



HAL
open science

Éloge de la tension. Stratégies plastiques de la discontinuité, de la rupture et de l'absence dans les portraits parlants de plasticiens

Ophélie Naessens

► **To cite this version:**

Ophélie Naessens. Éloge de la tension. Stratégies plastiques de la discontinuité, de la rupture et de l'absence dans les portraits parlants de plasticiens. Colloque Voix et silence dans les arts, Interdisciplinarité dans les études anglophones (Idea, Université de Lorraine), Jun 2017, Nancy, France. pp.105-115. hal-02151055

HAL Id: hal-02151055

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-02151055>

Submitted on 7 Jun 2019

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.

Éloge de la tension.
Stratégies plastiques de la discontinuité, de la rupture et de l'absence dans les portraits parlants de plasticiens.

Naessens Ophélie
Université de Lorraine

Résumé Fr

Depuis les années quatre-vingt-dix, des artistes plasticiens choisissent de faire œuvre à partir d'un témoignage filmé. Ils partent ainsi à la rencontre de personnes qu'ils invitent à se raconter face caméra, investissent la réalité pour en prélever images et paroles, et en explorent les modalités de représentation. Les vidéos qui résultent de ce processus de création singulier se situent d'emblée dans une tradition artistique du portrait, portrait auquel une voix vient s'adosser. Sur le plan formel, les esthétiques de la parole filmée en art contemporain portent l'empreinte de leurs représentations audiovisuelles communes. Dans un contexte médiatique caractérisé par la surreprésentation du récit parlé et incarné, nous sommes devenus familiers de l'association d'un visage et d'une voix composant l'image sonore d'un sujet se racontant. Si le rapport qu'entretiennent ces deux éléments peut sembler prédéterminé par l'enregistrement, et fixement établi au regard des conventions audiovisuelles, nous analyserons ici la manière dont les artistes contemporains expérimentent les relations possibles entre voix et corps, et conçoivent des stratégies plastiques susceptibles de déconstruire ces conventions. Certains artistes brisent le paradigme du synchronisme (Gillian Wearing), composent des montages associant ou confrontant un récit sonore à des images silencieuses de sources différentes (Justine Pluinage), tendent vers une perte radicale de la physicalité du narrateur, ou encore proposent l'expérience limite de la monstration d'un corps silencieux (Esther Shalev-Gerz). A travers ces exemples, nous examinerons comment, à travers la disjonction, la cassure et l'absence, les portraits parlants des plasticiens explorent les possibles d'une dialectique voix-silence et texte-corps, tout en participant à une reconsidération des postures de réception d'une parole filmée.

Since the 1990s, numbers of visual artists have chosen to work from filmed testimonies. They thus go to meet people they invite to tell themselves in front of camera, invest the reality to take pictures and words, and explore their representation modes. Videos that result from this singular process of creation are linked to an artistic tradition of portraiture, a new form of portrait to which a voice comes to rest. The aesthetics of speech filmed in contemporary art bears the imprint of their common audiovisual representations. In a media context characterized by the overrepresentation of the spoken and incarnated narrative, we have become familiar with the association of a face and a voice composing the sound image of a subject narrating himself or herself. If the relationship between these two elements may seem predetermined by the recording, and fixed in relation to the audiovisual conventions, we will analyse here the way in which contemporary artists experience the possible relations between voices and bodies, and conceive strategies that deconstruct these conventions. Some artists break the paradigm of synchronism (Gillian Wearing), compose assemblages associating or confronting a sound story with silent images from different sources (Justine Pluinage), tend towards a radical loss of the physicality of the narrator, or propose the limiting experience of the demonstration of a silent body (Esther Shalev-Gerz). Through these examples, we will then examine how, through disjunction, breakage and absence, the talking portraits of these artists explore the possibilities of a dialectic voice-silence and text-body, while participating in a reconsideration of the reception postures of a filmed speech..

