

Pour Thi Thanh Phuong Nguyen (pp. 183-206), les mythes médiatiques sont construits, travaillés, élaborés, caractérisés via la course aux technologies (pp. 185-187). Dans cette contribution, l'auteur présente les Vietnamiens situés entre tradition et modernité, comme des « moules de perception » (p. 189). Or, selon l'anthropologie de la communication, tous les médias ne sont que des moules de perception, des constructions d'une vision globale des événements médiatisés. Les informations « sont elles-mêmes façonnées par les mythes qu'elles transmettent » (p. 193). Dans les médias vietnamiens, programmes attractifs, arguments nouveaux, symboliques originales, astuces percutantes, thématiques nouvelles, titres novateurs retransmis en direct sont orchestrés pour captiver l'auditoire. Dans le même élan, Mihai Coman (pp. 159-182) passe en revue le rapport médias, rituel ou univers cérémoniel, comme machinerie rituelle complexe pour accrocher les spectateurs. Les entrepreneurs médiatiques amplifient, (dé)mystifient le cérémoniel des événements et les transforment en « *media events* » (p. 163).

Les médias, dans de nouvelles formules (Pérou, Vietnam, Allemagne), travaillent en vue de (re)présenter des catégories parfois oubliées : la mise en avant d'une culture minoritaire (p. 210), la mise en scène d'un parti médiatiquement « exclu » (pp. 240-244). Les supports s'érigent en instruments et dispositifs originaux pour légitimer leurs programmes, en usant « des stratégies de contournement [...] dans les modes de communication modernes » (p. 239). Dans ce « *toumant* », les *Nouveaux territoires médiatiques* rappelle que nous sommes coincés dans l'étreinte des marqueurs novateurs des machines communicationnelles.

Sariette Batibonak

*Imaf, Aix-Marseille Université, F-13094  
sbatibonak@yahoo.fr*

Andreas BEYER, Angela MENGONI, Antonia von SCHÖNING, *dirs.*, *Interpositions. Montage d'images et production de sens* Paris, Éd. de la maison des sciences de l'homme, coll. Passages/Passagen, 2015, 208 pages

Issu d'un colloque intitulé *Interpositions et conséquences des images* qui a eu lieu à Paris à l'Institut national d'histoire de l'art en 2013, l'ouvrage se caractérise par deux critères d'excellence. D'une part, il est international, certes d'essence franco-allemande, mais les textes sont excellentement traduits, ce qui le rend très compréhensible. D'autre part, chacun de ses articles est construit sur le même modèle, soit un exemple et un apport théorique, ce qui fait du livre une base pour la conception de cours à destination d'étudiants en master ou doctorat.

La longue introduction d'Andreas Beyer (pp. 9-15) témoigne de l'ambition : « promouvoir les sciences traitant des particularités, des fonctions, de la puissance, du pouvoir et de l'impact des images » (p. 9). Aussi résume-t-elle l'ouvrage écrit dans le cadre du projet *Eikones* en une phrase : « Si elle veut faire face aux difficultés auxquelles elle est confrontée, la société de l'image est de plus en plus dépendante d'une critique de l'image (*Bildkritik*) » (p. 11).

Proposée par Martin Muller, la première contribution (pp. 19-35) a pour modèle l'encyclopédie et se caractérise par le montage, la construction d'un ordre spécifique ainsi que le renvoi. L'encyclopédie renvoie à la notion de montage : « On peut considérer comme un montage d'image le procédé spécifique de production de sens qui distingue l'Encyclopédie dans son dispositif formel et détermine fondamentalement l'ordre de ses planches et des éléments visuels qui les composent » (p. 19) ; « Le terme de montage renvoie en premier lieu à son origine qui le rattache au langage de la technique de fabrication industrielle » (p. 20, 21). Dans sa fabrication, l'encyclopédie décrit la division des tâches que l'on retrouve dans la fabrication industrielle. Les planches sont divisées en parties pour expliquer les modes de fabrication. Outre ce montage, l'encyclopédie a une autre caractéristique : l'apparition d'un document dans lequel le rangement n'est pas l'ordre alphabétique. L'Encyclopédie se veut « la figuration du système des connaissances humaines sous la forme d'une arborescence à partir de trois types de connaissances propres à l'entendement humain, la Mémoire, La Raison et l'Imagination » (p. 24, 25). Cet ordre se ramifie dans les domaines d'application de l'histoire, de la philosophie et même de la poésie, chacun de se subdivisant en sous-domaines. Enfin, le mot *voyez* est utilisé comme outils de construction. Ainsi les renvois « ont[ils] pour fonction de compenser dans les volumes de textes de l'Encyclopédie, l'antinomie de ces deux principes d'ordre » (p. 25), en l'occurrence la subdivision des connaissances et l'ordre alphabétique. La conclusion se situe dans le constat que « les planches encyclopédiques touchent aux limites de la représentation visuelle, ou plus précisément figurative, des connaissances et du savoir » (p. 30), ce qui peut conduire à des constellations sémantiques particulières (pp. 19-35).

