

Jost, François. *Le Temps d'un regard. Du spectateur aux images*. Québec/Paris : Nuit blanche Éditeur/Méridiens Klincksieck, 1998, 184 p.

Jean-Pierre Sirois-Trahan

Volume 10, numéro 1, automne 1999

Cinélekta 3

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/024808ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/024808ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (imprimé)

1705-6500 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Sirois-Trahan, J.-P. (1999). Compte rendu de [Jost, François. *Le Temps d'un regard. Du spectateur aux images*. Québec/Paris : Nuit blanche Éditeur/Méridiens Klincksieck, 1998, 184 p.] *Cinémas*, 10(1), 159–166.
<https://doi.org/10.7202/024808ar>

JOST, François. *Le Temps d'un regard. Du spectateur aux images*. Québec/Paris : Nuit blanche Éditeur/Méridiens Klincksieck, 1998, 184 p.

Regroupant une série d'articles déjà parus, autant de jalons posés dans la dernière décennie, ce troisième livre de François Jost — après *L'Œil-caméra* (1987) et *Un monde à notre image* (1992) — permet de suivre une pensée riche et exigeante sur le cinéma. S'il en a les qualités (rassembler des textes difficiles à retracer), *Le Temps d'un regard* se garde bien d'avoir les défauts d'un recueil (mettre bout à bout des textes plus ou moins homogènes). Bien qu'il semble disparate à première vue, par la multiplicité des objets qu'il analyse (cinéma documentaire, direct télévisuel, cinéma des premiers temps) et des questions qu'il soulève et traite, ce petit livre est traversé de part en part par une grande cohérence, née d'une idée forte que l'auteur n'a eu de cesse de mettre à l'épreuve de l'histoire et de la théorie, et qu'il résume ainsi : « [...] comprendre une image n'est pas simple affaire de technique, de serrurerie, si l'on peut dire, avec ses clefs pour décoder les messages, [...] c'est une activité qui engage non seulement des savoirs de toute sorte, sur l'image elle-même, sur le monde et sur soi, mais aussi des croyances et des émotions » (p. 11). S'inscrivant en faux contre une « sémi-narratologie d'inspiration immanentiste » qui met à plat le film pour en retrouver les codes — au sein duquel film le spectateur, en aval, n'aurait qu'un rôle passif de récepteur, tout juste bon à lire les images en les décodant, et l'auteur du film, en amont, même pas de véritable rôle selon l'idée toute bazinienne qu'avec le cinéma une image se forme automatiquement sans intervention créatrice de l'homme —, Jost part de l'hypothèse « [...] que l'on ne peut parler de l'image en général et que les

documents audiovisuels ne prennent sens dans leur diversité que par rapport aux sources ou, en tous cas, par rapport à celles qu'on leur imagine — automatiques ou humaines — et aux intentions qu'on leur suppose : surveiller, informer ou faire une œuvre d'art » (p. 11).

Du spectateur aux images, donc. Comme l'indique le sous-titre de l'ouvrage, c'est en questionnant la réception spectatorielle, en interrogeant les savoirs et, surtout, les croyances qu'utilise le spectateur pour construire une intentionnalité, que l'on peut essayer d'approcher le sens des images (cinématographiques ou télévisuelles), et non l'inverse. C'est dans le regard du spectateur, cet homme ordinaire du cinéma, peut-être davantage cet homme quotidien du monde télé-visé, que « ça » se joue (le spectacle et l'enjeu du sens).

Peut-être parce que « notre regard » sur le cinéma de l'Institution s'est par trop naturalisé, l'auteur décide de se pencher sur des postures spectatorielles plus problématiques. Comme son collègue Roger Odin, qui interroge des objets décalés tels le cinéma documentaire ou de famille, Jost fait le choix heuristique de confronter sa méthode à des objets en dehors de la norme (les débuts du cinéma et le direct à la télévision, principalement) pour voir si ce petit tour / détour ne nous apprendrait pas deux ou trois choses sur le cinéma.

