



HAL
open science

Tout se tient !

Guillaume Soulez

► **To cite this version:**

Guillaume Soulez. Tout se tient!. Théorème: travaux de l'IRCAV, Presses Sorbonne Nouvelle, 2022, 34, pp.173-181. hal-03964204

HAL Id: hal-03964204

<https://hal.science/hal-03964204v1>

Submitted on 22 Dec 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Postface

Tout se tient !

Un cliché, parfois utile, sur la notion examinée dans ce numéro de *Théorème*, est qu'une crise sert de révélateur d'une situation. On rapproche alors parfois « crise » de son origine grecque qui renvoie au jugement (*krinein* : juger). Malgré les malheurs qu'elle produit souvent, la crise (qu'elle soit personnelle, sociale, « morale », économique, technique...) a cette vertu de mise à nu, de clarification. Elle jette une lumière sur notre fonctionnement ordinaire, intériorisé, refoulé, non vu. Elle interroge de ce point de vue les habitudes et les normes. À l'origine du colloque « Crise, quelle crise ? Cinéma, audiovisuel, nouveaux médias » (22-23 novembre 2018) dont ce volume est issu, il y a cette réflexion que je m'étais faite en me demandant si le travail de deux collègues récemment recrutés au sein de l'Institut de Recherche sur le Cinéma et l'Audiovisuel (IRCAV) – sur la mise en forme de la « crise » de 2008 (notamment en Grèce) dans le cinéma (Evgenia Giannouri) et sur la « crise du droit d'auteur » à l'ère des nouveaux médias (Dominique Bougerol) – n'avaient pas quelque chose à voir l'un avec l'autre, bien qu'ils appartenissent à des disciplines en apparence très éloignées et qui communiquent en général assez peu (l'analyse esthétique des images ; le droit de l'audiovisuel). Par delà l'usage du même terme, presque épuisé à force d'être utilisé, et surtout la contemporanéité de leur emploi, il semblait y avoir quelque chose en partage autour de l'idée d'une crise du capitalisme contemporain (ou comme on le dit maintenant plus nettement, une mutation au sein du « capitalocène »). Celle-ci se trouvait à l'œuvre *à la fois* dans les récits et les mises en scène cinématographiques et audiovisuelles et dans l'appareil juridique de l'industrie culturelle de l'audiovisuel lui-même, marqué par l'articulation entre nouvelles technologies et création de valeur dans une sorte de disruption permanente (dont atteste bien l'expression ambivalente d'« industries créatives » qui prétend s'y substituer).

Quelque chose d'insistant nous faisait donc penser qu'il y a bien un rapport entre l'économie *dans* l'image (et au son) et l'économie *de* l'image (et du son). L'histoire du cinéma elle-même, qui avait souligné le lien entre un certain type de fiction, de projections écranique et spectatorielle et un certain état de l'économie, l'avait déjà manifesté avec une grande force, à l'occasion de la ruée au cinéma après le krach de 1929, donnant même lieu à des hypothèses théoriques comme

celles de l'*escapism* et, bien sûr, à un réinvestissement narratif et esthétique au sein du cinéma lui-même, des *Temps Modernes* à la *Rose pourpre du Caire*. Une histoire des formes filmiques de la crise est envisageable et serait sûrement riche d'enseignements. À cet égard, une « crise » de grande ampleur de ce type (dont la « crise » de 2008 ne serait que la face visible) est toujours une crise *politique*, au sens où elle met à nu les rapports sociaux, différentes formes de dominations, la construction d'avenirs communs au niveau local, national ou international. Ce sont bien les mêmes plateformes ou opérateurs de réseaux dits « sociaux » – les fameux GAFAM – qui bouleversent globalement l'économie mondiale et, sectoriellement, le monde du cinéma et de l'audiovisuel lui-même, tout en ayant pris un poids politique si décisif qu'on ne conçoit plus la vie politique elle-même sans leur présence qui défie des médias plus anciens.

