



**HAL**  
open science

# Le cinéma à l'usage des vivants. Réflexions après une lecture de Bruno Latour

Jean-Michel Durafour

► **To cite this version:**

Jean-Michel Durafour. Le cinéma à l'usage des vivants. Réflexions après une lecture de Bruno Latour. Débordements, 2021. hal-03334943v2

**HAL Id: hal-03334943**

**<https://amu.hal.science/hal-03334943v2>**

Submitted on 24 Mar 2022

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

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



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

**Le cinéma à l'usage des vivants. Réflexions après une lecture de Bruno Latour**

Jean-Michel Durafour

Aix-Marseille Université



# LE CINÉMA À L'USAGE DES VIVANTS

RÉFLEXIONS APRÈS UNE LECTURE DE BRUNO LATOUR

écrit par **Jean-Michel Durafour**

le 2 juin 2021

## Cinézoophilie

Avec Étienne-Jules Marey et Eadweard Muybridge, un nouveau pacte visuel et anthropologique fut scellé entre ce qui allait aboutir à l'image cinématographique et les corps animaux : on ne s'intéresserait plus à l'homme que par la locomotion animale. Si – comme l'écrit Béla Balázs dans les années 1920 – le cinéma indiciel a mis fin à des siècles, depuis l'invention de l'imprimerie par Gutenberg, de suprématie culturelle du lisible et a rendu l'homme enfin *visible* (la peinture et le dessin n'en avaient jamais donné qu'un style), c'est dans un humanisme en deçà de l'humain. L'animal a fait voir l'homme.

Descartes a cru dans les « animaux-machines » (bien qu'il n'emploie jamais cette expression *stricto sensu*) ; le cinéma sera une *machine-animal* [1]. En 1950, dans « Le monde fluide de l'écran », Jean Epstein compare la caméra à l'œil de l'escargot, monté sur une corne rétractible, ou encore à celui à facettes des insectes. On n'a pas cessé depuis d'en souligner la dimension animale : deux *inhumanités* – de l'animal, de la machine – s'unissent pour lancer la nouvelle perception adressée à l'être humain par des appareils de filmage, de montage et de projection.

L'invention historique du Cinématographe Lumière est d'abord un redéploiement des métamorphoses ovidiennes, où anatomies humaines et animales ne sont pas distinctes dans le monde fréquenté par les « dieux » (on aura reconnu le nom que Jean Louis Schefer a donné, dans *L'Homme ordinaire du cinéma*, aux

êtres gigantesques et mutants s'agitant sur l'écran), au prisme de la récente théorie darwinienne de l'évolution. Ce grand écart pontal est d'emblée son pacte inattendu entre les sciences et les arts. Le cinéma nous place devant l'évidence visuelle du continuum plastique des formes et de l'instabilité des espèces depuis le « protoplasme originel qui n'avait pas encore de forme "stabilisée" mais était apte à en prendre une, n'importe laquelle, et, d'échelon en échelon, à évoluer jusqu'à se fixer dans n'importe quelles – dans toutes les – formes d'existence animale [2] ». Le gradualisme darwinien n'invente pas la pensée biologique par métamorphoses (le transformisme lamarckien l'a précédé), mais il n'y a plus désormais que de la métamorphose généralisée, au point que la ressemblance des anciennes taxonomies n'est plus qualifiée pour organiser le vivant. Ce n'est pas la moindre ironie du sort que les idées de Darwin se sont imposées rapidement dans toute l'Europe, à l'exception notable de la France. Elles y ont gagné une autre tournure.

Des singes ont inventé le cinéma. La logique de l'image *animée*, c'est d'abord la certitude figurative que nous ne sommes pas séparés des animaux et qu'il n'existe que des va-et-vient incessants et transitoires entre tous les vivants. Ce dernier mot est d'importance. Epstein – encore lui – n'a cessé de le dire : la distinction entre les règnes de la nature n'est au fond qu'une affaire de vitesse de défilement des images (en accéléré les plantes bougent comme des animaux ; dans le très grand ralenti, les hommes retournent à la « viscosité fondamentale [3] ») et ce n'est qu'en regard des capacités de notre œil que telles ou telles portions de la réalité sont dissociées. Le cinéma est un art démocratique aussi au titre de ce qu'il annule la hiérarchie convenue des règnes de la nature ; il est l'instrument théorisé d'une biologie plate. Les images du cinéma sont vivantes d'abord parce qu'elles traitent tous les êtres comme des vivants, sur un pied d'égalité biologique.