Pour ce faire, le livre est charpenté comme un triptyque : les premier et dernier volets comportent trois chapitres chacun ; le deuxième volet en comporte six (comme si le l'auteur s'était amusé à diviser le tout comme un scénario hollywoodien...). Dans le chapitre qui ouvre le premier volet (« La croisée des regards »), Jost part de la fameuse opposition fiction/documentaire, et des thèses que l'on rencontre à ce sujet, pour se demander si, dans le documentaire, la croyance du spectateur fait appel à la fiction comme type d'organisation discursive spécifique. Pour dénouer le problème, il s'attache à définir la part diégétique dans un exemple en apparence simple : les vues Lumière. Selon lui, il n'y a ici ni récit ni fiction, car il n'y a ni narrateur ni diégèse ; c'est le degré zéro et ultime de la documentarité — ce serait le cas aussi de la retransmission en direct. Aussi, « [...] le documentaire, dit-il, glisse vers la fiction au

moment où il se conforme à des schémas diégétiques qui existent déjà dans d'autres récits de fictions, littéraires ou filmiques » (p. 29). L'auteur se pose alors la question des genres du discours (argumentatif, narratif) en rappelant que dans « [...] la construction d'un univers comme diégétique ou comme discours argumentatif, la voix et le commentaire jouent évidemment un rôle dominant » (p. 30), précisant que le degré de « documentarité » est lié aux relations entre la voix et ce qui est vu par le spectateur. S'esquisse alors une définition narratologique : « Le documentaire s'oppose au film de fiction en cela qu'il suppose généralement une coïncidence entre le locuteur premier, le grand imagier qui organise le film, et ce locuteur second qu'est ce commentateur souvent anonyme qui explique, sémantise, complète ce que nous voyons » (p. 32). Mais la situation est d'autant plus complexe au cinéma, précise l'auteur, que la construction des énonciateurs passe par le canal de la caméra, et d'un regard représenté, en se combinant à l'éventuel récit verbal d'un locuteur. Le problème est donc de savoir qui regarde. Bien que s'y posent des questions pertinentes et nombreuses, ce chapitre ne permet pas de dévider l'écheveau, notamment parce que, dans ce genre de problématique, la difficulté première tient aux définitions, différentes selon les auteurs, que l'on donne à des concepts (récit, diégèse, narration, etc.) en apparence simples. Par ailleurs, si Jost affirme qu'il n'y a pas de récit dans le cinéma des premiers temps, n'est-ce pas d'abord parce qu'il réduit celui-ci aux vues Lumière ; il nous semble que dans les « vues composées » à la Méliès, la réponse est moins évidente.

Partant justement du cinéma des origines qui « [...] ne donne d'abord aucun rôle narratif au regard », l'auteur examine au chapitre suivant comment les films en sont arrivés « [...] à intégrer le regard au récit ? » (p. 35). Analysant les exemples canoniques que sont *Big Swallow* (Williamson, 1901) et *How it Feels to Be Run Over* (Hepworth, 1900) à l'aide des catégories peirciennes (icône, indice, symbole), il se demande, en parlant de la vue d'Hepworth, quel est l'identité du sujet percevant qui prend en charge le point de vue de la caméra. Dans la réponse à cette question s'engouffre, dit-il, toute la problématique du

regard au cinéma, car « [...] il est évident que l'image montre une scène dont la signification est ambiguë, pour la seule raison qu'elle est image, et non réalité » (p. 39). Pour être comprise, l'image doit être située sur un axe imaginaire œil/caméra. Si l'on considère dans la diachronie les films de cette époque « [...] mettant en scène explicitement un regard », on peut conclure que ce dernier est suggéré d'abord par une médiation d'objets (trou de serrure, longue-vue, jumelles, loupe, etc.) de façon indicielle et iconique. Puis, probablement grâce au voyeurisme, la construction a fini par se faire de manière symbolique (par la règle du raccord des regards). L'Institution a fait du regard, autonome dans le cinéma des premiers temps, l'un des instruments déterminants de sa naturalisation.

Se demandant toujours la même question (« Qui regarde? »), Jost laisse de côté le regard des personnages pour se pencher, au troisième chapitre, sur celui de l'auteur. Selon lui, le spectateur construirait quatre instances responsables de l'énonciation : le supposé-réalisateur, le narrateur implicite, le filmeur empirique, l'auteur construit. C'est en fonction de l'idée que le spectateur se fait de la dernière instance qu'il renvoie la responsabilité narrative aux trois premières. L'intentionnalité n'est donc pas seulement au niveau de l'émetteur et du texte ; elle est à mettre au compte de la construction par le spectateur d'un auteur, construction qui s'aide du contexte d'énonciation. De ce fait, nous dit Jost, le spectateur n'est plus cet être monolithique de la sémiologie, mais un tissu d'hésitations. Il prend pour exemple le film *Husbands and Wives* (Woody Allen, 1992) et sa réception équivoque par ces spectateurs « concrets » que sont les critiques. Voir un film suppose la construction d'un auteur, aussi bien avant que pendant le film et, ajouterons-nous, après le film, lorsque la lecture des critiques et nos discussions cinéphiliques peuvent nous amener à voir un tout autre film que celui que nous avons vu. C'est pour cela, conclut l'auteur, qu'on ne voit jamais deux fois le même film. Ce qui, s'il était permis d'en douter, prouverait la pertinence d'une vraie critique cinématographique.