Antonia Von Schöningest consacre la deuxième contribution (pp. 37-53) à l'œuvre de Johann Jakob Scheuchzer, médecin, savant et naturaliste suisse qui a réalisé des volumes sur l'histoire de la terre. Ici, le concept fondamental est celui de l'histoire naturelle qui aurait été forgé par Plinius l'Ancien : « L'historicité et l'évolution historique ne sont pas encore une

problématique de cette histoire naturelle, où il s'agit plutôt de dépeindre les qualités et l'apparence des choses, afin de les identifier et les classer selon un ordre naturel absolu et rationnel » (p. 38). L'étude du texte de Johann Jakob Scheuchzer est également consacrée à une classification. L'auteur met en avant le fait que « la description des objets se fait la plupart du temps en latin, mais on trouve aussi des noms allemands, français et même arabes » (p. 39). Le travail du savant suisse portait sur la définition et l'interprétation des fossiles à une période où la croyance dans le déluge ou la grande catastrophe était déterminante : « D'un côté de nombreux auteurs tenaient les fossiles pour des jeux de la nature, *ludi naturae* [...]. Les uns attribuaient à la nature une *vis plastica*, un pouvoir de création qui lui permettait de générer toutes formes minérales possibles. Les autres expliquaient les fossiles en s'imaginant, disséminées dans la terre des graines qui produisaient des formes ressemblant à celle que l'on trouvait à la surface du globe. [...] De l'autre côté, on émettait au sujet des fossiles, l'hypothèse qu'il s'agissait des restes d'une vie passée. Cette interprétation faisait à son tour surgir de nouvelles questions sur l'âge des objets trouvés et les raisons de leurs fossilisations » (p. 41). Cette contribution révèle que l'ensemble du texte met en relation les fossiles avec des figures allégoriques que sont les personnifications de la Constance (*Constantia*), de la Pitié ou de la Crainte de Dieu (*Timor Dei*) (pp. 37-53).

Le chapitre d'Anke Te Heesen (pp. 55-68) s'attache au thème du rangement de la connaissance dans des meubles ; et ce dans la lignée du naturaliste Georg Foster : « Ouvrir et fermer, déplacer et multiplier, condenser et relier sont les concepts clés de l'histoire à la fois interne et externe du meuble armoire » (p. 66). L'auteur part du principe que la difficulté de l'histoire naturelle est la multiplicité des objets que l'on a commencé à ranger dans des bahuts, des châsses-reliquaires, puis dans les armoires qui sont devenues des moyens pour présenter les objets sous forme de collection. Cette fonction de l'armoire qui est celle de la présentation et de la collection est déterminante dans la naissance de l'institution qui se développerait au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle et qui se nomme musée. Les armoires deviennent donc de véritables dispositifs de stockage et de classification, dans le sens où un ordre de juxtaposition et de rangement existe et correspond à une science (pp. 55-68).

La galerie électorale de Düsseldorf est le thème traité par David Ganz (pp. 71-86). De fait, cette galerie est une reproduction sous forme de gravure des tableaux du prince électeur du Palatinat. Elle a été publiée en 1778

à Bâle. L'auteur qualifie la reproduction de remontage ou de montage au second degré : « Elles transcrivent le montage de premier degré dans un espace virtuel fictif et procèdent du coup à un remontage de ce qui a été monté, à un réarrangement sous certaines conditions médiales spécifiques » (p. 72). La relation entre la collection réelle et cette même collection présentée sous la forme de gravure est, par le fait, une forme de traduction : « L'ordonnance temporaire de l'accroche s'inscrit dans la durée, un effet qui est assurément voulu, mais qui soulève aussitôt le lien entre musée réel et musée de papier ». De plus, ce catalogue introduit la distinction dans son écriture entre l'estampe qui est reproduction sous forme de gravure d'un tableau et les gravures qui restituent l'accrochage des différents tableaux sur un mur. Dans ce dernier cas, David Ganz note l'importance des cadres. Derniers éléments, cette œuvre apparaît à un tournant historique dans les collections d'arts, celui où les collections des princes et des riches marchands évoluent vers le musée dans une perspective d'histoire de l'art (pp. 71-86).

