



HAL
open science

Image-Monstre et médiation à l'image. Nature mythique et rituelle de l'expérience horrifique

Florentin Groh

► To cite this version:

Florentin Groh. Image-Monstre et médiation à l'image. Nature mythique et rituelle de l'expérience horrifique. *Rituels, arts et résistances*, Ophélie Naessens; Anne-Laure Vernet, Nov 2021, Metz, France. hal-04633346

HAL Id: hal-04633346

<https://hal.science/hal-04633346v1>

Submitted on 5 Jul 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.

Copyright

Titre : Image-Monstre et médiation à l'image. Nature mythique et rituelle de l'expérience horrifique.

Auteur : Groh, Florentin. Aix Marseille Univ, CNRS, PRISM, Marseille, France.

Communication : Colloque « Rituels, arts et résistances », organisé par Ophélie Naessens et Anne-Laure Vernet, à l'Université de Lorraine, au laboratoire CREM, 18 novembre 2021.

- **Théorie de l'Image-Monstre :**

L'hypothèse naît d'une expérience cinématographique particulière après un malaise ressenti lors du visionnage d'*Hellraiser* de Clive Barker (1986). Le visionnage a été effectué au cours de mes recherches préparatoires pour mon mémoire. À l'origine, le projet de mémoire se basait sur un sujet sociologique avec une proposition d'exploration du sentiment d'inquiétante étrangeté au cinéma, et une éventuelle sous-partie sur le cinéma d'horreur et le *body-horror*. Après l'expérience, l'évidence de l'échec de l'analyse psycho-symbolique pour démontrer la nature de l'image amorce une réflexion quant au niveau de la valeur interprétative dans la théorie esthétique. Autrement dit, de cette expérience apparaît l'actualisation d'un constat critique sur l'essence de l'image horrifique dans les différentes théories esthétiques avec le détournement du sens de l'expérience par un discours positiviste.

Par exemple, pour Jean-Louis Leutrat (Leutrat, 1993), l'horreur est vectrice d'un effet qui suggère un état interne et psychique. L'engagement horrifique se réalise dans la figuration inconsciente et symbolique de la condition humaine normative. Ici s'opère la dialectique fantastique de Clément Rosset (Rosset, 1979), qui entreprend une considération psycho-phénoménologique de la primauté de la projection pour comprendre le sens de l'image. La symbolique est réduite à une logique cognitive établie dans la notion de « dédoublement » ; autrement dit, comme variation ramenée à une connaissance égocentrée de l'espace-temps par impression et réflexion en rapport à une normalité rationnelle qui définit l'expérience comme double (renversement EN rapport à... et non PAR rapport à).

Par exemple, Carol J. Clover (Clover, 2015) conçoit le cinéma d'horreur comme élaboration d'un plaisir visuel renvoyant à une idée d'état impulsif primaire masculin inconscient autour de la violence faite au corps, aussi bien masculin que féminin. La structure des représentations agence un regard projectif, donné par rapport à une symbolique cognitive normée. Rejoignant ce point de vue, Linda Williams (Williams, 1991) pense que l'horreur s'engage dans une sensation d'excès avec un

positionnement actif (voyeuriste) qui entraîne une expérience impulsive de violence. On retrouve ici le problème de l'approche philosophique d'Anna Powell (Powell, 2005) qui considère que l'analyse psychologique réduit la narration à une symbolique prédéfinie ; avant de limiter elle-même la compréhension narrative à sa simple condition symbolique et illustrative de concepts philosophiques détachés de l'expérience même.

Par exemple, pour Olivia Chevalier-Chaudeigne (Chevalier-Chaudeigne, 2014), l'image horripante renvoie à une structure référente du Moi qui participe à la symbolique de l'action narrative, affiliée alors à l'expression d'une pulsion inconsciente métaphysique. Cette posture ramène à la problématique du double égocentré sur la projection du Moi dans l'Autre : pour le dire plus sobrement, la compréhension de l'image réside dans le simple regard dialectique forgé par une raison dominante et rationnelle.

Ces divers exemples, non exhaustifs, mènent à un questionnement autour de la lecture esthétisante du cinéma d'horreur avec la notion de « fantastique-épouvante » opposée à l'horreur dite « moderne », faite notamment par Gérard Lenne (Lenne, 1985) avec une opposition entre le fantastique et l'horreur pour désigner un même état inversé du réel, mais selon des dispositions figuratives distinctes avec la réduction de l'horreur à une logique de « gratuité » et l'instauration d'un rapport de valeur entre différents niveaux d'expériences. Cette opposition est reprise par Eric Dufour (Dufour, 2006) avec une logique de catégorisation qui cloisonne le sens des images sur la signification des expériences par renvoi symbolique préétabli.

Il est important de considérer l'image comme indépendante, dans un premier temps, aux dimensions socioculturelles et politiques de l'expérience afin de saisir la valeur de l'orientation projective. L'intuition personnelle est alimentée par les différentes théories de l'image comme essence virtuelle d'une réalité (autre). La thèse de la photogénie de Jean Epstein offre une pensée phénoménologique, en opposition avec raisonnement scientifico-logique et empirico-sentimental, sur la nature des potentialités internes de l'image cinématographique. Cette théorie est liée à celle de la lyrosophie qu'il développe, suite à son étude sur la pratique kabyle, pour réfléchir à la possibilité d'une rationalité émotionnelle ; autrement dit, d'une constitution cognitive, à travers une actualisation sensible et organique non-rationnelle du monde, qui compose une connaissance intensive et primaire d'une relation à un environnement. La clé de compréhension de la nature photogénique de l'image cinématographique pour Epstein (voir « Bonjour Cinéma », « Photogénie de l'impondérable », « Le cinématographe vu de l'Etna », ou « L'intelligence d'une machine », in Epstein, 1974/1975) s'opère alors dans la pensée de l'image comme miroir inversé de la réalité. La photogénie renvoie à la notion

de « miroir » à un double, exprimé dans un rapport de différence, virtuel de la réalité. Ce double du réel est rendu possible grâce à la nature cinématographique de l'image dans la captation d'une vue non médiatisée par le regard humain. En résulte la recherche expérimentale d'un espace-temps autre contenu dans l'image qui implique non seulement une valeur figurative (agencement-recherche de l'image), mais aussi une dimension projective dans la nature de l'expérience cinématographique pour sa compréhension.

Au concept de la photogénie de Jean Epstein s'ajoute alors la philosophie du « montage des attractions » de Sergueï Eisenstein, notamment le raisonnement autour de sa période mexicaine avec une recherche d'atteinte d'un état réflexif animiste à travers l'articulation de figures captées symboliquement et virtuellement pour déclencher un état intensif par rapport d'idées, actualisées comme double aux figurations (Schifano & Somaini, 2016). Je ramène cette pensée à la théorie affective de Jean-Louis Schefer (Schefer, 1998 ; 1997a ; 1997b), pour qui le sens des images s'opère dans une actualisation émotionnelle de l'agencement figuratif, non symbolique en lui-même, mais dans l'épreuve qu'il convoque. En ça, j'invoque la nature virtuelle de l'image.