Comme d'autres domaines des sciences humaines et sociales, les études cinématographiques et audiovisuelles ont été, ces dernières années, marquées par ce retour du politique et de l'économie politique (qu'on s'intéresse au cinéma et à la vidéo militants, au rôle des réseaux pour les printemps arabes et tous les mouvements sociaux contemporains, à la représentation de la lutte politique au cinéma...) mais la réponse des organisateurs/trices du colloque (les deux collègues mentionnés ainsi que les quatre autres directeurs/trices de ce volume, dans un esprit résolument transversal bien propre à l'Institut de Recherche sur le Cinéma et l'Audiovisuel) pour appréhender ce phénomène de la « crise » fut de contester l'idée de « crise » pour lui substituer l'idée d'une recherche sur le *discours* sur la crise, ou sur un discours faussement *de crise* (d'urgence), afin d'étudier, non seulement les mutations de moyen ou long terme en jeu *sous la notion de crise* qui concernent et/ou traversent réellement le domaine du cinéma, de l'audiovisuel, des médias, mais aussi pour voir, ce qui est plus productif encore, à quoi sert cette « rhétorique de la crise ». L'avantage d'une équipe pluridisciplinaire est également de ne pas *isoler* tel ou tel phénomène ou telle ou telle dimension – par exemple les nouveaux médias de l'image et du son : l'économie des plateformes ; les usages amateurs etc. – mais de montrer que les problèmes sont transversaux et demandent des regards disciplinaires croisés.

Au début de notre colloque, et comme elle le rappelle en fin d'introduction, Laurence Allard a attiré notre attention sur la réflexion de Reinhart Koselleck soulignant l'articulation, la solidarité paradigmatique, entre crise et « progrès » dans la pensée moderne. Quatre ans avant la crise des *subprimes*, j'avais participé à une émission d'Emmanuel Laurentin pour revenir sur la célèbre émission du 22 février 1984, présentée sur Antenne 2 par Yves Montand, *Vive la Crise*, opération multi-média (combinant la presse et la télévision notamment) pour valoriser la crise comme *opérateur de changement*, conçue avec l'appui et la participation de Michel Albert, ancien commissaire au Plan, dans un moment de retournement idéologique lié au « tournant de la rigueur » pendant le premier septennat de François Mitterrand. Toutes les puissances visuelles et argumentatives de l'audiovisuel étaient mobilisées en 1984 pour un discours optimiste sur la crise inspiré du libéralisme économique, sans aucun contradicteur, y compris en recourant à l'artifice d'un faux *flash* du journal télévisé, présenté par Christine Ockrent (la célèbre présentatrice du *20h* de l'époque)¹ et annonçant un *krach* brutal. Cette émission disait

¹ France Culture, *Vive la crise*, émission *La Fabrique de l'histoire*, 26 janvier 2004.

aussi beaucoup d'une esthétique et d'un imaginaire des médias de l'époque, en continuité avec l'ORTF (rôle mobilisateur de la télévision) et en rupture avec lui (mélange des genres, culture audiovisuelle au second degré – qui se développera peu après avec l'« esprit Canal »), dans un certain rapport à la politique-fiction radiophonique et cinématographique. Ce monologisme flamboyant pour valoriser la crise n'est clairement plus audible et visible aujourd'hui (et ce, déjà, en 2004 où le caractère *daté* de l'émission sautait aux yeux en raison précisément de cet alliage politico-formel), d'où le besoin en effet d'une remise en cause de cette notion même. Sous cet angle, essayer de valoriser la crise au mitan des années 1980 apparaît de nos jours comme une sorte de moment d'aveuglement, ou de folie passagère (de décrochement du réel), puisque la notion même de « progrès » était déjà en grande difficulté au sortir des années 1950-60 (questionnements liés à l'instauration d'un monde nucléaire, à une démographie mondiale galopante, au développement d'une écologie politique...), ce que nous redécouvrons aujourd'hui plus vivement encore avec la pandémie de la Covid-19.