*Le Musée imaginaire* d'André Malraux (1947) est la référence étudiée par Georges Didi-Huberman (pp. 89-109). Ce dernier qualifie le travail réalisé par André Malraux de remontée dans le temps : « C'est en remontant l'art qu'il en invente l'histoire » (p. 89). *Le Musée imaginaire* est une entreprise éditoriale dont André Malraux fut le maître d'ouvrage et le metteur en scène. C'est cette dernière fonction qui intéresse le plus Georges Didi-Huberman. La première remarque est l'introduction implicite d'objet dans ces ouvrages : « Des objets absents du Louvre peuvent donc réintégrer le Musée imaginaire, vitraux, tapis ou fresque par exemple. Des outils cachés à notre regard révèlent désormais leurs qualités d'œuvres d'art : sceaux, intailles, monnaies. Sans compter l'immense production non occidentale que Malraux s'enorgueillit, bien exagérément, il va sans dire, d'avoir restituée au monde de l'art universel. La grande fécondité du Musée imaginaire par rapport au musée traditionnel tient donc dans sa capacité pratique, technique de faire rencontrer enfin des objets éloignés dans l'espace ou dans le temps » (p. 91).

La technique utilisée est celle de la photographie, laquelle, par sa nature de document, de prélèvement ou d'enregistrement devient un outil de révélation, de persuasion et de certitude. Georges Didi-Huberman note l'honnêteté d'André Malraux. Elle « consiste, ici, à revendiquer clairement l'ensemble de ses opérations et, même, à en tenter une justification théorique » (p. 97). En ce qui concerne le cadrage, André Malraux utilise volontiers « le gros plan qui à la fois nous rapproche

de l'objet et nous permet de le rapprocher de l'autre » (p. 97). Ceci permet par exemple à André Malraux de rapprocher une statue de l'art gothique de Reims à l'art bouddhique du Gandhara, ou encore de mettre en parallèle une tête sculptée de Pablo Picasso et une statue de fécondité de l'époque sumérienne. La question posée par l'ouvrage d'André Malraux est celle de la remise en cause de l'institution muséale, quelle qu'elle soit. Georges Didi-Huberman aboutit à une conclusion différente : « Cela ne veut pas dire qu'il faille désertier nos musées, renoncer à nos livres d'art ou cesser d'admirer la sculpture africaine à l'aube de nos préoccupations les plus actuelles. Cela veut dire qu'il faut réintroduire la division dans nos émotions esthétiques elles-mêmes : division anthropologique et division historique (c'est-à-dire, en dernière analyse, politique) » (p. 100). Ainsi, chez André Malraux, l'art est-il pensé comme une resacralisation et une purification de la vie historique (pp. 89-109).

Luis Pérez-Oramas traite des *Parangole* Botticelli (pp. 111-129). Ce sont des formes carnavalesques utilisées en Amérique latine et trouvant leur inspiration dans l'œuvre de Sandro Botticelli. Luis Pérez-Oramas cherche à savoir s'il faut voir des œuvres « comme une *contaminatio* de ce qui est proche ? Avec une configuration spatiale donnée *a priori*, où les œuvres deviennent inévitablement l'objet d'une *dispositio*, d'une mise en espace muséale » (p. 111). Il utilise d'abord la notion d'objet théorique empruntée à Louis Marin (*Opacité de la peinture. Essais sur la représentation en Quattrocento*, Paris, Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales, [1989] 2006). Ainsi celle-ci « prend[-elle] une dimension (peut-être) nouvelle, dans la mesure où elle répond à la logique d'une pensée prudentielle : opératrice de connaissance et savoir médiateur entre la vocation universelle de la théorie, face à laquelle la nature accidentelle et empirique des objets oppose sa résistance, et l'habitus, la connaissance habituelle, la coutume ou la simple pratique des objets, qui n'est jamais simple, incapable de rendre compte de leur transformation en objet actif, de leur activation au cœur d'une expérience qui est toujours anachronique » (p. 113). Hélio Oiticica est l'un des principaux concepteurs de *parangole*. Il appartient au mouvement du néo-concrétisme. Dans le manifeste de ce mouvement (1959), il est possible de lire que ces artistes ne conçoivent pas une œuvre d'art comme une machine, pas non plus comme un objet, mais comme un quasi-corpus. Luis Pérez-Oramas s'intéresse donc à la relocalisation d'une œuvre d'art qui se caractérise par une « altération, déformation, transfiguration » (p. 125) associée à une « survie d'une ancienne logique rhétorique qui se trouve au fondement d'une théorie humaniste de l'art » (*ibid.*). Le décalage historique reste présent : « Les images de Botticelli parlent d'une antiquité au-delà de