La caméra n'a pas grand-chose à faire de la vision humaine. Le cinéma est historiquement – il a été rejoint par d'autres – le dispositif appareillé le plus perfectionné pour nous mener jusqu'à la sensation animale. Car l'animal n'a rien de naturel. Quelque chose comme un état naturel n'existe tout simplement pas : jusqu'où exactement faudrait-il remonter pour le trouver ? L'animal est de l'autre côté de la manipulation humaine. Tout animal est une machination [4]. L'animal est en avant de nous. Le fait que le cinéma se soit progressivement imposé au moment même où l'animal a de plus en plus disparu de notre vie quotidienne montre combien images cinématographiques et animalités expressives sont substituables les unes aux autres [5].

Le cinéma ne s'intéresse à l'homme et à l'animal que parce qu'il s'intéresse aux vivants. Je suis peut-être une « chose qui pense », pour le dire de nouveau avec Descartes, mais je suis surtout, et bien plus – la biologie me l'a appris au grand dam de mon cerveau (qui tend toujours à se poser au sommet de l'évolution) – un insecte qui pense, une plante qui pense, un virus qui pense. C'est sous ces identités que je vais au cinéma.

## Cinématique des vivants

Que nous sommes tous – plantes, animaux, espèce humaine – des vivants, des « terrestres », telle est également l'une des affirmations clés du dernier livre en date de Bruno Latour, *Où suis-je ? Leçons du confinement à l'usage des terrestres*. On aura reconnu ici l'écho du paradigme biologique actuellement le mieux partagé au monde : il y a bien longtemps que les sciences du vivant ne s'intéressent plus à la question de la vie. Seuls comptent aujourd'hui les mécanismes physico-chimiques partagés par toute la matière – qui par destination tendent à effacer les frontières rigides entre l'inerte et le vivant – sans plus aucune considération pour la *vis vitalis* ou l'émergentisme. « La vie en tant que telle n'existe pas, personne ne l'a jamais vue [6]. » Latour, sous couvert de dire exactement le contraire, se situe en réalité tout à fait dans la même logique. C'est précisément parce que l'on n'essaie pas de définir la vie comme une caractéristique à *part* qu'il peut écrire que « tout est vivant [7] ». Admettons : mon intention n'est pas ici de discuter de la validité des thèses mais de souligner à quel point la manière dont Latour a systématiquement raté le cinéma dans sa réflexion écologique est pour le moins étonnante tant ses conclusions sur la manière dont il faut penser les « terrestres » sont déjà celles du Cinématographe tel que j'en ai rappelé quelques-uns des tenants et des aboutissants théoriques.

*Où suis-je ?* prolonge, suite au premier confinement quasi mondial en réponse à l'épidémie de Covid-19 au printemps 2020, une réflexion sur le bouleversement climatique planétaire devenu notre destin, réflexion patiemment exposée par son auteur depuis déjà plusieurs ouvrages. Pour aller à l'essentiel, toute l'entreprise

latourienne vise à nous faire quitter notre posture « moderne » disjonctive – le sujet ici, l'objet là-bas ; les humains par ici, les animaux de l'autre côté, et ainsi de suite – pour nous amener à comprendre que nous ne pourrions pas, non pas sortir de la crise que nous traversons (il n'y a pas de crise traversée comme quelque chose de temporaire et en arrière de quoi l'on pourrait revenir), mais inventer de nouveaux régimes d'existence sur Terre sans en passer par une complète refonte de nos modes de représentation. Parmi des pistes de pensée très nombreuses, sa cible principale est la séparation entre nature et culture – que nous n'avons jamais appliqué dans les faits en cessant de créer des « hybrides [8] » comme l'électricité, le maïs transgénique ou le trou dans la couche d'ozone – non parce qu'elle ne tomberait en vérité nulle part, mais parce qu'elle tombe en fait *deux fois* : dans ce que nous appelons « culture » et dans ce que nous appelons « nature ». Comme le disait avec humour le sociologue Gabriel Tarde, beaucoup de comportements sociaux s'expliquent d'abord par le fait que les Français sont des mammifères, et inversement il n'y a pas de nature qui ne soit pas anthropisée, de près ou de plus loin, ou plus largement qui ne soit pas modifiée par des vivants, qui ne soit pas technicisée (les êtres vivants s'adaptent moins à un milieu tout fait sans eux qu'ils ne l'adaptent à eux pour le rendre vivable). « L'écologie [...] n'est pas l'irruption de la nature dans l'espace public, mais la *fin de la "nature"* comme concept permettant de résumer nos rapports au monde et de les pacifier [9]. » Là où toute la pensée européenne n'a cessé pendant des siècles de rendre l'homme étranger sur sa propre planète – seul il avait une conscience, une raison, une âme – et n'a *in fine* abouti qu'au triomphe amer d'une espèce de plus en plus esseulée, il nous faut apprendre, réapprendre, à nous égayer, à nous « égayer dans toutes les directions » (OSJ, p. 153), « d'enchevêtrements en enchevêtrements » (OSJ, p. 58), à aller avec les vivants sur Gaïa en déjouant toutes les frontières économiques, étatiques, « c'est cette localisation par le haut que le confinement a permis à chacun de contester » (OSJ, p. 161). On pourrait trouver ce mot d'ordre un brin évasif et invocatoire : il l'est à bien des égards.

