comprendrait pas l'invention ultérieure d'autres appareils, comme le cinéma après la photo, pour lequel le « réel » a été généré en mouvement. L'un (le cinéma) n'a pas remplacé l'autre (la photo), il est plutôt venu se placer à côté, et son champ d'application à côté du « photogénique ». S'il y avait un progrès dans la succession des appareils, le dernier en date aurait éliminé les autres, ce qui n'est pas le cas. Il y a plutôt une compénétration anachronique grâce à laquelle chaque appareil projectif peut englober tel ou tel autre. Ainsi le cinéma peut-il entrer, à rebours de la chronologie culturelle, au musée comme le fait la vidéo avec Bill Viola. Tous les englobements sont possibles, mais en conservant la spécificité de chaque monde phénoménal appareillé. S'il y a un progrès de la photo et du cinéma comme « objets techniques », ce progrès ne se retrouve pas dans leur succession. Mais ce progrès est interne : de projectifs, ces appareils deviennent numériques, ce qui n'empêche pas la persistance de la photo analogique.

⁹ B. Stiegler : *La technique et le temps*. T.1. La faute d'Épiméthée, 1994.

¹⁰ T.Gondouin : *Medium et appareil dans la création photographique*, à paraître, 2014

La thèse serait idéaliste, hégélienne, si elle ne laissait pas place à un « réel » inconnaissable, non pas dans l'absolu, mais relativement à tel ou tel appareil, ce qui laisse la porte ouverte à d'autres inventions techniques. On peut l'appeler « virtuel » en suivant Simondon ou « sublime d'appareil », une sorte de surcroît cosmétique pour l'avenir qu'on doit postuler, puisqu'à rebours, on doit bien constater qu'il y a un passé des mondes phénoménaux inventés par autoréflexivité.

Si tout appareil peut générer à la fois le réel et sa représentation, c'est qu'il est au milieu d'eux. Le paradoxe est donc celui du supplément : avant la différenciation entre d'un côté le réel et de l'autre la représentation. Ce qui implique qu'il y aura autant de régimes du réel et de régimes de la représentation qu'il y aura d'appareils projectifs. Si le réel a acquis au XIX^e siècle une structure photographique, alors il était inévitable que peu à peu tout devienne photographiable, comme aujourd'hui tout est numérisable. Indissociablement chaque appareil a inventé une nouvelle temporalité : l'instantanéisme (cartésien) pour la perspective, la durée continue pour la camera obscura, le « déjà vu » pour la photographie (l'étrange familiarité selon Freud), la rétroaction pour le musée (la survivance chez Warburg et Didi-Huberman), l'« après-coup » pour la psychanalyse lacanienne, etc.. Notre hypothèse est que le cinéma effectue un montage des appareils antérieurs et postérieurs et qu'on peut donc y démêler les temporalités les plus hétérogènes. Ce que méconnaît Didi-Huberman parce qu'il réduit le montage à son acception artistique classique¹¹.

L'hypothèse forte de la thèse de Skopin¹², c'est alors que le milieu technique associé, par exemple le public du cinéma, n'est autre que le transindividuel, ce qui ouvre de vastes perspectives, en particulier psycho-sociologiques. La preuve nous dira Skopin,

<illustrations>

c'est que le totalitarisme soviétique ne s'est pas attaqué aux photos de groupe comme à de simples représentations de ces groupes, auquel cas on en resterait au niveau d'une lutte pour le contrôle et le caviardage des archives, mais qu'il s'est attaqué aux photos en tant qu'elles générèrent des groupes avec la volonté que ce soient les membres eux-mêmes de ces groupes qui fassent le travail d'autodestruction par biffage et gommage des photos. En termes simondoniens, que le niveau du transindividuel s'affaiblisse pour laisser remonter à la surface le préindividuel, avant la différenciation en individu d'un côté et psycho-social de l'autre, pour que l'angoisse envahisse les groupes auparavant structurés par l'appareil photographique. Ainsi, ce qui avait été rendu possible, à savoir l'individuation d'un groupe (un groupe d'amis par exemple comme à Weimar pour Goethe-Schiller, à Iéna pour les frères Schlegel, Novalis, Schleiermacher, les Surréalistes français) par l'individuation de ses membres, s'effondre en cette chose qu'on a appelé « homo sovieticus », l'homme considérant tous les autres comme de parfaits ennemis/suspects (cf. Arendt). Mais alors si la pratique du biffage, du découpage, des photos, c'est la disparition politique effective, l'opposition freudienne entre deuil et mélancolie n'est plus opératoire. C'est toute la question d'une « esthétique » à l'époque de la disparition.