l'Antiquité de même que le *parangole* parle d'un art au-delà de la modernité dans lequel il trouve sa première source » (p. 123). Le *parangole* correspond également à une action : « Le mot *parangole* veut dire dans l'argot carnavalesque de Rio de Janeiro une soudaine confusion, une agitation entre les personnes » (p. 125). Cet art du *parangole* à la fois issu de l'Antiquité se veut une forme dans laquelle on lie l'aspiration à la modernité à la forme du moderne (pp. 111-129).

Angela Mengoni (pp. 131-149) s'intéresse à l'Atlas de Gerhard Richter qui est une œuvre d'art composée de grands tableaux sur lesquels sont accolées les images. D'abord, elle remarque que l'utilisation de planches normalisées de 51,7 cm sur 66,7 cm crée « les conditions de possibilité de stockage » (p. 132). Comme les premières planches sont formées avec des photographies tirées des albums de famille, Angela Mengoni distingue cette partie de l'œuvre qu'elle qualifie de « sorte de bagage mémoriel qui aurait accompagné Richter dans son voyage pour ensuite se déployer sur les panneaux mobiles » (pp. 132-133). Cet atlas avait pour vocation d'être exposé ; la première exposition a eu lieu à Utrecht en 1972, date à laquelle l'œuvre quitte le qualificatif de *materalien* (matériaux) pour se nommer Atlas. À ce moment, « l'indifférence à l'égard de tout critère de hiérarchisation interne et de sélection des sujets ferait de l'Atlas une archive anomique, une archive sans *nomos*, sans loi ni principe organisateur » (p. 135). De fait, Angela Mengoni remarque qu'il y a un ordre archival lié à « la prolifération visuelle en elle-même ou bien dans la sérialité de la grille comme autant de corrélats symboliques d'une anesthésie mémorielle » (p. 117). Nous sommes en face d'une polarité entre deux tensions. La simple juxtaposition d'images dans une accumulation proliférante empêche toute sélection d'opérer et produit un effet amnésique, la possibilité de mise en relation, d'une corrélation entre les images agit sur la conscience du spectateur chez lequel il crée une élaboration. Le mélange d'image familiale et d'image prise à l'extérieur, de publicité, crée un sentiment particulier que relève Angela Mengoni : « Cela implique l'expérience, pour la génération de Richter, de la permanence non reconnue, mais effective de la violence historique au cœur du confort du *Heimat* » (p. 140). Angela Mengoni se réfère à Paul Ricœur et remarque que « seule la mise à distance de ce passé inassimilé, c'est-à-dire sa progressive élaboration, permet de libérer le présent vers la tension au futur qui lui est propre. Au contraire, un passé qui n'a jamais eu lieu n'a pas libéré le champ du présent, il y reste incrusté » (pp. 144-145). Avec l'œuvre de Gerhard Richter, le spectateur se retrouve en face d'un rapport de postérité, de dépendance, donc de solidarité vis-à-vis de ses propres vécus, avec la dépendance de sa propre

vie. Ainsi cet Atlas est-il un révélateur pour celui qui le regarde : « Tel un sismographe de la mémoire, l'Atlas détecte par endroits cette mémoire inaccomplie de ce passé dénié qui persiste et insiste dans le présent ». Ces visuels entreposés sur ces planches sortent de leur état pour agir comme un dispositif qui ne serait rien d'autre qu'un devenir-voir ou un devenir-savoir; donc avec un effet similaire au travail de révélation de la psychanalyse (pp. 131-149).