Les gènes de l'hirondelle ne s'arrêtent pas au bout de ses plumes et « l'être vivant et son environnement ne forment qu'un, et cela même représente le véritable être vivant concret [10] ». Les vivants privilégient l'existence sur l'essence. La pensée de Latour est un nouvel existentialisme : un existentialisme qui s'adresse à tous les vivants. L'anthropologue Deborah Bird Rose a proposé de parler d'« existentialisme écologique [11] » s'articulant sur la fin des certitudes et la fin de l'atomisme déconnecté. Non pas un antihumanisme, comme on pourrait être tenté de le comprendre un peu vite, mais un humanisme au-delà de l'humain. C'est-à-dire en deçà – car « haut » et « bas », « avant » et « après » ne veulent plus dire grand-chose dans une pensée non disjonctive : un *humanisme de part et d'autre de l'humain*, et qui, pour cette raison même, se situe au cœur vivant de l'humain. Là où l'ancien existentialisme – comme chez Sartre – avait isolé l'homme avec, entre les mains, une liberté infinie et avait achevé le projet de toute la philosophie de la subjectivité de remplacer Dieu par l'homme comme point de départ de la nouvelle expérience de l'univers, le nouvel existentialisme nous replace sur Terre – dont nous sommes allègrement sortis depuis longtemps – et fait de nous de habitants « avec Terre » (OSJ, p. 139).

## Nature morte et spectacle vivant

Croire qu'il existe une nature pour de vrai dans le monde réel, c'est, écrit Latour, vouloir « traverser le plan du tableau pour aller manger les huîtres qui brillent dans la nature morte » (FAG, p. 30). La métaphore du tableau est ici très éclairante. Deux arts intéressent particulièrement Latour dans ces récents écrits. La peinture pour stigmatiser l'erreur avec laquelle il faut rompre, le spectacle vivant pour *a contrario* mettre en avant la bonne attitude à adopter avec les vivants.

La peinture est le seul endroit où il existe une nature posée *là-bas* au-devant de nous (nature morte, paysage) – et non *dans* laquelle les cultures humaines seraient malgré tout prises. À la Renaissance, la nouvelle peinture perspective a largement contribué à l'invention du sujet et à avec lui des oppositions-phares de la pensée moderne européenne (sujet/objet, dedans/dehors, etc.). Dans *Face à Gaïa*, notre conception erronée de la nature est stigmatisée à travers ce qui est désigné comme le « tableau occidental » (FAG, p. 27). Au-delà du caractère un peu rapide et simplificateur d'une telle formule, ce qui intéresse Latour n'est évidemment pas une réalité historique méandreuse mais un concept synthétique permettant d'unifier sous le même mot les deux caractéristiques du piège de la mise en scène : la distance et la composition, pour que ce qui est à voir puisse devenir visible comme un spectacle, à savoir au sens strict du terme quelque chose à regarder. Le