Du coup, au côté de cette réflexion sur le « progrès », pour laquelle les nouveaux médias (mobiles), en se retournant en partie contre lui, peuvent justement nous donner des outils (Laurence Allard), d'autres champs de recherche sont venus se combiner tout naturellement à la question du droit de l'audiovisuel en crise à l'heure numérique, et de la (non-)représentation de la crise de 2008 dans le cinéma, pour interroger cette notion de crise elle-même dans notre domaine de recherche, le cinéma et l'audiovisuel : la longue perspective de l'histoire des médias (Giusy Pisano), et les effets des bouleversements sociaux et économiques sur les identités de genre (Thomas Pillard), dont l'épisode Trump nous a donné un terrible aperçu, ainsi que les (auto-)représentations des professionnels du secteur du cinéma et l'audiovisuel (Aurélien Pinto). Il s'agissait aussi, bien entendu, d'inclure les nouveaux médias – ou les *derniers* médias – de l'image et du son qui sont à la fois de nouveaux objets contemporains pour les chercheurs, et des facteurs de trouble de cet attelage plus ou moins stabilisé – dans nos imaginaires, nos pratiques, comme dans nos lois – qui compose le « cinéma & audiovisuel ». Comme le suggère Nicole El Karoui, probabiliste de l'Université Paris 6, et l'une des pionnières à l'origine des modèles de mathématiques financières qui sous-tendent la crise des *subprimes* : « la vérité, c'est que la crise n'est pas venue de la matérialisation d'un risque extrême, mais plus simplement de la disparition du bon sens² ». Quand le monde s'affole, le rôle des chercheurs est peut-être, d'abord, de revenir à ce bon sens, à une certaine *description* des états de fait pour dégonfler les baudruches de la « crise », notamment afin de mettre à nu les stratégies des acteurs (qu'il s'agisse d'une corporation professionnelle, d'un État ou d'une entreprise privée). Après les plaisirs des *tactiques* spectatorielles, qui ont contribué à revivifier les études cinématographiques et audiovisuelles dans les années 1990-2000 en soulignant la part des publics, on se ré-intéresse – y compris hors du champ *stricto sensu* de l'étude des filières cinématographiques et audiovisuelles – aux *stratégies* elles-mêmes qui seraient à l'œuvre à travers l'usage de la notion de crise. De la « coopération du lecteur » on est passé au « braconnage », et l'on en vient maintenant à s'interroger sur les algorithmes de recommandation qui privent à nouveau le spectateur de sa « liberté ». Comme toujours ces mouvements se chevauchent et

² Nicole El Karoui, « La vraie cause de la crise est la disparition du bon sens », *Ce que la crise a changé. 60 personnalités imaginent le monde de demain*, Erik Izraelewicz (dir.), Paris, Sefi/Arnaud Franel éditions, 2009, p. 29.

ont un caractère de mode plus ou moins rapide, mais notons qu'ils font (ré-)apparaître certaines questions bien de notre temps dans le paysage intellectuel.

C'est pourquoi la critique des discours – qui était plutôt l'apanage, voire une sorte de seconde nature, des sciences de l'information et de la communication ou de la sociologie (des médias) – se développe plus largement ces dernières années au sein des études cinématographiques et audiovisuelles (et des humanités en général qui renouent parfois avec la première sémiologie des années 1960 voire la « théorie critique » antérieure) parce qu'elle permet d'observer plus finement les relations entre formes audiovisuelles et usages sociaux de ces formes (politique des avant-gardes ; histoire culturelle ; *cultural, gender, post-colonial* et *decolonial studies* ; esthétique pragmatique ; archéologie du cinéma et des médias ; ethnologie des pratiques ; *visual studies*, etc.). Le nouveau paradigme écologiste actuel, après le mouvement altermondialiste des années 2000, depuis lequel *un autre récit* est possible, permet parfois un appui pour construire cette critique, à l'instar des récits alternatifs du marxisme, du structuralisme, ou de la psychanalyse dans les années 1960-70 (qui n'ont bien sûr pas disparu et se ressource à ces nouvelles perspectives). Avec le recul, c'est plutôt une certaine dépolitisation de la sphère académique pendant les années 1980-2000 qui frappe. Les différentes réformes qui ont touché le secteur public, et peut-être plus particulièrement l'université et la recherche, depuis la contractualisation État-universités de 1989 jusqu'à la dernière Loi de Programmation de la Recherche de 2020, ont peut-être rendu les universitaires et les scientifiques plus sensibles au fait qu'ils sont eux-mêmes finalement touchés par un mouvement profond de « réformes » d'inspiration libérale via le *new public management*. En comparaison, malgré les prudences de rigueur, le discours des professionnels est parfois plus franc, plus radical, plus désireux de changement politique et culturel (ce qui n'est pas toujours contradictoire avec la recherche d'un soutien de la puissance publique), comme le manifesta la table-ronde qui ouvrit le colloque, confrontés qu'ils sont chaque jour aux transformations des objets et des pratiques de leur secteur. Il est précieux de partager avec eux nos réflexions, et réciproquement, ce dont témoigne aussi ce volume.