Avec ces théories, j'appelle à une réactualisation des théories deleuziennes (Deleuze, 1983 ; 2006) sur l'image cinématographique, similaire à celle, sous l'impulsion conceptuelle de Jacques Rancière (Rancière, 2001), où les concepts d'image-action et d'image-temps sont considérés comme faisant partie d'un tout cinématographique expérientiel. En ce sens, l'image virtualise un état sensible du monde inscrit dans en tension dans l'image. L'engagement d'une expérience esthétique (symbolique et compositionnelle) est propre, alors, à une mécanique plastique figurale qui engage une expérience de perception du monde particulière. Je renvoie ici à l'application de la théorie de l'image-concept d'Evgenia Giannouri (Giannouri, 2010) comme action corporelle qui entraîne une crise temporelle de l'image par la cristallisation d'un espace-temps autre en raison de l'agencement narratif et figuratif de son évolution. En résulte un micro-événement stimulant la perception et entraînant un questionnement métaphysique par projection stimulée en fonction de l'identification (remise en cause des pensées deleuziennes de l'image à travers le complexe action-temps). L'image esthétique est une image narrative, un tout consolidant une expérience de l'espace et du temps selon le positionnement des personnages et l'enchaînement de l'action. Le complexe action-temps est alors compris comme un ensemble de l'expérience donnée, non d'essence philo-symbolique, mais ancré dans une logique émotionnelle incarnée.

Au travers de ce positionnement sur l'image, le questionnement issu de la nature de l'expérience horrifique migre vers la théorie de l'acte d'image. Cette théorie informe de la nature performative de

cette dernière avec l'implication de la lecture sémiologique dans sa considération conceptuelle. Autrement dit, le complexe actuel-virtuel des figures doit être déchiffré à travers le complexe image-spectateur. Le sens n'est pas donné intensivement, mais construit auprès d'une expérience rétroactive. J'emprunte ici la pensée de Marie-José Mondzain autour de la rétroflexivité de l'image comme nature de l'expérience artistique (Mondzain, 1996 ; 2007). La théorie de l'acte implique une valeur co-active des figurations et de la place du spectateur pour la mise en lumière du sens narratif et esthétique. Autrement dit, le concept dépend d'une configuration destinée à une connaissance (l'image oriente une perception pour le développement d'une sensation). La base sémiologique permet de réintroduire l'approche cognitive, philosophique, et psychologique, mais cette fois-ci dans un rapport structurel à la compréhension des dynamiques figuratives.

Les différents constats théoriques sur le cinéma d'horreur ne sont pas rejetés ; j'appelle néanmoins à resserrer l'analyse autour d'une approche structurelle avec le complexe rétroactif spectateur-image. Ce complexe détermine une expérience qui institue une vision particulière selon un agencement figuratif et narratif qui dynamise un contexte cognitif et sensitif identificatoire par projection. Ce qui est exhorté à être vérifié est la généralisation esthétisante des conclusions sur le cinéma d'horreur. Cette invitation à considérer le cinéma d'horreur dans son ensemble expérimental stimule l'édification théorique de l'Image-Monstre. Penser l'image dans sa nature expérimentale suppose de déconstruire les symboliques normatives et de se laisser aller à l'expérience en vue de mettre en lumière les valeurs des structures narratives et figuratives. En ce sens, il faut prendre en compte le contexte à la fois socio-historico-culturel et phénoménologique du spectateur, et la structure figurative et narrative afin de comprendre la nature de l'image horrifique en tant qu'expérience particulière du monde.

Ainsi, l'Image-Monstre est « monstre » dans un cadre anthropo-philosophique. Le cinéma d'horreur peut actualiser une angoisse occidentale moderne, basée sur une perte de sens phénoménologique dû à la montée de l'individualisme et du consumérisme constituant un malaise spatio-temporel (je fais référence ici à la pensée de Stephen Kern [Kern, 1983], pour qui la notion philo-sensitive d'espace, de temps, et de physiologie construit une structure culturelle moderne qui symbolise un être au monde spécifique marqué par un égocentrisme ; ou à la pensée de Doreen Massey [Massey, 1991 ; 1992] pour qui les conséquences de la modernité réalisent une réification de l'espace qui provoque une rupture d'ancrage symbiotique et un isolement individualiste ; ou à la pensée de Carolyn Merchant [Merchant, 1976], pour qui cette réification est le symptôme du modèle sociétal masculiniste qui organise un regard projectif dominant sur les choses).

D'un point de vue philosophique, le malaise moderne émerge de la construction d'une raison éclairée qui pousse progressivement à une considération dialectique du corps et de l'esprit. On peut rattacher cette pensée au concept de corps -sans-organe de Gilles Deleuze et Félix Guattari (Deleuze & Guattari, 1973 ; 2009), où l'angoisse est réduite à une perte de sens du corps dans sa logique anatomique (image sociétale et rationalisme explicable). Cette considération pousse à une élaboration idéologique propre à une modernité capitaliste tardive avec une consolidation normative du corps qui manifeste inconsciemment un malaise par expérience des limites de la construction sociale et de l'exercice d'un pouvoir projectif culturel qui maintient un espace public et forge un Moi ramené sur la surface du corps (Sirost, 2005 ; Sforzini, 2014 ; Butler, 2006). Le corps devient image de Soi (je renvoie ici au concept psychologique de « Moi-Peau » de Daniel Anzieu [Anzieu, 1995] ; ou à la notion de corps-limite de David Le Breton [Le Breton, 1990]). En résulte la recherche d'une déconstruction sensorielle du corps comme expression d'un malaise normatif issu d'une construction genrée et complexée des corps.

L'idée de « monstre » intervient dans ce courant théorique critique du constat de la modernité éclairée comme perte de sens en relation à un corps projeté dans un espace et un temps éprouvé. Le monstre ici ne s'opère pas dans le rejet de l'autre et la projection de Soi dans le « difforme » (Ancet, 2006), mais dans l'actualisation d'une altérité qui ouvre le corps sur un champ des possibles. Le monstre est l'introjection d'une altérité rapportée à Soi pour l'ouverture à une sensation dé-normative, informe. Je renvoie à présent au potentiel « informe » du corps monstrueux (Bertrand, Carol, 2017). Ce potentiel propose d'aller au-delà du lien à la difformité pour ressentir l'anormalité au même degré qu'un écart différentiel qui amène le rationalisme physiologique à ces limites. En résulte un dépassement par une conscience-limite qui expose réflexivement un devenir-monstre du corps (Bertrand, 2012). Je croise cette pensée avec le concept de « symbiotique » de Donna Haraway (Haraway, 2007), où le corps monstrueux s'entame comme possibilité d'une ouverture rhizomatique intensive dans l'expérience d'un écart vécu par la conscience des limites rationnelles. La sensation de l'« a-normal », qui amène à la destruction de l'enveloppe socioculturelle cognitive et réflexive, et la considération de l'« a-normal », en rapport à une normalité généraliste, engagent une épreuve nihiliste par la sensation des limites dans la variation produite entre le regard et l'environnement.