tableau est l'interface entre le sujet (réel) qui regarde et l'objet (imaginaire) qu'il regarde à travers le plan de l'image. Nous ne sommes pas invités à voir le tableau (sa surface plane), mais à voir au-delà du tableau (la ligne de fuite à l'infini). Il n'y a pas rien derrière les tableaux : c'est justement là que s'entassent tous les objets visés par la spectature comme des objets *re-présentés*, à savoir comme des choses (*res*) existant indépendamment de leur représentation. Il ne s'agit pas simplement pour Latour de redire, après bien d'autres, que le paysage n'a rien de naturel et est inventé par un certain type de regard culturel (pas de paysage pour le paysan), qu'on ne le voit pas parce qu'il existe mais qu'il existe parce qu'on le voit, ni – plus cliché encore – que la peinture perspective n'est qu'une construction intellectuelle n'ayant rien à voir avec la réalité telle que nous la percevons, mais plus radicalement de voir dans la peinture l'un des creusets idéologiques du paradigme moderne pour lequel il y a tout simplement une nature, que ce soit pour *ensuite* la distinguer du paysage ou non, pour ensuite valider que l'image y correspond (plus ou moins) ou pas. En retour, le tableau, appelant à être vu de telle ou telle manière, n'a cessé d'éduquer notre regard, de le « formater » (FAG, p. 27), tant et si bien que cette situation est devenue une seconde nature dont nous n'apercevons plus le caractère factice. « Ce qu'a inventé le tableau occidental, *c'est un couple dont les deux membres sont* également bizarres, pour ne pas dire exotiques, et dont on ne retrouve la trace dans aucune autre civilisation : l'objet *pour* ce sujet ; le sujet pour cet objet » (FAG, p. 27-28 [12]). Le tableau occidental n'imité pas la nature ; il a contribué à l'inventer. Et face à cette nature, de sorte à faire voir cette nature, il a également inventé un spectateur « improbable » (FAG, p. 28), sorte de monocle posé sur un trépied (la perspective monofocale) : un être humain hors sol et déterrestre, qui juge et « maîtrise » (mot cartésien) ce qui est bien, bien fait, fait « pour *son seul bien* » (OSJ, p. 110).

« La "Nature" ne peut servir de fondation indiscutable qu'aux extraterrestres. » (OSJ, p. 88). Paul Virilio avait déjà noté le « vertige horizontal [13] » associé à la *perspectiva artificialis* : comme dans le saut en parachute, où le sol semble se fendre en deux au fur et à mesure qu'on se rapproche de lui, les objets de la peinture donnent l'impression de glisser sur les côtés. Mais là où le spectateur de Virilio est comme un astronaute de retour sur Terre, celui de Latour est propulsé dans l'espace. En croyant dans la « nature », il s'éloigne de plus en plus de la Terre. Tout au contraire, le spectacle vivant – notamment sous la forme des ateliers artistiques, scientifiques et politiques « Où atterrir » lancés à La Mégisserie par le collectif du même nom ou les performances *INSIDE* (2019), *Moving Earths* (2019) et *VIRAL* (annulé à ce jour) montées avec la philosophe Frédérique Ait-Touati –, incalculable et éphémère, aléatoire et proximal, participatif et ambulatoire, est seul en mesure de « dégel[er] le paysage » (OSJ, p. 103). Sur le sol scénique, les corps en mouvement, mélangés, emmêlés, imbriqués les uns dans les autres, acteurs et spectateurs embrouillés, retournent le tableau en abolissant la distance et la « nature morte », en réinjectant dans la matière de la fusion et de la confusion : « descriptions du territoire vu d'en bas » (OSJ, p. 104). Par la récréation incarnée des interdépendances, nous ne sommes plus en face d'un paysage, mais nous voilà « le vecteur d'une décision à prendre entre ascendants et descendants » (OSJ, p. 113). Il s'agit de penser non plus, comme dans la perspective picturale, par lignes de fuites parallèles, mais par « *lignes de vie* » (OSJ, p. 113) empêtrées.

## L'impossible taxinomie des devenirs

Il est curieux, mais peut-être aussi tout à fait révélateur, que Latour manque entre la peinture et la performance vivante l'intermédiaire qu'est le cinéma et reproduise la disjonction polaire qu'il demande par ailleurs à abolir. Cette absence est d'autant plus surprenante que dans *Où suis-je ?* c'est explicitement l'interruption du mouvement qui est reprochée à la peinture et à ses émanations que sont le musée et la critique d'art : « L'histoire de l'art l'explore depuis longtemps, les humains à l'ancienne, les humains modernes, avaient ceci d'étrange qu'ils étaient fixés sur place, et presque épinglés dans une boîte dont le mur au fond faisait comme un tableau » (OSJ, p. 107). Latour parle des « choses-interrompues » – avec un tiret – pour explicitement indiquer que la peinture immobilise les « puissance d'agir » dans leur être et les rend méconnaissables : elle ne se contente pas de requalifier, elle recule. En fait, la citation ci-avant montre que le cinéma, quoiqu'il ait animé les images, ne sort pas pour autant dans la perspective latourienne du paradigme spectaculaire de la peinture en ce que ses images sont mises à disposition sur une surface plate à plusieurs mètres de moi. Par la projection murale, le cinéma n'est que la continuation de la peinture par d'autres moyens. La boîte dont parle Latour est encore celle de la salle de cinéma, et derrière elle, envahissant tout, celle aussi de la caméra et du sténopé photographique. Le photoréalisme du cinéma le rendrait même plus