Reformulée sous ces auspices, la *critique de la crise* sert d'aiguillon à des interrogations reformulées dans le cadre de l'esthétique, de l'histoire, de la « théorie » (au sens de la théorie du cinéma et de l'audiovisuel), de la socio-économie, du droit, de la philosophie, etc. mais elle a une vertu, à la manière d'un clapet anti-retour (quand on ne peut plus revenir en arrière), qui est de proposer un regard relativement abrasif sur ce qu'on pourrait appeler les « notions héritées » au sein de la réflexion scientifique elle-même. S'il est de bonne méthode de passer du phénomène qui est *toujours déjà* mis en discours – « la fin du cinéma » par exemple avec la « révolution » numérique – à sa mise en perspective qui distingue et relativise, l'abrasion que propose la critique de la crise en vient aussi à toucher les notions elles-mêmes : quelles sont ainsi les multiples définitions possibles de ce qu'on appelle « cinéma », ou « œuvre », « auteur », voire « image » ?, etc.³ On peut constater que le cinéma vit sa dernière « mort » en date, ou plutôt la mort d'une *certaine idée* du cinéma, tandis qu'il poursuit son existence sur d'autres supports et médias, ou parler de « mort » de la télévision car elle vit sa première remise en cause frontale avec les plateformes, mais il est utile que, lorsque que la

³ Voir les enjeux de la nomination bien soulignés par l'article d'André Gaudreault et Philippe Marion dans ce volume.

réflexion est mûre, on puisse s'engager sur la voie de nouvelles enquêtes, de nouveaux corpus, voire de nouvelles distinctions conceptuelles.

De ce point de vue, on ne peut que se réjouir de ce que la théorie soit « en crise » quand son champ d'investigation est lui-même bouleversé. C'est plutôt un signe de vitalité⁴. Pour sortir de la situation actuelle, tant politique que théorique, penser un « éco-cinéma », par exemple, est une belle perspective⁵, même si nous n'en sommes qu'aux tous débuts, et même si les pratiques – et c'est heureux – vont plus vite que la recherche. Cette *accélération* numérique qui remet en cause nos cadres hérités peut poser bien sûr un certain nombre de problèmes sur le plan pédagogique et méthodologique... Comment repenser, en effet, les études cinématographiques et audiovisuelles aujourd'hui en gardant certains « fondamentaux », tout en interrogeant radicalement quelques notions-clés sur lesquelles elles sont pourtant bâties, alors même que nous ne savons pas toujours par quoi les remplacer parce que nous ne sommes pas allés au bout de la critique ? De même, si les sciences économiques, le droit, la sociologie des usages jouent un rôle si important aujourd'hui pour comprendre ce qu'il se passe et pour réenvisager l'histoire et l'esthétique des images, on pourrait imaginer, de manière j'en conviens un peu provocatrice, inverser la logique actuelle et commencer d'emblée en Licence « Cinéma et Audiovisuel » avec une forte proportion d'économie pour insister sur le fait que le cinéma est... « par ailleurs un art »...