L'Image-Monstre se situe dans cette relation phénoménale à l'espace-temps, à Soi, et aux autres. Plus simplement, et pour revenir à l'image horrifique, le monstre implique un rapport schizoïde au monde (Persson, 2016) qui entraîne une tension perceptive et cognitive aux limites de la rationalité. Cette tension phénoménale s'exécute avec la prise de conscience nihiliste des percepts dominants et universalistes du corps dans l'impression projetée d'un autre dans Soi et non d'un Soi dans l'Autre.

Dans ce cas, l'horreur et le fantastique engagent un renversement de la réalité par un ressenti différent entre une rationalité dite archaïque et une non-rationalité. De fait, l'expérimentation provoquée par l'Image-Monstre dépend d'une habitation à l'image. La structure d'expérience cognitive et perceptive selon les archétypes figuratifs et narratifs dans l'agencement de l'image, en rapport à une identification sensorielle au corps, amène à considérer la nature émotionnelle du vécu cinématographique comme hybridation/métamorphose de la réalité.

L'Image-Monstre est monstre dans deux rapports possibles : un retour-limite de la rationalité (projection) ; et une épreuve nihiliste par la sensation de cette limite. Cette dualité est provoquée par l'agencement figuratif et figural. Le concept de « figural » réfère à la somme symbolique et iconologique des figures, couplée à la totalité invisible et photogénique de la construction figurative. Je m'en remets ici à l'économie de l'image de Marie-José Mondzain par une structure d'engagement perceptif et cognitif. Selon la logique horrifique liée au corps et à l'espace-temps, cette économie réalise un dépassement nihiliste ou une expérience fantasmée. Se développe à présent l'hypothèse d'une expérience éco-féministe de la même manière qu'entendu par Val Plumwood (Plumwood, 2003 ; 2005), comme sensation animiste et rhizomatique dans une interdépendance environnementale. Dans le cinéma d'horreur, cette expérience est possible à deux niveaux : à un niveau compris dans le film (remise en cause expérimentale des normes culturelles et phénoménologiques masculines par la composition d'une ouverture sensiblement autre au corps) ; et à un niveau reçu par le spectateur. trice dans l'expression personnelle d'un mal-être corporel et sensitif projeté dans une figure du dépassement corporel ou de l'expérience d'un renversement de la réalité. Cette dernière notion est purement spéculative pour le moment, car on ne peut pas affirmer que le cinéma d'horreur, en général, soit éco-féministe, du fait de l'influence de nombreux sous-genres faisant l'apologie de la violence masculine et dominatrice, voire punitive ; ni en particulier en raison de la grande présence d'hommes réalisateurs. Néanmoins, l'expérience pose cette question de l'épreuve de la limite de la rationalité masculiniste dans un cadre coordonné par le film ou provoqué en réponse à cette expérience.

Ce qui pose problème dans la formalisation de l'Image-Monstre est l'unique cadre théorique et philosophique qui laisse une zone d'ombre importante dans la compréhension anthropologique de l'expérience spectatorielle. La conception de l'Image-Monstre situerait la nature de l'expérience autour d'un principe dynamique d'écart différentiel comme structure contre-généalogique. Mais est-ce une sensation personnelle, une simple étude symboliquement pré-défini par une philosophie a-normative ? Ou s'agit-il de la véritable nature de l'expérience horrifique ? Pour répondre à ses doutes, et dépasser le simple cadre théorique, il faut appliquer réellement l'appel transdisciplinaire et marquer la réflexion d'une analyse non généralisable du public avec un principe de médiation, emmené dans

une réflexion sur la construction d'un espace pédagogique autre.

- **Pour une médiation à l'image horrifique :**

Le cinéma d'horreur a-t-il sa place dans l'éducation à l'image ? C'est une interrogation contemporaine qui apparaît dans les pensées sur de la pédagogie à l'image (Boutin, 2010), principalement du côté des dispositifs Collégiens et Lycéens au Cinéma (cas problématique d'*Edward aux mains d'argents* de Tim Burton) et des séances pédagogiques de la cinémathèque française (exemple de « La peur au cinéma »). La pertinence de l'horreur a souvent été questionnée dans les sciences de l'éducation (comme c'est le cas pour Caroline Masseron [Masseron, 2003], notamment autour du prisme artistique et stylistique du Fantastique. Là réside un des problèmes identifiés avec la théorisation de l'Image-Monstre, à savoir la caractérisation esthétisante de l'horreur). La justification de l'utilisation d'une fiction horrifique s'opère dans un processus de légitimation culturelle normative [dossier CNC pour *Frankenstein* (1931) de James Whale] propre à l'exercice d'un discours en rapport avec une histoire de l'art institutionnelle. Ainsi, les analyses et arguments amoindrissent les effets expérimentaux (problème du symbolisme iconologique) et visent à une stigmatisation des pratiques personnelles par atténuation des qualités cinématographiques d'une œuvre horrifique autre (problème de légitimation institutionnelle).

Le problème majeur de ces comportements éducatifs réside dans le fait que l'étude proposée s'entreprind dans un a priori sur le « genre », issu notamment de la pratique professionnelle [exemple de la table ronde « La production d'un cinéma de genre en France » du 03/03/2021 organisé par l'Académie des Césars] avec une volonté d'expérience marquée par une régulation métaphorique basée sur une idée du cinéma comme art noble et révélateur [on retrouve ici le problème de l'ontologie bazanienne et de la définition de « genre » dévoilée déjà par Jean-Louis Leutrat avec une question d'historicité ; pensée en continuité avec la réflexion de Jacques Rancière face à l'Histoire Générale du cinéma de Jean-Luc Godard et la réduction politico-symbolique de l'image]. Pour le dire plus simplement, cette considération exclut l'expérimentation de films d'horreur par la justification d'un manque d'importance théorique. On est au-devant du problème de la terminologie psychologique de la nature de l'expérience dans l'horreur avec la logique cathartique de la projection spectatorielle [par exemple, comme pour Philippe Ross (Ross, 1982) ou Luc Boitonski [Boitonski, 1993]].