Pour Benjamin, l'appareil cinématographique consiste en un montage d'autres appareils. Benjamin appartient encore à cette génération de théoriciens qui analyse le cinéma en termes

¹¹ G.Didi-Huberman : *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire*, T.1, 2009, p.140, et note 45.

¹² D.Skopin : *Mort pour être photographié*, revue en ligne <appareil>, n°12, MSH Paris Nord.

de masse. La production d'un film suppose des capitaux importants, une équipe de techniciens très spécialisés, le film s'adresse à la masse dans une salle adaptée et traite de la masse. D'où son aspect immédiatement politique et la possibilité qu'il serve la domination ou l'émancipation (esthétisation de la politique/ politique de l'esthétique¹³).

A part quelques exceptions, les théoriciens ultérieurs ont repris les cadres de l'esthétique préindustrielle et se sont repliés sur le « sujet esthétique ». Or une analyse de la réception d'un film nous entraîne loin des catégories kantienne.

En effet, est-ce qu'au cinéma les spectateurs sont face à un écran comme le sont les plus rares amateurs d'un tableau dans une salle de musée ? N'y a-t-il pas une illusion à combattre, engendrée en apparence par Benjamin lui-même quand il oppose la valeur d'exposition des œuvres à leur valeur culturelle ? Si nous acceptons que la valeur d'exposition ne se réalise pleinement qu'avec l'invention du musée au XVIII^e siècle, lequel littéralement invente l'esthétique moderne en isolant au cœur de chaque cosmétique¹⁴ passée ou présente la puissance artistique (le jugement esthétique est essentiellement désintéressé selon Kant), la frontalité optique n'est qu'une abstraction si nous ne tenons pas compte du volume spatial d'où on l'isole. Si les salles d'un musée doivent permettre idéalement la perception de contemplation, l'attention favorable à l'analyse, l'immobilité du recul permettant la saisie globale, rien de tel au cinéma. Les spectateurs sont passés graduellement d'un espace globalement projectif, inauguré par l'appareil perspectif de la Renaissance, à un espace immersif, par l'expérience d'appareils éphémères, comme le panorama au XIX^e siècle, sans que les cadres conceptuels de l'esthétique théorique soient vraiment ébranlés. Le modèle de l'hypnose continue encore de fasciner, le spectacle du monde serait une projection, etc. Il aura fallu la répétition quotidienne des reportages télévisuels « immersifs », c'est-à-dire plus longs de quelques minutes que les *news*, et l'utilisation régulière du casque audio, pour que consciemment le spectacle change de nature. Il y a un indice de cela : le terme d' « idéologie » a laissé la place à celui de « fantasmagorie ».

Quelques œuvres récentes peuvent nous mettre sur la voie de cette appartenance de la sensibilité collective à une nouvelle ère : la notion d' « immersion » spatiale est de plus en plus utilisée dans tous les domaines de la communication, mais aussi dans les arts contemporains (*Leviathan* d'Anish Kapoor, Monumenta, Paris, 2011, *D-N SF 12 PG* de Doug Wheeler, Palazzo Grassi, Venise, 2014, etc.) ou dans l'analyse des productions cinématographiques par téléphones portables¹⁵.

Or le déplacement et l'immersion sont déjà au cœur du texte de Benjamin : *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité*¹⁶ consacré pour l'essentiel à l'étude du cinéma. S'agissant de la réception d'un film dans une salle obscure, Benjamin introduit une comparaison étonnante qu'on ne peut ignorer pour comprendre le rapport du cinéma aux arts plastiques :

¹³ W. Benjamin : *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, thèse XIX, Ecrits français, Paris, 1991. Ed. Monnoyer.