suspect que la peinture, nous faisant mieux croire, par la reproduction là où le tableau ne peut que représenter, qu'il existe une nature objective ? Face aux boîtes du cinéma – ne dit-on pas que filmer c'est « mettre en boîte » ? – l'animation ne pèse pas lourd. C'est pourtant du côté de l'animation que tout se joue au cinéma car ses images ne se contentent pas de « bouger », comme le linge flotte sous l'action mécanique du vent.

De l'aveu même de Latour, son rapport au cinéma est tantôt lointain (comme simple spectateur), tantôt pragmatique (pour mieux véhiculer ses idées). Il ne l'envisage que comme un divertissement – « Je regarde beaucoup de films mais je nourris avec eux un rapport alimentaire, au premier degré, sans aucun répertoire analytique » – ou comme un moyen de communication très efficace et populaire – « Il est un recours formidable pour me faire comprendre », « Le cinéma est un grand producteur de clichés partagés [14] ». « Démuni » devant les films, Latour confesse bien volontiers que « le cinéma ne fait pas partie de [s]on dispositif argumentatif ». La raison en tombe rapidement, lapidaire : « Le discours philosophique, sémiotique sur le cinéma ne me dit rien du tout. Bien que j'ai lu tout Deleuze, je n'ai jamais pu m'intéresser à ses ouvrages sur le cinéma. » Lorsqu'il lui arrive d'aborder tel ou tel film dans un livre ou un article, ce n'est que pour les vertus illustratives de son contenu [15]. La forme ne l'intéresse jamais dans sa logique propre. Et lorsqu'il évoque « l'exploration du réel » comme « la richesse impressionnante du cinéma », c'est pour le traiter comme un transmetteur d'expériences sur le même plan que le roman sans tenir compte de leurs singularités médiatiques.

Lorsque, dans le même entretien, Latour en vient à parler de la chronophotographie de Marey, les choses deviennent encore un peu plus sujettes à discussion. On se souvient que dans *Où suis-je ?* il est reproché à la peinture sa disposition à l'arrêt (« fixés sur place », « épinglés »). Or, c'est précisément à une lecture discontinuiste qu'il rapporte son intérêt pour la chronophotographie. « Avec la chronophotographie, [Marey] a trouvé le moyen d'arrêter le mouvement. Le temps devient alors un espace susceptible d'être inspecté par le regard. Cette succession de mouvements suspendus me passionne, me parle, davantage que le mouvement continu du cinéma. » En un sens, Latour a parfaitement raison puisque Marey lui-même n'a jamais vraiment envisagé la recomposition cinématographique – qui sera prise en charge par d'autres – même si, dès 1889, il a eu l'idée d'enregistrer des petits films sur pellicule de celluloid avec un système ingénieux de synchronisation entre le défilement de la bande et l'ouverture de l'obturateur : rien ici, il est vrai, d'un programme figuratif. La remarque n'en laisse pas moins d'étonner l'historien du cinéma, pour qui c'est par la chronophotographie et l'amélioration de la pellicule filmique de Marey – à l'ajustement instable pendant l'enregistrement et la diffusion – que Thomas Edison, se heurtant alors aux limites du zoopraxiscope à dessins de Muybridge, a eu l'idée, quelques années avant le Cinématographe des frères Lumière (repris de Léon Bouly), de la pellicule perforée et du Kinétoscope argentique à œilleton. La représentation d'un Marey en porte-étendard de la discontinuité ne peut se faire qu'au prix d'une approche elle-même discontinuiste de la filiation d'images par laquelle passe le cinéma, et peut-être à l'insu de Marey lui-même. Que Latour ne porte pas un regard archéologique sur le médium cinématographique, on veut bien le comprendre, ce n'est ni son métier ni son désir, mais même en ce qui concerne le seul Marey c'est oublier un peu vite que ce qui l'intéresse n'est justement jamais la *seule* discontinuité, quand bien même il ne cesse de répéter sa défiance du récent Cinématographe (tourné vers le spectacle au détriment de la science) et est allé vers des images de plus en plus schématiques, diagrammatiques et épurées. Marey n'est ni Zénon ni l'atomiste caricatural, traitant la durée comme on divise l'espace et confondant trajet et trajectoire, qu'en fait souvent Bergson sans le nommer (« Ils se plaisent à juxtaposer les états [...], à en former une chaîne ou une ligne [16] »), et à des fins stratégiques. Au contraire, comme l'a on ne peut mieux formulé Philippe-Alain Michaud, avec Marey « la considération des stations observées par le mobile est abandonnée au profit des transitions évanescences qui les relient et dont il s'agira d'exprimer la visibilité propre à partir d'un ensemble de formules visuelles qui ne présupposent pas la figurabilité, mais au contraire la conditionnent [17]. » Ne compte pour Marey que ce qui traverse les corps sans jamais s'y arrêter et qu'on est désormais photographiquement en mesure de donner à voir, sans qu'il soit jamais visible, c'est-à-dire le mouvement lui-même, une image du temps, et plus seulement le mobile matériel qui se déplace dans l'étendue. Et pour traverser, il faut durer.