Cette caractérisation s'accompagne d'un a priori sur la catégorie de population majeure qui constitue le public du cinéma d'horreur : les adolescent. e. s (Williams, 1991 ; Clover, 2015). Grossièrement, le cinéma d'horreur ne serait qu'un genre qui concerne les adolescent. e. s, donc non digne d'intérêt

théorique (du moins dans la question d'opposition graphique/suggestif et de la valeur d'expérience). Bien qu'il n'y ait pas d'études quantifiables à ce jour sur un public type du cinéma d'horreur ; au fil d'interventions au Lycée professionnel Angela Davis en Seine-Saint-Denis, au lycée Langevin à La Seyne-sur-Mer, au collège Jean-Moulin à Brignoles, ou au collège Joseph Vernet (plus particulièrement) en Avignon, la consommation domestique et privée du cinéma d'horreur par un public adolescent est une réalité de faits. Dans divers exercices et discussions informelles avec les élèves, l'importance donnée au visionnage a été relevée. Ce visionnage dépasse la simple structure cathartique, où se faire peur intervient pour exprimer une recherche et actualiser une sensation contextuelle.

Le besoin d'une médiation s'immisce dans un contexte de transmission/expression difficile de l'adolescence. Ce contexte est d'ailleurs témoin de la valeur de l'expérience horrifique : l'âge adolescent est un âge transitoire (théorie du Homard de Karine Palazzolo). La pratique individuelle, accentuée par l'arrivée des usages numériques, entreprend une pratique domestique qui engage l'attente d'une spectacularisation de la violence ou d'une recherche contre-culturelle (en rapport à une culture esthétisante et institutionnelle dominante, la considération esthétique pousse à calquer son expérience autour d'une construction identitaire basée sur une appartenance à un groupe définie en marge [psychologie de Xavier Pommereau (Pommereau, 1997 ; 2013) ou de Jacques Lacan [Lacan, 2004] : le développement identitaire passe par une phase de construction phénoménale dans une recherche d'ancrage]).

La notion de public adolescent suppose un questionnement philosophique au niveau de l'apprentissage dans la compréhension de cette période transitoire. Cette compréhension implique un second questionnement sur le corps (physique et sexuel) et sur la place individuelle et sociale de l'adolescent. e dans un groupe. Cette considération reporte la discussion sur la nature du visionnage dans les films d'horreur (mais peut-il s'agir d'un facteur sociologique d'explication ?). Autrement dit, appréhender l'image suppose de saisir son public. La nature de recherche transitoire de l'âge adolescent engage un caractère phénoménal de l'expérience. De cette nature apparaît le besoin de redéfinir l'espace de médiation à l'image pour une expression pleine. Cette conception est née des réflexions dans les sciences de l'éducation autour d'une pédagogie sensationnelle résultante de l'expérience typique de l'enfant : Steiner et Montessori/méthode Reggio (enfant chercheur.euse et adulte partenaire)/idéal de l'éducation populaire de Célestin Freinet avec la construction des savoirs basée sur l'interaction et l'autonomie.

Ces exemples nous emmènent à un questionnement spécifique à la médiation culturelle en tant que

légitimation institutionnelle par production de discours esthétisant issu des politiques culturelles nationales. Il s'agit ici d'un problème de considération de la médiation culturelle selon l'héritage malraucien qui pousse à la démocratisation d'une culture éclairée, propre à un idéal citoyen. En ce sens, la médiation renvoie à la construction d'un espace social pour une relation à l'art (pensée de la mise en relation comme principe premier de la médiation de Jean Davallon [Davallon, 2004]). L'espace de la médiation peut être celui d'une légitimation, ou celui d'une appropriation et revendication culturelle.

Notre réflexion autour de la médiation s'inscrit dans le questionnement de Perrine Boutin (Boutin, 2010), qui revient sur la pensée de Marie-José Mondzain et de la rétro-réflexivité (Mondzain, 2006) pour concevoir la nécessité d'une nouvelle posture de médiation où est pris en compte le regard des enfants (leurs expériences) dans le processus de développement didactique. En résulte un raisonnement qui considère l'image en tant que médiation propre : le dispositif cinématographique est compris en fonction du concept du dispositif foucauldien comme un ensemble de réseaux différents mis en relation ; et selon son application deleuzienne avec la théorie du rhizome comme dispositif par ouverture et explosion transdisciplinaire des sens pédagogiques. Cette idée amène au concept des hybrides de Bruno Latour avec objet et sujet qui se façonnent mutuellement pour le sens (Latour, 2006) ; et l'idéologie de Jean-Louis Baudry avec le dispositif cinématographique comme valeur d'interaction pour une sensation de réel ; ou la notion de projection et d'introjection de Christian Metz (Metz, 2003). Ces considérations composent le sentiment de la médiation comme « cubisme épistémologique » de Bernard Charlot, comme intelligibilité transdisciplinaire (Boutin, 2010).

Je songe ici à la pensée plus théorique et philosophique de Jean Caune (Caune, 1999) avec une éthique de la médiation basée sur la question des rapports établis entre un regard, sa configuration (par un guide) et le sens de la chose qui fait médiation. Autrement dit, la médiation ne réside pas seulement dans une mise en relation, mais dans une orientation de réception. En résulte un besoin de prise en compte des expériences personnelles du public ; avec une aspiration à dépasser la compréhension iconologique par la mise en place d'une sensation de transe projective dans l'œuvre. On en vient alors à l'approche rituelle avec la constitution d'une cognition post-structurale de Marc Augé (Augé, 2003) . La médiation, en ce sens, est un espace intermédiaire qui oriente une projection spécifique selon une catégorisation d'expérience et d'entrée dans l'image.

Je tente une interprétation de la nature ternaire de la médiation par Jean Davallon et Antoinette Henion , selon la pensée du processus d'apprentissage de Jacques Rancière avec un troisième objet relatif au dialogue co-constructif entre le maître et l'apprenti : l'expérience est constitutive de sens (Rancière,

2008). Le besoin de médiation s'offre comme extension théorique de l'Image-Monstre avec une compréhension expérimentable des relations à l'image par un espace pédagogique spécifique.

Ce besoin renvoie au rôle de la pédagogie au cinéma dans la compréhension de la nature virtuelle de l'image. On touche ici à l'idéal voulu par Jean Epstein : (Epstein, 2020). L'Image-Monstre oriente un lien intensif à l'image. La théorie de la médiation emmène à s'interroger sur les hypothèses issues des sciences de l'information et de la communication autour des attitudes spectatoriennes vis-à-vis d'une œuvre cinématographique. Je pense notamment à la considération d'Edgard Morin sur la constitution d'un rapport identificatoire actif à l'image (Morin, 1978). La lecture de l'image doit être complète : elle doit impliquer une compréhension de ses structures figuratives par une expérience sensible orientée et composée par rétroaction avec le complexe image-médiateur-spectateur.trice.