Le deuxième volet (« Images et croyances ») est divisé en deux parties : « L'image et le monde » et « Les mondes de l'image ». Dans la première partie, toujours avec l'idée bien arrêtée « [...]

d'abolir le "savoir" afin d'obtenir une place pour la "croyance", Jost, citant Deleuze, pour qui la « [...] technique de l'image renvoie toujours à une métaphysique de l'imagination » (p. 79¹), se demande ce qu'il en est de celle-ci dans le cinéma des premiers temps. Sans être frontalement polémique, *Le Temps d'un regard* prend souvent le contre-pied d'un certain nombre d'idées reçues, notamment le rapprochement synchronique et séduisant que l'on peut faire entre l'invention de la psychanalyse et celle du cinéma. Au contraire, cette nouvelle technologie développa une conception de la pensée liée à des traditions populaires et aux croyances photographiques du tournant du siècle qui n'a rien à voir avec sa conception psychanalytique. Né dans les foires, où se rencontraient médiums, magiciens et voyantes, le cinéma des premiers temps est davantage à décoder avec ces « clefs des songes », pratiques très populaires au début du siècle, qu'avec les théories freudiennes. Dans les « vues » de cette époque, alors que le regard peine encore à être exprimé visuellement, le rêve est souvent représenté et s'apparente aux visions, aux apparitions surnaturelles. Phénomènes non pas subjectifs mais objectifs, selon des croyances populaires et anciennes, et en grande partie coalescents. Dans le chapitre suivant, Jost se penche plus précisément sur les croyances liées à la photographie de l'invisible, auxquelles la représentation cinématographique emprunta, particulièrement sur « l'iconographie » de Baraduc et sur la « photographie transcendante », conceptions pseudo-scientifiques influentes à l'époque, jusque dans les cercles savants. Passant ensuite du néo-spectateur du cinéma à celui qui découvrit la télévision et la retransmission en direct, il se pose la question du voyeurisme et de l'exhibitionnisme, ainsi que de la position énonciative de la caméra (qui influe en retour sur les postures spectatoriennes d'identification). La télévision aurait augmenté le pouvoir de la vision comme appropriation individuelle du monde. Aussi, « [...] la question de l'analogie de l'image, qui a guidé la sémiologie structurale, nous importe moins aujourd'hui que l'échange des significations humaines dont elle est l'enjeu. Échange dont les variations historiques et sociologiques ne cessent de modifier notre vision du monde et notre idée de la vérité : construite au début du siècle sur une

confiance accordée à l'appareil de prise de vues, la voici soumise au regard du témoin » (p. 95).

Toute cette partie est particulièrement convaincante, surtout le développement historique sur les croyances spectatorielles au début du siècle. Cependant, si Jost réussit à prouver que les représentations de phénomènes mentaux (visions, rêves, apparitions, illusions, etc.) au début du cinéma ne se passent pas sur la même scène que celles de l'inconscient de la psychanalyse, on ne peut qu'être étonné par son quasi-silence sur l'hypnose, pratique extrêmement populaire au dix-neuvième siècle, et la part non négligeable, même négative, qu'elle a prise dans la découverte freudienne.

Poursuivant son analyse des croyances qui investissent la télévision, Jost soutient dans la deuxième partie que ce n'est pas de l'analogie, comme l'affirment les théories du cinéma depuis des décennies, que dépendent nos croyances à l'image, mais du lien indicial que le spectateur construit entre le signe et l'objet. Pour le prouver, il observe, d'une part, l'opposition biaisée en sémiologie entre les images fixes et animées, et d'autre part, la narration simultanée faite par une voix *over* selon qu'elle prend place dans un film de fiction ou dans un direct télévisuel, le tout dans la perspective de la temporalité. Pour lui, on ne peut plus catégoriser les images selon leurs qualités intrinsèques ou ontologiques, mais selon la détermination de sa source, humaine ou machinique. Cette nouvelle catégorisation trouve sa formalisation dans le troisième chapitre où l'auteur tente une typologie des documents audiovisuels. Un tableau nous rappelle que la reconnaissance par le spectateur d'un document (caméra de surveillance, direct télévisuel, documentaire, fiction, etc.) entraîne toute une série d'inférences quant au temps, à l'espace, à la narrativité, à l'énonciation, etc. Le contraire est aussi vrai et « [...] la lecture d'une suite d'images réside dans ce double mouvement qui confronte les hypothèses formées sur ce que je pense que l'on veut me dire (à partir du paratexte, de l'épitéxte, etc.) et les inférences suscitées par le document lui-même, dans ses aspects aussi bien formels que matériels » (p. 127).