Déjouer la boîte de Latour, c'est mettre fin au naturalisme et à l'anthropocentrisme. N'est-ce pas ce que fait le cinéma avant tous les autres arts ? Qu'est-ce qu'un panoramique intégral sinon un devenir-chouette de l'être humain (qui peut faire le tour de son cou) ? Qu'est-ce qu'une caméra embarquée dans une course de voitures si ce n'est un devenir-insecte de l'être humain (qui peut se faufiler sans encombre au milieu d'elles) ? Et ainsi de suite. Par la caméra et la salle de projection, le cinéma est sans doute *a quo* et *ad quem* le dispositif visuel le plus *confiné* qui soit. Et pourtant c'est précisément en cela que, sous couvert de le naturaliser par l'enregistrement mécanique du monde, à savoir une manipulation idéologique [18], il nous a historiquement libéré du projet perspectif de la peinture et nous a remis dans le circuit perspectiviste des vivants [19]. Par la fulguration des métamorphoses, il est l'art qui historiquement nous a fait passer, pour le dire dans le vocabulaire même de Latour, d'une logique des « identités » (OSJ, p. 58) – celle des philosophies et des arts du sujet et de l'exception de la conscience humaine – à une logique des « empiètements » (OSJ, p. 58). Entreprise notoirement industrielle, fleuron économique d'une civilisation largement responsable de la dégradation actuelle de la planète, le cinéma dans sa pensée originellement conjonctive n'a jamais cessé d'être également ce « rêve impérieux qui rabat les espèces les unes sur les autres ou les fait s'emboîter [20] ».



Image : *Vita Brevis* (2014) de Thierry Knauff

[1] Rappelons que Marey a précisément publié en 1873 un ouvrage intitulé *La Machine animale*, transition entre ses premiers écrits médicaux et ses travaux physiologiques sur la motricité.

[2] Sergueï M. Eisenstein, *Walt Disney*, Paris, Circé, p. 27. Le cinéma d'animation représente en ce sens, avec sa plasticité unique, l'un des moments les plus achevés de la pensée cinématographique.

[3] Jean Epstein, *L'Intelligence d'une machine, Écrits complets*, vol. V, Paris, Independencia Éditions, 2014, p. 46.

[4] Nous ne savons rien des animaux en dehors d'une prise en compte par l'être humain. Tous les animaux sont des inventions zootechniques de l'être humain. Sur le cas du loup par exemple, cf. Baptiste Morizot, *Les Diplomates. Cohabiter avec les loups sur une autre carte du vivant*, Marseille, Wildproject, 2016.