Ce qui forme le sens de l'image, c'est la projection exprimée, une virtualité de l'image actualisée. La création d'un dispositif de médiation s'engage comme recherche d'une théorie générale de la nature de l'expérience dans le cinéma d'horreur ; et dévoile l'essence même de l'image horrifique dans la prise en considération d'une lecture structurelle des figurations. Cette lecture est mise en relation avec la valeur projective-introjective du regard spectatorial dans l'image. Est réactivée alors l'hypothèse de la caractéristique de rituel mythique monstrueux comme théorisation anthropologique et cinématographique de l'Image-Monstre : la compréhension de la nature interne de l'image passe par la problématisation de la dimension du lien expérientiel qui structure un système de pensée. La mise en place d'un espace de médiation oriente un positionnement spécifique qui suppose de mettre en lumière les valeurs des structures de représentations, afin de signifier le degré d'expérience possible et de mettre en place le sentiment monstrueux.

- **Nature mythique et rituelle de l'Image-Monstre**

La réflexion sur le mythe renvoie à un questionnement initial dans la conception de l'Image-Monstre avec la pensée d'une nature rétroactive de l'expérience cinématographique. L'importance de la théorie structuraliste dans l'identification des logiques figuratives engage une importance émotionnelle dans l'analyse pour la compréhension de la nature de l'image. Comme nous venons de le voir, cette compréhension passe par une projection personnelle. L'Image-Monstre suppose une expérimentation globale empathique. Dans ce cas, l'analyse figurative et esthétique prend une dimension anthropologique dans l'implication du regard spectatorial, généralisé au travers d'une expérience personnelle et illustrative d'un être au monde occidental remis en question. La notion de pensée post-structurale est empruntée à Eduardo Viveros de Castro (Viveros de Castro, 2009). La

nature du mythe s'éloigne d'une considération ethnologique (opposition au pragmatisme de Pierre Bourdieu et Émile Durkheim); elle devient expérimentale, organisation d'une réflexion phénoménologique à travers l'interprétation cognitive et sensitive des symboliques. L'appel à questionner la positivité du.de la chercheur.euse engage à la pensée rhizomatique de l'anthropologie. À la suite de Viveros de Castro, je cite Marilyn Star Hern, qui utilise la fonction interprétative multiple pour résoudre le problème de l'ethnologique dans l'explication du mythe (Viveros de Castro, 2009).

Le besoin de repositionnement anthropologique implique de prendre en considération les sensations subjectives afin de les mener vers une autodestruction dans l'épreuve de limites contradictoires. Autrement dit, la connaissance des structures émerge de la différence éprouvée. De la sorte, notre compréhension de l'image horripilante est nécessairement construite selon des valeurs structurelles (figures narratives et esthétiques). Le caractère mythique s'impose comme symbolique métaphysique. Les figures sont estimées dans leurs potentialités performatives. Le concept de survivance (Didi-Huberman, 2017) peut éclairer le cheminement théorique vers la nature mythique de l'image horripilante. Nous recherchons dans l'Image-Monstre les survivances visibles et sensibles des figures afin de saisir la logique figurative de virtualisation sensorielle et d'actualisation cognitive pour dégager une signification en fonction de l'orientation-réaction de l'image.

L'image contient sa propre puissance sensorielle qui n'est appréhendée par le.la spectateur. trice que dans une projection stimulée et conduite par les agencements narratifs et figuratifs. [concept de l'intensité sensorielle de la matière d'image (Didi-Huberman, 1992) : ensemble de mouvement d'énergie qui constitue un espace-temps spécifique à la mise en scène, comprise par le.la spectateur. trice dans la projection cognitive]. Ce sens se forme avec une expérience où l'importance est donnée à la projection affective orientée par une structure figurative. J'insiste ici sur le lien possible entre la considération de la nature de l'expérience cinématographique et la théorie esthétique/observation anthropologique du rituel de Aby Warburg (Warburg, 2003) : la survivance, dans une logique d'interprétation reliée au temps de rituel, est saisie en tant que *pathosformel*, autrement dit à titre de résurgence expérientielle d'une condition socio -historico-culturelle qui s'active dans les composantes iconographiques. La configuration dépend d'une expérience projective double (positionnement contextuel du.de la spectateur. trice et structure narrative et figurative dans l'expérience cognitive et sensorielle qui donne sens à l'expérience) et s'ouvre dans une construction-déconstruction-reconstruction métaphysique selon un rapport de projection orientée.

Étudier l'image comme médiateur d'un regard par la construction d'un espace d'expérience qui

dépasse l'espace-temps social rapproche la médiation d'une forme d'« artivisme ». Cette notion offre une réflexion autour des possibilités de transgression et de reconstruction cognitive de l'art. Le rapport à l'œuvre érige une expérience liminale avec un besoin-recherche d'ancrage socio-phénoménologique ; ainsi qu'une valeur politique dans l'orientation d'une réflexion a-normative menée par une épreuve des limites structurelles cognitives et réflexives. Pour le dire simplement, l'Artivisme suppose le pouvoir performatif de l'art (Ouardi & Lemoine, 2010). Reliée à la philosophie de John Dewey (comme montré par Mohamed Abdel Hamid [Abdel Hamid, 2017]) notamment dans *L'art comme expérience* (Gallimard : Paris, 2010) et *Le public et ses problèmes* (Paris : Gallimard, 2010), la nature de l'expérience artistique est une expérimentation du monde pour la formation d'une compréhension par le façonnement d'individualité dans la relation projective à l'image ; et la construction co-active des notions d'espaces sociohistoriques. Autrement dit, John Dewey pense l'expérience comme un flux global de transformation dans le rapport de Soi et des Autres. L'essence de l'art engage alors la nature de l'expérience esthétique comme expérimentation du monde selon une orientation cognitive. Dans ce cas, le sens de l'œuvre dépend de son actualisation.

On observe bien que la philosophie pragmatique de John Dewey occupe la réflexion autour des rituels et des mythes, elle alimente mes points de vues sur la nature de l'expérience horrifique comme artiviste. Avec une compréhension sur la conséquence normative ou liminale de l'art, la construction d'un espace-temps projectif autre est rendue envisageable dans le raisonnement d'une sensibilité communiquée par l'œuvre. Là réside toute l'importance de l'usage de la sémiologie afin de comprendre le sens anthropologique de l'agencement des figures. Mais, si l'on suit la logique pragmatique, le sens de l'expérience n'est donné que par l'observation de la projection-réception sans prendre en considération les possibilités virtuelles de l'image. La configuration de l'expérience émotive-cognitive doit être pensée comme composée par un espace-temps expérientiel propre aux figurations de l'image, qui amène à une conscience propre de l'œuvre (retour alors à l'importance de la photogénie dans la compréhension de l'Image-Monstre). Le point de vue ici n'est donc plus pragmatique, mais post-structuraliste, car il implique l'importance des structures narratives et figuratives symboliques comprises dans l'engagement co-actif de l'introjection-projection spectatorielle.