¹⁴ Notre : *Cosmétiques*. Simondon, Panofsky, Lyotard, Open édition, à paraître, 2014.

¹⁵ R.Bégin : articles de la revue *appareil-revues.org* En part. : *Sur l'institution numérique de la cinématographie mobile*, 2011.

la réception collective d'un film est comme celle d'une architecture dans la ville. Deux facteurs permettent cette comparaison : cette réception caractérise une masse de spectateurs, qui dans les deux cas, a affaire au mouvement : soit elle se déplace dans la ville sans prêter réellement attention aux édifices, soit, dans l'obscurité, la masse assiste au défilement d'images délivrées en un flux qu'elle ne peut arrêter.

Premier facteur : de ce point de vue, ce court passage, la thèse XVIII, de cet essai sur le cinéma, se réfère à l'architecture, thème central d'un ouvrage (*Paris, Capitale du XIX^e siècle*) qui érige une ville en capitale, non pas d'un territoire politique, mais d'un siècle, n'a guère suscité, à notre connaissance, l'attention qu'il mérite. Étrange référence à l'architecture qui apparaît avoir été le « toujours déjà là » de la réception contemporaine du film, paradigme de l'époque de la reproductibilité technique de l'œuvre d'art.

Second facteur : l'opposition *Zerstreuung/Sammlung* qui structure conceptuellement ce passage de la thèse XVIII ne peut être traduite par l'opposition distraction/recueillement comme c'est l'usage. Car distraction, surtout avec la référence à l'écrivain français G. Duhamel, comporte une critique élitiste de la réception de masse entendue comme divertissement, voire abêtissement. Dans la même veine, on connaît le point de vue de Heidegger sur le cinéma...

Recueillement pour *Sammlung* implique un repli sur soi qui est à l'inverse de l'expérience de projection dans l'œuvre d'art, de disparition de soi dans la contemplation qui est décrite. Pour *Sammlung* seuls « concentration » ou « absorbement » rendent compte de l'expérience décrite. Et les traductions de *Zerstreuung* par "distraction" ont eu pour effet d'effacer l'esthétique du choc, de l'émoi traumatique néo-dadaïste, de la diversion¹⁷.

Troisième facteur : Benjamin emploie dans cet essai quasi exclusivement le terme "appareillage" : *die Apparatur*. L'appareillage (de reproduction industrielle à fin de reproductibilité) comprend des appareillages spécifiques par exemple, pour le film, l'appareillage de prise (*Aufnahmeapparatur*) qui inclut entre autres, l'appareillage de prise de vues ou de son (*der Tonfilmaufnahme*), la machinerie d'éclairage (*Beleuchtungsmaschinerie*). Le terme "appareil" seul (*der Apparat*), n'apparaît qu'une fois. L'appareillage est défini comme une "structure technique". En bref, pas d'appareil sans appareillage, c'est-à-dire sans dispositifs techniques. Mais cela ne réduit pas l'appareil au dispositif, c'est ce que montrera amplement Kracauer.

Mais dans cette comparaison, cinéma/architecture, de quelle architecture s'agit-il pour Benjamin ? D'une invention parisienne du premier tiers du XIX^e siècle.

On sait que Benjamin aura consacré une bonne partie de son temps à Paris dans les années Trente à travailler sur une architecture qui eut son heure de gloire après la Révolution : le passage couvert. Architecture qui rentre selon lui dans la catégorie des « maisons du rêve collectif » : musées, gares, thermes. Une architecture de boyaux, ou plus précisément de *camera obscura*, décrite selon le modèle leibnizien de la monade. La monade étant cette substance, toujours singulière et pourtant multiple, qui n'a pas d'ouverture directe sur le monde extérieur. Il y associe donc la salle de cinéma. Autant dire que le cinéma ne relève pas

¹⁷ Je me permets de renvoyer à la traduction de ce passage proposée par J. Boulet dans l'article :
« L'architecture comme « distraction » <appareil.revues.org> .

que de la représentation du « réel » (Kracauer¹⁸), à la différence de l'appareil perspectif qui invente le réel en l'objectivant.