Il est frappant, en tout cas, de noter les points d'accroche, les relais, entre les différentes études et démarches mobilisées dans ce numéro. Donnons-en quelques aperçus, sans viser l'exhaustivité : il peut s'agir d'une « masculinité » définie au départ en lien avec l'industrialisation du monde et aujourd'hui davantage « fluide » pour correspondre à une économie « liquide⁶ » ; des points aveugles de la représentation des Africains-Américains révélés par l'ouragan Katrina en lien avec les clivages économico-raciaux étatsuniens actuels, non sans écho avec des enjeux environnementaux⁷ ; des tensions qui se cristallisent autour du changement de statut esthétique et sémiotique de l'image (moins une empreinte que des *data*) qui favorise un « tout est possible » de la création fondé sur un photoréalisme puissant et appuyé sur une dématérialisation des supports – qui permet une internationalisation des tâches mais favorise la compétition entre structures – et se combine avec les mutations industrielles du secteur (nouvelles professions, nouveaux acteurs économiques, etc.), créant le paradoxe d'un cinéma – y compris dit « d'auteur » – fabriqué en post-production mais dont les studios d'effets visuels vivent une crise économique violente⁸ ; des *mashups* - ou « œuvres transformatives » – qui interrogent non seulement nos repères formels et artistiques, notre relation (au second degré) aux œuvres cinématographiques et audiovisuelles, la différence entre amateurs et artistes qui partagent pourtant un même « appropriationnisme », mais aussi le « droit d'auteur » lui-même déjà bien mal en point (c'est-à-dire aussi la notion d'« auteur » si décisive dans l'histoire du cinéma)⁹... sans parler bien entendu des propositions qui

⁴ Roger Odin (dir.), *Cinémas*, vol. 17, n° 2-3, « La théorie du cinéma, enfin en crise », printemps 2007, p. 9-32.

⁵ Voir la journée d'études « Approches écocritiques dans les études cinématographiques et audiovisuelles en France : état des lieux et perspectives » (coordonnée par Gaspard Delon, Charlie Hewison et Aymeric Pantet), Université de Paris, 18 juin 2021.

⁶ Pensons, emblématiquement, au rôle d'un film comme *Le Loup de Wall Street* (Martin Scorsese, 2013) dans lequel joue la star américaine Matthew McConaughey, tel que Charles-Antoine Courcoux l'analyse dans ce volume.

⁷ Voir Maureen Lepers, « Entre crise politique et crise de la représentation, l'ouragan Katrina au cinéma et la télévision aux États-Unis » dans ce volume.

⁸ Voir Réjane Hamus-Vallée, « Une crise paradoxale : les mutations du champ des effets visuels à l'ère numérique » dans ce volume.

⁹ Voir Pauline Léger, « Les œuvres transformatrices : cause ou conséquence de la crise du droit d'auteur ? » dans ce volume.

visent à penser directement une « iconomie » articulant esthétique, rapports de production et anthropocène¹⁰.

Si ces croisements et rebonds confirment que nous parlons bien du même monde contemporain dans lequel tous ces phénomènes s'entrecroisent et « s'entre-causent », notre situation est celle d'un billard théorique dont les différentes bandes – le bord formel, le bord des représentations, le bord de l'économie... etc. – renvoient sans cesse la balle, obligeant chacun-e à des efforts pour sortir de ses habitudes disciplinaires et adopter d'autres manières de voir les mêmes choses, sans pour autant renoncer à ses méthodes propres. Il n'est pas surprenant de ce fait qu'on soit conduit, comme Yves Citton¹¹ ici, à imaginer des points de vue qui nous décentrent complètement, comme ceux d'un chat, à la manière de la démarche d'E.T.A. Hoffmann dans *Le Chat Murr* qui visait à parodier le *Bildungsroman* goethéen et a permis de développer l'« ironie romantique » rééquilibrant l'effusion des sentiments par un prosaïsme concret et efficace qui ouvre une nouvelle phase, plus dialectique, du Romantisme.