De la sorte, l'image, et son expérience, sont considérées au niveau de la rythmique figurative. L'espace-temps expérientiel que compose et introduit l'image se donne comme rituel phénoménologique à travers une logique de représentation-compréhension du monde. Ce point de vue nous amène à estimer l'Image-Monstre dans son essence rituel. D'abord dans l'image, en lien étroit avec la pensée expérimentale de Maya Deren et du cinéma psychédélique. Les réflexions de

l'anthropologue et artiste s'orientent autour d'une création-recherche pour atteindre la nature du rituel (Deren, 2004). La forme ritualisante est une forme expérimentale à trois niveaux : objectif (symbolique sociohistorique visible dans figuration de l'œuvre), subjectif (cognitif et phénoménologique), et artistique (figuratif et esthétique). L'essence du rituel se situe alors à un niveau rétroactif d'un objet tertiaire médiateur d'un état sensitif et cognitif structuré dans un espace-temps spécifique pour une expérience phénoménologique du monde (c'est le cas, notamment, de son premier court-métrage, *Meshe of Afternoon* [1943], qui se rapporte d'ailleurs à une logique horrifique avec une expérience renversée de la réalité). Le sens global de l'expérience est rhizomatique, rapport à un ensemble structurel co-actif d'une expérience spatio-temporelle (Beaucieu, 2008). La valeur expérientielle du rituel engage maintenant le corps, et plus seulement l'image, comme médiateur d'un espace-temps expérientiel propre à une survivance métaphysique recherchée.

La pensée de l'art de Maya Deren renvoie à la pensée du rituel de Victor Turner et son application pédagogique par Edith Turner (Frese, Brownell, 2020). Le rituel s'offre comme performance socioculturelle théâtralisée par un rapport performatif à un support narratif ou figuratif qui oriente une sensation subjective d'un espace-temps restreint à la symbolique rituelle. On voit l'importance du lien physico-émotif dans la construction du rite et la consolidation de l'espace rituel. Néanmoins, ce lien ne fait pas du rituel une symbolique prédéfinie : le sens sociologique intervient dans la nature de l'expérience que provoque l'espace-temps rituel. On arrive à la notion de performance selon le triptyque « body, brain, and culture » pour Victor Turner. L'expérience rituelle s'engage dans un conditionnement social qui opère dans un processus d'exécution cognitive en rapport à une projection physio-émotive orientée. Autrement dit, le sens socioculturel agit dans l'expérience spectatorielle induite par une série de structurations expérimentales de figures réalisant une émotion particulière en lien avec son actualisation.

Le rituel est donc une expérience socioculturelle et politique par projection cognitive, stimulée par une introjection symbolique et une recherche émotionnelle propre à une crise d'être au monde (notion interprétée de « social drama » de Victor Turner : besoin de rituel dans la crise interne d'une société) . Le rituel s'apparente à une recherche-actualisation d'une compréhension renouvelée du monde fondé sur une phénoménologie sensitive. La conception de la nature du rituel passe alors par une implication expérimentale avec l'importance de l'actualisation contextuelle et de l'espace-temps virtuel orienté par une structure médiatrice d'un regard. Le rituel est, en ce sens, sociosymbolique dans la valeur d'expérience donnée. L'unité basique du rituel est donc saisie dans son caractère performatif (voir travaux des réunions organisées par Werner-Green *Rite, Drama, Festival, Spectacle et By Means of Performance : Intercultural Studies of Theatre and Ritual*). La signification

phénoménologique s'engage dans l'actualisation liminale des schèmes perceptifs, sensitifs, et réflexifs mise à l'œuvre dans l'espace-temps symbolique.

Mais, afin de comprendre la valeur expérimentale du rituel, il est important de considérer cet espace-temps comme formé par un objet tertiaire médiateur. Je renvoie ici à la pensée d'Antonin Artaud sur la nature du rituel avec l'observation philo-expérimentale de la danse rituelle peyote (Artaud, 2019). Le rituel oriente un être au monde spécifique par l'actualisation intensive d'une cognition normative amenée à ses limites éprouvées. L'importance alors de l'objet tertiaire médiateur pousse à une expérience particulière des limites réflexives en appelant les compréhensions subjectives à se faire sentir à un niveau physico-émotif selon l'édification de l'espace-temps autre. Dans ce cadre, l'image agirait comme outil médiateur d'un regard.

On trouve ici le rôle du cinéma expérimental dans l'ethnographie (Russell, 1999) : l'image cinématographique peut permettre une vision du monde qui dépend d'une dynamique socioculturelle dans la projection à un espace-temps constructeur d'une dialectique expérimentale. De la sorte, afin de saisir pleinement les potentialités rituelles de l'image, nous rejoignons les pensées de Bruno Trentini (Trentini, 2015a ; 2015b), pour qui le sens de l'expérience réside dans le complexe cognition-perception-esthétique. Le ressenti spatial est un ressenti corporalisé par une stimulation figurative.

L'Image-Monstre est proche du principe de *snatching* de Nicole Brenez (Brenez, 1998 ; 2007), pensée d'après *The Invasion of Body Snatcher* (1991) d'Abel Ferrara. Ce concept montre l'inscription d'une dynamique conflictuelle comprise entre l'espace-temps de l'image et celui du spectateur. La nature rituelle de l'image se situe alors à un niveau intertextuel, selon une organisation figurative dans une matière d'image particulière qui oriente un regard perceptif et sensitif vers une expérience projective par actualisation symbolique. Autrement dit, l'image dépend d'un corps filmique et du sens expérientiel qu'il active dans l'affirmation d'une dynamique figurable (la rythmique rituelle comprend le montage ; la composante rituelle comprend les figurations ; le temps du rituel comprend le visionnage ; et l'engagement physio-émotif comprend la projection-survivance).

Ainsi, l'Image-Monstre est rituel en ce qu'elle propose une vision du monde à travers la mise en place d'un espace-temps « hors temps » ; et de l'actualisation d'une crise existentielle qui se situe au niveau d'une recherche de réponse qui survient dans l'agencement des figures expérimentales. Là le rituel rejoint la question du mythe. Je fais référence ici au mythe d'abord avec les positionnements structuralistes de Claude Lévi-Strauss où il reflète système de pensée dans symbolique active des

figures esthétiques (Lévi-Strauss, 1962 ; 1996 ; 2015). Le mythe inscrit une conviction intime du monde ; il est relié à une sensation première et une cognition réflexive à travers une figure symbolique qui fonctionne comme renvoi actualisé d'un être au monde relationnel. Le système archétypal du mythe (en reprenant l'analyse des contes populaires russes de Valdimir Propp) doit être pris en compte dans son ensemble : les figures, et leurs agencements narratifs, dynamiques, et symboliques.