Nous ferons le détour par l'analyse de ces architectures d'intérieur avant de tirer quelques conclusions s'agissant de la réception cinématographique. Que se passe-t-il dans un passage parcouru par une foule nonchalante ? Une réception, pour reprendre la terminologie psychanalytique d'Ehrenzweig¹⁹, non pas consciente et focalisante, mais de *scanning*, de balayage inconscient.

La pensée de Benjamin, souvent décrite comme obscure parce qu'éclatée, est en fait très systématique : il procède par mise en rapport de rapports. Une des plus éclairante concerne la distinction entre première époque de la technique et seconde époque. Elle s'énonce par exemple comme suit : « Le peintre est à l'opérateur de cinéma ce qu'est le mage au chirurgien »²⁰. On passe d'une mise en rapport où le peintre risque de s'engloutir, par projection contemplative, dans sa toile, et où le chaman procède par imposition des mains sur le corps du patient, à un autre rapport « technologique ». Le caméraman s'introduit dans le corps de la société (Vertov : *L'homme à la caméra*) comme le chirurgien muni de ses outils dans le corps de l'homme. Dans les deux cas, l'appareillage technique est nécessaire, même si dans celui du cinéma, il doit rester invisible au spectateur. Si la prise de vue est une intromission corporelle, on peut penser que le cinéma affectera organes et humeurs. Bref, ce que Benjamin nomme « processus physiologiques ». Lesquels constituent l'infrastructure ou la matière du rêve.

Il faut mettre l'accent tout de suite sur une autre dimension : celui qui risque de se perdre dans sa toile, comme celui qui regardant autrui, lui fait lever les yeux, dans ce qui sera caractérisé comme perception d'une aura, sont des singularités pour lesquelles la projection intense de contemplation peut culminer en une captation dans le monde de la fantasmagorie. Ce qui arrive à l'amoureux pris dans la fantasmagorie de son amante. Au contraire, dès qu'il s'agit d'architecture et de cinéma, c'est la masse qui littéralement s'imprègne, qui absorbe, qui met la main sur ce dont elle était privée jusqu'alors : les productions culturelles. Avec la revanche de la masse, surgit une pulsion d'emprise qui est la pierre de touche de la psychologie des foules dont Benjamin va donner des fragments essentiels pour la compréhension de l'emprise totalitaire qui culminera en Europe au XX^e siècle.

Ce qui a une conséquence essentielle pour le cinéma : c'est parce que le passage urbain génère le collectif des chalands comme le ferait un moule pour une pièce, que réversiblement le collectif peut l'absorber comme le ferait un rêveur de ses humeurs corporelles. Il est évident que Benjamin aborde de front la question de l'intérieur qu'il distingue de l'intériorité chère aux psychologues.

Dès lors, puisque le passage urbain contient le collectif qui à son tour l'absorbe, on pourra dire que l'appareil cinématographique génère le public de cinéma au moment même où ce dernier absorbe le film. Dans cette situation, ce public projette empathiquement pulsions et humeurs sur les situations et les acteurs qui n'ont de réalité que dans l'intérieur des processus corporels inconscients. La « perception » cinématographique serait donc plutôt

¹⁸ Siegfried Kracauer : *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*. Flammarion, Paris, 2010.

¹⁹ A. Ehrenzweig : *L'ordre caché de l'art*, Paris, 1974.

²⁰ W. Benjamin : *L'œuvre d'art*....In : *Ecrits français*, 1991, Gallimard, p.160.

proprioceptive étant déterminée par un appareil qui révèle pourtant « inconscient optique et inconscient psychique ».

Ce qui nous conduirait à conclure ainsi : les analyses de l'image en termes de dialectique, « image dialectique », tension entre le Maintenant et le passé, dialectique au repos, requises par la nouvelle historiographie qu'un Didi-Huberman²¹ appelle de ses vœux, ne sont pas transférables au cinéma. Ce qui est vrai pour l'image fixe étudiée par une singularité n'est pas transférable à l'image-mouvement absorbée par une masse. Pour cette dernière, c'est l'immersion qui est importante, pour des images qui sont plutôt des flux que des représentations.

²¹ G. Didi-Huberman : *Devant le temps*, Paris, 2000.