L'un des effets utiles de la déconstruction de la notion de crise est donc de susciter une pluridisciplinarité *orientée* par la recherche (des causes), plutôt que posée *a priori* comme principe (selon une démarche qui pourrait être trop holistique, ou selon une transdisciplinarité sans but défini). Il s'agit en dialoguant entre chercheurs, entre méthodes et manières de poser un problème, d'observer comment chacun-e parvient à décrire, analyser et interpréter un phénomène que nous appréhendons chacun-e avec nos propres outils. Si j'observe, par exemple, que la sérialité et la sériphilie « mettent en crise » le cinéma aujourd'hui, d'un point de vue tant esthétique qu'artistique (les spectateurs souhaitant une autre expérience temporelle par exemple, un retour au récit « romanesque » qu'offrent les saisons qui se succèdent, etc., ce qui suppose une redistribution des rôles entre scénaristes et réalisateurs, ainsi que d'autres formes de récit, qui peuvent d'ailleurs réutiliser certaines réussites du langage cinématographique classique ou moderne, etc.), il peut m'être utile de comprendre quelle logique économique sous-tend les formes de la série contemporaine. Par contre-coup, je peux comparer cette logique (déterminée par le câble payant, les plateformes qui permettent la pratique du *binge watching*...) à celle des *serials* des années 1930, voir quel était l'état du droit d'auteur à l'époque par rapport à aujourd'hui, quelles pensées et expériences de l'image ou de l'art étaient et sont en jeu aujourd'hui en lien avec la sérialité (un autre rapport au simulacre, au recyclage et à l'empreinte, par exemple), etc. Ce qui oblige alors chacun-e à repenser *ses propres catégories* en tant qu'elles manquent peut-être une dimension fondamentale du phénomène que nous étudions ou en tant qu'une cause que nous attribuons à tel aspect peut mieux s'expliquer par une autre approche. Et ainsi de suite. Là où la pente naturelle de la recherche en sciences humaines et sociales est souvent, par prudence, de prolonger des paradigmes déjà existants en les appliquant à de nouveaux corpus, en les affinant, en les déplaçant légèrement, etc., des décloisonnements plus risqués comme celui qu'offre cette question « mais au fait, pourquoi parle-t-on de *crise* ? » ont pour vertu de nous obliger à remonter à la constitution de nos instruments de pensée eux-mêmes, voire à interroger nos paradigmes mêmes comme on le voit nettement dans ce volume.

¹⁰ Voir Calum Watt, « L'image est-elle un produit dérivé financier ? *Film Catastrophe*, la théorie du cinéma et la crise financière de 2008 » dans ce volume.

¹¹ Voir Yves Citton, « Collapsologie accéléracionniste ? » dans ce volume.

Au côté donc de programmes de recherche pluridisciplinaire ciblés, ou « par objectif » (encouragés bien sûr par les logiques actuelles des politiques scientifiques), sur un corpus historique ou géographique nouveau ou à revisiter, souvent féconds bien sûr, l'ouverture plus rare que propose un tel travail à la fois plus général et plus focalisé autour de ce qu'on pourrait appeler une « notion-écran », nous rappelle que, si la critique de la crise a une fonction de déconstruction des discours, sa vertu est surtout heuristique en tant qu'elle peut interroger le travail du concept – de la *saisie* théorique – qui devrait toujours chercher à nous rapprocher de la réalité visée. Ce qui a également pour intérêt de nous faire revisiter non seulement l'histoire du média mais aussi l'histoire tout aussi tumultueuse de nos saisies multiples elle-même. De ce fait, là où la spécialisation éloigne et cloisonne parfois, cette démarche favorise une certaine mise en commun à travers une réévaluation partagée. Ce ne sont pas seulement les différentes dimensions d'un phénomène – notamment un certain état du cinéma contemporain – qui apparaissent liées à travers un volume de ce type, c'est *aussi* le partage d'un certain vocabulaire, de certaines notions ou représentations scientifiques à ré-interroger ensemble. En ce sens, de même qu'on note dans la pensée politique, un retour des « communs », on peut espérer qu'une démarche de ce type puisse nous montrer la productivité d'une pluridisciplinarité critique du commun.

Puisse ce volume nous servir de guide en ce sens pour aborder les turbulences actuelles et futures du champ du cinéma, de l'audiovisuel et des nouveaux médias avec une acuité et surtout une perspicacité plus grandes !