La définition sociohistorique est acquise dans la connaissance précontextuelle et la prise en compte de l'expérience. En résulte une symbolique co-active dans la nature coextensive du sens narratif et figuratif du mythe. D'un point de vue philosophique (Campbell, 2009), le mythe a une fonction d'expérimentation quasi psychédélique dans le renvoi phénoménologique à une place dans le monde . L'apprentissage n'est pas métaphysique (symbolique réflexive), mais phénoménal (cognitif et perceptif). La structure du récit entreprend une symbolique survivante qui pousse à un engagement réflexif orienté par système de représentation. Pour Thompson Tok (Tok, 2019), l'application phénoménologique des récits s'organise dans la projection corporelle donnée dans la composition d'un espace-temps spécifique à la narration. Le mythe peut également revêtir une dimension politique (néopaganismes et écoféminisme : rôle des organisations narratives pour la déconstruction d'un point de vue normatif dans l'implication d'une épreuve en renvoi différentiel : réflexion sur les textes poétiques du recueil de Emilie Hache (Hache, 2016).

En résumé, le mythe offre l'expérimentation d'une vision du monde par une réflexion symbolique compréhensible dans un engagement sensitif et cognitif. On voit ici que l'on revient au principe même de l'Image-Monstre. Pour atteindre ce potentiel sensoriel, il faut que le mythe soit performé dans un espace-temps rituel. Le mythe serait alors cet objet ternaire qui donne au rite une nature phénoménologique. Le mythe façonne l'essence fondamentale du rituel dans la mise en scène performative d'un contenu symbolico-narratif et virtuel. La conception mythique et rituelle de l'Image-Monstre réside donc dans la valeur empirico-métaphysique orientée par les structures figuratives et narratives et leurs actualisations par projection stimulée d'un regard normatif spectatorial pour une recherche cognitive et émotionnelle spécifique. Le mythe horrifique est alors porté, comme nous l'avons vu dans la première partie de l'intervention, vers une expérience à la fois nihiliste ou normative selon ses structures d'expériences. Nous pouvons parler d'archétypes horrifiques en tant que figure mythologique.

- **Conclusion :**

L'application de la pensée rituelle du cinéma d'horreur à la pensée de la médiation à l'image renvoie à

une des remarques de Perrine Boutin qui me reste en tête (Boutin, 2010). Un paradoxe pédagogique émerge, car si la nature de l'image est médiatrice, alors que propose légitimement la médiation à l'image sinon une interprétation prédéfinie ? On peut voir un début de réponse du côté du psychédéisme avec Timothy Leary dans l'importance pédagogique de l'altération de conscience pour une déconstruction de la logique pédagogique normative d'apprentissage par réflexion métaphysique et phénoménale dans l'épreuve subjective. Pour le dire plus simplement, il y a la nécessité, dans la médiation, de laisser place à l'expression sensorielle des élèves.

Arrive par conséquent le lien avec la mise en place d'un rituel pédagogique pour Edith et Victor Turner dans la compréhension des systèmes de pensées indigènes par une épreuve subjective en condition (Turner, 1990 ; Turner & Turner, 2020). Le rituel est dans ce cas saisi comme espace de médiation avec un guide (et non un professeur vulgarisateur ou inquisiteur de savoir) dans la formulation de la conscience liminale de l'expérience de l'Image-Monstre. L'importance de l'espace de médiation s'engage alors comme espace-temps rituel secondaire proposant un cadre d'expérience projectif en la connaissance des ressorts figuratifs et la discussion des épreuves figurales par une logique de réception orientée hors des cadres misérabiliste ou savant (problème socioculturel de considération). L'ouverture sensorielle liminale se matérialise dès lors comme principe premier d'une reconstruction phénoménologique selon un cadre archétypal. L'espace-temps rituel premier reste l'image en sa projection-introjection phénoménale ; l'archétype horrifique se fait épreuve du monde normatif occidental. Émerge dans ces conditions une double conception de la médiation à l'image horrifique : une compréhension au niveau de l'image (nature), et une compréhension au niveau de Soi (expression).

- **Bibliographie :**

Abdel Hamid, Mohamed. 2017. *La médiation socionumérique du street artivisme en Egypte (2010-2013) et sa contribution à l'émergence d'un public politique : approche sémiotique d'une expérience esthétique rural*. Thèse : Université Sorbonne Paris Cité

Ancet, Pierre. 2006. *Phénoménologie du corps monstrueux*. Paris : Presses Universitaires de France

Augé, Marc. 2003. *Pour quoi vivons-nous ?*, Paris, Fayard, 2003

Artaud, Antonin. 2019. *La Danse du Peyote*. Ortica Editoria

Anzieu, Daniel. 1995. *Le Moi-Peau*. Paris : Dunod

Bertrand, Régis ; & Carol, Anne (dir.). 2017. *Le Monstre Humain, Imaginaire et société*. Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence

Brenez, Nicole. *Abel Ferrara*. Chicago : University Illinois Press, 2007

Brenez, Nicole. 1998. *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*. Paris : De Boeck Sup, 1998

Bertrand, Nouailles. 2012. *Le Monstre, ou le sens de l'écart : essai sur une philosophie de la vie à partir des leçons de la tératologie d'Etienne et d'Isodore Geoffroy Saint-Hilaire*. Thèse : Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand II

Beaucieu, Julie. 2008. « Ethnographie, culture et expérimentation : essai sur la pensée, l'œuvre et la légende de Maya Deren ». in *CinémAs*. Vol.19, n° 1

Bouttin, Perrine. 2010. *Le Septième art aux regards de l'enfance : les médiations dans les dispositifs d'éducation à l'image cinématographique*. Thèse : Université d'Avignon et des Pays du Vaucluse

Boitonski, Luc. 1993. *La Souffrance à distance*. Paris : Métailié

Butler, Judith. 2006. *Défaire le genre*. Paris : édition Amsterdam

Caune, Jean. 1999. *Pour une éthique de la médiation : le sens des pratiques culturelles*. Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble

Campbell, Joseph. 2009. *Puissance du mythe*, Escalques, Oxus

Chevalier-Chaudeigne, Olivia. 2014. *La philosophie du cinéma d'horreur : effroi, esthétique, éthique et beauté*. Paris : Ellipses

Clover, Carol J. 2015. *Men, Women and Chainsaws : Gender in the Modern Horror Film*. Princeton : Princeton University Press

Davallon, Jean. 2004. « Médiations et médiateurs ». in Thonon, Marie. *MEI « Médiation et Information »*. Paris : L'Harmattan

Deleuze, Gilles. 1983. *Cinéma 1 : L'image-Mouvement*. Paris : édition de Minuit

Deleuze, Gilles. 2006. *Cinéma 2 : L'image-Temps*. Paris : édition de Minuit

Deleuze, Gilles ; & Guattari, Félix. 1973. *Capitalisme et Schizophrénie 1, L'anti-Oedipe* : Paris : édition de Minuit

Deleuze, Gilles ; & Guattari, Félix. 2009. *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille Plateaux*. Paris : édition de Minuit

Deren, Maya. 2004. *Ecrits sur le cinéma*. Paris : Paris Experimental

Dufour, Eric. 2006. *Le cinéma d'horreur et ses figures*. Paris : Presses Universitaires de France