Antonio Somaini étudie le cinéma de Sergueï M. Eisenstein (pp. 153-176). Ce cinéaste russe de la période soviétique (né en 1891 à Riga et décédé en 1948 à Moscou) est souvent considéré avec David W. Griffith et Abel Gance comme l'un des « pères du montage ». En outre, c'est un théoricien du montage car il s'est penché sur son cas toute sa vie. Selon lui, un montage n'était pas destiné à une opération spécifique au cinéma, mais pouvait être présent dans d'autres œuvres. C'était « une façon de produire du sens à travers la composition d'éléments hétérogènes qui pouvait trouver des applications bien au-delà du cinéma » (p. 154). Sergueï M. Eisenstein considérait que « la théorie du cinéma avait toujours été inséparable d'une réflexion sur son histoire, et comment cette double visée avait, à son tour, toujours été en étroite corrélation avec sa pratique cinématographique » (p. 155). C'est le point de départ de la réflexion d'Antonio Somaini. Un des éléments de cette réflexion concerne le « carré dynamique », idée que Sergueï M. Eisenstein avait mise en avant pour refuser les formats au cinéma et disposer d'une forme variable. Il souhaitait « une forme variable et dynamique, en mesure de s'adapter à toutes les exigences possibles de la composition du cadre » (p. 157). L'histoire n'a pas été le cadre de cette émergence. Le second point de réflexion est celui de la couleur, laquelle, selon lui, ne doit être utilisée que de façon mimétique et naturaliste. Pour Sergueï M. Eisenstein, le montage était une forme heuristique, herméneutique et descriptive capable de se proposer comme forme de pensée et de connaissance. Selon le cinéaste, le montage n'est pas une disposition linéaire d'images orientées vers une continuité narrative, mais c'est « l'exploration de la force productive du conflit, du choc, de la collision entre éléments hétérogènes », (p. 159). Ce serait le principe dramatique, et la création d'une activité comparative chez le spectateur (pp. 153-176).

Ute Holl consacre sa réflexion à l'œuvre cinématographique de Friedrich Wilhelm Murnau (pp. 167-188). Friedrich Wilhelm Plumpe est le nom d'artiste du réalisateur allemand (né en 1888 à Bielefeld – Allemagne – et mort accidentellement en 1931 à Santa Barbara – Californie).

Ce réalisateur est considéré comme l'un des maîtres du cinéma expressionniste allemand. Ute Holl s'intéresse elle aussi au cadre : « Les limites de l'écran ne sont pas comme le vocabulaire technique le laisserait parfois entendre, le cadre de l'image, mais un cache qui en peut que démasquer une partie de la réalité » (p. 175). Elle évoque le rôle de l'expressionnisme en étudiant des images où les hommes sont cachés par des nuages : « Le nuage fait apparaître une contradiction fondamentale dans la technique culturelle de représentation en mettant à l'œuvre une spatialité humaine affectée par la transcendance » (p. 180). Ainsi, dans la représentation que le spectateur se fait, le nuage introduit-il subtilement une contradiction qui suggère une déchirure. Une autre vision possible est celle de pouvoir recouvrir de façon à rendre des éléments invisibles. Ce type de montage suggère un travail de rêve pour éliminer l'histoire et la politique (pp. 167-188).

Peter Tscherkassky est l'objet de l'étude de Christina Blümlinger (pp. 189-203). Peter Tscherkassky est un cinéaste autrichien (né en 1958 à Vienne) considéré comme un parfait représentant de l'avant-garde dans les années 70. Il utilise des effets liés à la découpe de film et la pose d'élément sur l'image. Christina Blümlinger parle de sérialité : « La multiplication verticale des plans crée une mise en boucle de certains mouvements et une répétition des gestes » (p. 194). Cette sérialité serait intensifiée par l'utilisation de moyens techniques pour faire en sorte que le son ne soit pas synchrone avec l'image. Christina Blümlinger évoque l'idée de tradition bruitiste, de musique concrète ou de son acousmatique. Ces répétitions de geste et ces usages du son conduiraient à un cinéma dont les effets ne seraient pas intentionnels, mais créeraient en revanche une énergie invisible. Cette partie est plus courte que les autres, peut-être à cause de la contemporanéité de ce cinéaste (pp. 189-203).

D'excellente qualité, cet ouvrage présente un seul défaut, celui de supposer que le lecteur connaît les artistes étudiés. Sur le plan formel, il ne possède pas de conclusion. Il se situe dans une approche selon trois axes d'opposition. C'est d'abord celui de l'érudit contre l'ignorant ; il impose donc de connaître ou de s'intéresser aux artistes étudiés. Ensuite, il s'agit de l'opposition entre l'organisé et le désordonné puis de celle de l'ordre contre le chaos ; ces deux derniers axes servent de fondement aux réflexions sur le cadre, le montage, les formats et les représentations.

**Bruno Salgues**

*CIS, École des Mines Telecom, F-42000  
bruno.salgues@mines-telecom.fr*