Le dernier volet du livre permet de cerner au plus près l'intentionnalité construite par la réception spectatorielle en se

penchant sur l'évolution de la notion d'auteur au cinéma. Au début du siècle, le cinéma « [...] ne possède aucun des traits qui permettent de tenir les films pour des œuvres : dépourvus de signature, presque sans auteur, ceux-ci flottent entre deux eaux, entre le beau naturel et les arts du texte, théâtral ou romanesque » (p. 132-133). À cette époque, bien qu'on parle assez souvent d'art dans le discours entourant les films, l'auteur en est le plus souvent le beau naturel (le paysage comme œuvre d'art), l'auteur adapté, le scénariste, l'éditeur de films ou les acteurs. Ce n'est qu'à partir du moment où on substituera une vision à la « vue » que naîtra la figure du cinéaste. Pour bien nous faire comprendre la trajectoire de ce passage, Jost établit des parallèles avec la peinture en expliquant cette vieille opposition entre les arts de la main et ceux de l'œil. Il reprend par ailleurs l'opposition de Nelson Goodman entre les œuvres autographiques (qui se définissent par la possibilité d'être copiées) et allographiques (où l'idée même de la copie perd son sens : on ne peut copier *La Recherche* de Proust, comme on le ferait d'un tableau de Rembrandt) pour l'appliquer au cinéma. Bien que ces développements soient trop complexes pour être résumés, disons seulement, en citant Jost, qu'une « [...] histoire artistique du film devrait prendre en compte l'évolution de ses usages allographiques ou autographiques, usages qui varient aussi bien en fonction des auteurs, que des critiques ou des spectateurs » (p. 156-157). Sans considérer ces catégories comme des vérités ontologiques, l'auteur démontre leur grande portée heuristique, surtout si l'on considère qu'au cinéma, « [...] l'auctorialité passe de main en main, ou d'une figure à l'autre » (p. 161).

On le voit à la lecture de ce bref résumé, *Le Temps d'un regard* ouvre des voies riches et stimulantes pour qui s'intéresse à la fois à la réception spectatorielle et aux différentes pratiques audiovisuelles. « À la croisée des regards », comme le souligne le titre de l'un de ses volets, ce livre se situe également à la croisée multiple de la théorie et de l'histoire, de la fiction et du documentaire, du cinéma et de la télévision, du texte et du contexte, de la tradition historiographique française et de l'approche nord-américaine. Prenant la mesure de l'intermédialité du cinéma, l'auteur se permet de réévaluer la sémiologie classique

sur le film au risque des autres médias de l'image. Même si les questions abordées ne sont pas toujours traitées de façon systématique — mais peut-être est-ce dû au fait qu'il s'agit avant tout d'articles réunis en recueil —, nous frappent au premier chef la densité et le niveau de réflexion auxquels ce livre parvient et les remises en question qu'il suscite. Tout en alliant une écriture belle et fluide à des concepts précis et clairs, ce qui n'est pas la moindre de ses qualités.

Jean-Pierre Sirois-Trahan

Université de Montréal

NOTE

1 Dans sa préface au livre de Jost, Jean-Louis Leutrat nous rappelle que pour Deleuze « [...] les analyses de François Jost "impliquent un 'autre' modèle cérébral" que celui à l'œuvre chez Christian Metz — "bien que, à notre connaissance, il n'ait pas traité de cette question directement". Voilà qui est réalisé désormais puisque, dans cette remarque faite par le philosophe en 1985, ce livre a trouvé son "hypothèse fondatrice" ». Pourtant cette question nous semble traitée plutôt « indirectement » dans *Le Temps d'un regard*, bien qu'il soit assez facile d'en esquisser les traits. En gros, l'on pourrait dire que le « modèle » de Metz est inspiré de la sémiologie saussurienne (le sens est dans la structure du texte) alors que Jost s'inspire davantage de Peirce (pour Jost, le sens est à chercher pragmatiquement du côté du processus d'interprétation et de réception spectatorielle).

OUVRAGES CITÉS

Deleuze, Gilles. *L'Image-temps. Cinéma 2*. Paris : Minuit, 1985.

Goodman, Nelson. *Langages de l'art*. Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 1990.