Didi-Huberman, Georges. 2017. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : édition de Minuit

Didi-Huberman, Georges. 1992. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : édition de Minuit

Epstein, Jean. 1974 — 1975. *Écrits sur la cinéma, 1921-1953, Tome I et II*. Paris : édition Seghers

Epstein, Jean. 2020. « “Le rôle du cinéma dans la culture humaine”, lettre adressé à Jean Berant-Levy », in Brenez, Nicole ; Daire, Joel ; Neyrat, Cyril (dir.). *Jean Epstein, Cours, Esprit de Cinéma, articles*. Paris : édition de l'œil

Hache, Emilie (dir.). 2016. *Reclaim. Recueil de textes éco-féministes*. Paris : Couburakis

Frese, Pamela R. ; Brownell, Susan (dir.). 2020. *Experiential and Performative Anthropology in the Classroom : Engaging the Legacy of Edith and Victor Turner*. New-York and London : Palgrave Macmilan

Giannouri, Evgenia. 2010. *Marche des corps, (dé) marches des images. Image et Mouvement à l'aune*

du regard contemplatif et du corps en acte. Thèse : ECA Paris III Nouvelle-Sorbonne

Haraway, Donna. 2007. *Manifeste cyborg et autres essais : sciences, fictions, féminismes*. Paris : Exilis

Kern, Stephan. 1983. *The Culture of Time and Space 1880-1918*. Cambridge : Harvard University Press

Lacan, Jacques. 2004. *Le Séminaire X, l'angoisse*. Paris : édition du Seuil

Latour, Bruno. 2006. *Nous n'avons jamais été modernes*. Paris : La Découverte

Le Breton, David. 1990. *Anthropologie des corps et modernité*. Paris : Presses Universitaires de France

Leutrat, Jean-Louis. 1993. *Vie des fantômes. Le fantastique au cinéma*. Paris : Cahier du cinéma

Lenne, Gérard. 1985. *Le cinéma « fantastique » et ses mythologies*. Paris : Henri Veyrion

Lévi-Strauss, Claude. 1962. *La pensée sauvage*. Paris : Plon

Lévi-Strauss, Claude. 1996. *Anthropologie Structurale deux*. Paris : Plon

Lévi-Strauss, Claude. 2015. *Nous sommes tous des cannibales*. Paris : édition du Seuil

Masseron, Caroline. 2003. « Conseiller un film d'horreur... Justifications et jugements de valeur dans quelques copies de seconde ». in *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*. n° 117-118

Massey, Doreen. 1991. « A Global Sense of Place ». in *Marxist Today*

Massey, Doreen. 1992. « A Place Called Home ? », in *New Formations*. N° 17

Merchant, Carolyn. 1976. *The Death of Nature. Women, ecology and the scientific revolution*. San-Francisco : Hooper and Row

- Metz, Christian. 2003. *Essai sur la signification au cinéma Tome I et II*. Paris : Klincksieck
- Mondzain, Marie-José. 1996. *Image, icône, économie. Les sciences byzantines de l'imaginaire contemporain*. Paris : Seuil
- Mondzain, Marie-José. 2007. *Homo Spectator*. Paris : Bayard
- Morin, Edgar. 1978. *Le Cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*. Paris : édition de Minuit
- Ouardi, Samira ; Lemoine, Stéphanie. 2010. *Artivisme : Art, action politique et résistance culturelle*, Paris : édition Alternatives
- Persson, Deerie Saniols. 2016. *Des bestiaires aux monstres. Figure de l'altérité au XIXe siècle*. Paris : L'Harmattan
- Powell, Anna. 2005. *Deleuze and Horror Film*. Edinburgh : Edinburgh University Press
- Pommereau, Xavier. 1997. *Quand l'adolescent va mal*, Paris : Lattès JC
- Pommereau, Xavier. 2013. *L'adolescent suicidaire*. Paris : Dunod
- Plumwood, Val. 2003. *Feminism and the Mastery of Nature*. London, New-York : Routledge
- Plumwood, Val. 2005. *Environmental Culture : The Ecological Crisis of Reason*. London, New-York : Routledge
- Rancière, Jacques. 2001. *La Fable cinématographique*. Paris : Seuil
- Rancière, Jacques. 2008. *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique
- Russell, Catherine. 1999. *Experimental Ethnography*. Durham and London : Duke University Press
- Rosset, Clément. 1979. *L'objet Singulier*. Paris : édition de Minuit

Ross, Philippe. 1982. « Le Gore : Boursouflure Sanglante du Cinéma Bis ». in *La Revue du Cinéma*. n° 373

Schefer, Jean-Louis. 1997a. *Du monde et du mouvement des images*. Paris : Cahiers du cinéma

Schefer, Jean-Louis. 1997 b. *L'homme ordinaire du cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma

Schefer, Jean-Louis. 1998. *Cinématographies : objets périphériques et mouvements annexes*. Paris : P.O.L

Schifano, Laurence ; & Somaini Antonio (dir.). 2016. *Eisenstein, leçons mexicaines. Cinéma, anthropologie, archéologie dans le mouvement des arts*. Paris : Presses Universitaire de Paris Ouest

Sirost, Olivier (dir.). 2005. *Le corps extrême dans les sociétés occidentales*. Paris : L'Harmattan

Sforzini, Ariana. 2014. *Michel Foucault. Une pensée des corps*. Paris : Presses Universitaires de France

Trentini, Bruno. 2015a. « Immersions as an embodied cogntiion shift : aesthetic expérience and spatial cognition », in *Cognitive Proccession*. Special Issue 1

Trentini, Bruno. 2015 b. « L'expérience esthétique. La conscience sensible des perceptions prises entre l'acte et la connaissance ». in *La perception, entre cognition et esthétique*. Paris : Classique Garnier

Turner, Victor. 1990. « Are There Universals of Performance in Myth, Ritual, and Drama ?, in Schechner, Richard ; Appel, Willa. *By Mean of Performance*. Cambridge University Press

Turner, Victor ; & Turner, Edith. « Performing Ethnography ». in Frese, Pamela R. ; Brownell, Susan (dir.). 2020. *Experiential and Performative Anthropology in the Classroom : Engaging the Legacy of Edith and Victor Turner*. New-York and London : Palgrave Macmilan

Tok, Thompson. 2019. *Posthuman Folklore*. University of Missipi Press

Viveros de Castro, Eudardo. 2009. *Métaphysique cannibales. Lignes d'anthropologie post-structurale*. Paris : Presses Universitaires de France

Warburg, Aby. 2003. *Le Rituel du serpent. Récit d'un voyage en pays pueblo*. Paris : édition Macula

Williams, Linda. 1991. "Film bodies : Gender, Genre, and Excess". in *Film Quaterly*. Vol.44, 1991