- [5] Cf. Étienne Souriau, « L'univers filmique et l'art animalier », *Revue internationale d'esthétique*, n° 25, janvier-mars 1956.
- [6] Albert Szent-Györgyi, cité dans Henri Atlan, *Questions de vie : entre le savoir et l'opinion*, entretiens recueillis par Catherine Bousquet, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 43.
- [7] Bruno Latour, *Où suis-je ? Leçons du confinement à l'usage des terrestres*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond/La Découverte, 2021, p. 32. Texte référencé par la suite directement dans l'article sous la désignation OSJ.
- [8] Cf. Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie asymétrique*, Paris, La Découverte, 1991.
- [9] Bruno Latour, *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond/La Découverte, 2015, p. 50. Texte référencé par la suite directement dans l'article sous la désignation FAG.
- [10] Kinji Imanishi, *Le Monde des êtres vivants. Une théorie écologique de l'évolution*, Marseille, Wildproject, 2011, p. 82.
- [11] Deborah Bird Rose, *Le Rêve du chien sauvage. Amour et extinction*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond/La Découverte, 2020, p. 21.
- [12] Pour mesurer la différence entre notre tradition et par exemple la peinture chinoise, cf. François Julien, *La Grande Idée n'a pas de forme. Ou du non-objet par la peinture*, Paris, Éditions du Seuil, 2003.
- [13] Paul Virilio, *La Vitesse de libération*, Paris, Galilée, 1995, p. 40.
- [14] Pour les trois citations, et toutes les autres de ce paragraphe et du suivant : Nicolas Marcadé, « Entretien avec Bruno Latour », *Fiches du cinéma*, 1er avril 2011, <https://www.fichesducinema.com/2011/04/entretien-avec-bruno-latour/> [<https://www.fichesducinema.com/2011/04/entretien-avec-bruno-latour/>].
- [15] Cf. Bruno Latour, « Apprendre à vivre sur la planète Pandora », *Le Monde*, 13 janvier 2010, [https://www.lemonde.fr/idees/article/2010/01/13/apprendre-a-vivre-sur-la-planete-pandora-par-bruno-latour\\_1291301\\_3232.html](https://www.lemonde.fr/idees/article/2010/01/13/apprendre-a-vivre-sur-la-planete-pandora-par-bruno-latour_1291301_3232.html) [[https://www.lemonde.fr/idees/article/2010/01/13/apprendre-a-vivre-sur-la-planete-pandora-par-bruno-latour\\_1291301\\_3232.html](https://www.lemonde.fr/idees/article/2010/01/13/apprendre-a-vivre-sur-la-planete-pandora-par-bruno-latour_1291301_3232.html)]
- [16] Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, PUF, 2011, p. 77.
- [17] Philippe-Alain Michaud, *Sketches. Histoire de l'art, cinéma*, Paris, Kargo & L'Éclat, 2006, p. 55.
- [18] « Ce choix optique semble prolonger la tradition de la science occidentale dont la naissance coïncide justement avec la mise au point d'appareils optiques qui auront pour conséquence le décentrement de l'univers humain, la fin du géocentrisme (Galilée) ; mais aussi, et paradoxalement, l'appareil optique, la chambre noire servira dans le même champ historique à élaborer dans la production picturale un mode nouveau de représentation, la *perspectiva artificialis*, qui aura pour effet un recentrement, du moins un déplacement du centre, celui-ci venant se fixer sur l'œil, c'est-à-dire assurant la mise en place du "sujet" comme foyer actif et origine du sens » (Jean-Louis Baudry, « Effets idéologiques produits par l'appareil de base », *Cinéthique*, n° 7-8, 1970, p. 13). Juste retour des choses en quelque sorte.
- [19] Au sens où l'anthropologue Eduardo Viveiros de Castro a défini le perspectivisme amérindien comme rupture du partage occidental entre humains et non-humains (cf. *Métaphysique cannibales. Lignes d'anthropologie post-structurale*, Paris, PUF, 2009). La différence est que dans la logique amérindienne, le point commun entre les hommes et les animaux n'est pas l'animalité mais l'humanité (jadis les animaux étaient des êtres humains).
- [20] Jean Louis Schefer, *Le temps dont je suis l'hypothèse*, Paris, P.O.L., 2012, p. 9.

Récemment publiés dans Recherche:

Mélanogramme  
Résistances et luttes (...)  
Alain Resnais photographe  
Rêve et cinéma  
Le féminisme et ses (...)

Agnès Varda ou le devoir  
Images that haunt (II)  
« Voyage dans la mémoire  
Découvrir l'expressivité  
De l'indocilité à la (...)

2011-2019

Contact

Rédaction

Espace privé

Se déconnecter

RSS 2.0

SPIP 3.0

Plan du site