Nous pourrions considérer comme prémisse des « portraits parlants » contemporains le premier portrait réalisé en 1892 par Georges Demeny, alors assistant de Jules-Étienne Marey, pour une commande à l'initiative de l'institut des sourds-muets de Paris. Grâce à l'invention de son « phonoscope », il parvient à proposer une série de dix-huit images, chronophotographies en mouvement du visage d'un homme prononçant un « Je vous aime ». De ce premier « je vous aime » jusqu'à aujourd'hui, les artistes n'ont eu de cesse de capter les visages et les voix de ceux qui les entourent. Dans une société désormais caractérisée par une « hégémonie du corps filmé et parlant¹ », pour reprendre l'expression de Jean-Louis Comolli, nous sommes devenus familiers de l'association d'un visage et d'une voix composant l'image sonore d'un sujet se racontant. Si le rapport qu'entretiennent ces deux éléments peut sembler prédéterminé par l'enregistrement, et fixement établi au regard des conventions audiovisuelles, nous analyserons ici la manière dont des artistes

1 . Conférence EHESS, 30 janvier 2003. Voir aussi J-L. Comolli, *Voir et pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Éditions Verdier, 2004.

contemporains expérimentent les relations possibles entre voix et corps, et conçoivent des stratégies plastiques susceptibles de déconstruire les conventions. Certains artistes brisent le paradigme du synchronisme (Gillian Wearing), composent des montages associant un récit sonore à des images silencieuses de sources différentes (Justine Pluvillage), ou proposent l'expérience limite de la monstration d'un corps silencieux (Esther Shalev-Gerz). A travers ces exemples, nous examinerons comment les portraits parlants réalisés par des plasticiens explorent les possibles d'une dialectique voix-silence et texte-corps, tout en participant à une reconsidération des postures de réception d'une parole filmée.

Dans un premier temps, je souhaiterais revenir sur quelques aspects fondamentaux qui signent la particularité de la forme du « portrait parlant ». L'apparition de la photographie, puis, du cinéma, ont renforcé la conception d'une représentation de la personne portraiturée comme expression de son for intérieur dans la mesure où ces techniques d'enregistrement permettent de fixer automatiquement les apparences d'un « ça a été ». Le portrait vidéo serait ainsi *a priori* le moyen le plus immédiat pour atteindre la vérité par l'apparence. Si le portrait peint se présentait comme une présence à la place de l'absent, le portrait filmé quant à lui ne vient plus « à la place de », mais se manifeste comme une présence du réel. Aussi, dans ces vidéos, le sujet portraituré parle et nous entendons sa voix. La parole prend son indépendance vis-à-vis de l'image, et acquiert une valeur pour elle-même, elle devient une composante essentielle du portrait filmé. Cette composante se subdivise en deux éléments : l'image d'un visage qui parle et la voix en tant qu'élément sonore. Dans les vidéos de plasticiens, la parole est le plus souvent enregistrée simultanément, hormis dans le cadre d'une stratégie plastique affirmée, comme nous le verrons plus tard. La voix est synchronisée à l'image, elle est *in*, sa cause est visible dans le champ. De plus, la voix s'incarne, elle s'inscrit physiquement dans les sujets filmés.

Si la nature indicielle de l'image filmée produit un « effet de réalité », le portrait vidéo se caractérise en outre par les illusions conjointes de la perception du mouvement et du temps qui participent à la création de cet effet. Dans les portraits parlants, nous ressentons la voix comme émanant directement du corps que nous voyons. La voix, en tant qu'elle est une donnée proprement physique, signe l'individualité d'une personne, elle est communément pensée comme « expression de l'intime, du corps, du désir, de la physicalité » (Parfait 213). Nous envisageons d'emblée la voix comme capable d'exprimer la vérité profonde des individus, d'autant plus lorsqu'elle porte des récits intimes. Par son expressivité, son timbre et son intonation, la voix participe à la transmission des émotions, contribuant à authentifier les paroles émises. De plus, les sujets filmés dans ces vidéos transmettent leur histoire à travers un récit à la première personne. L'emploi de ce « je » suscite l'impression d'être face à une expérience vécue. Le « Je-Origine réel » (Hamburger 46) fait ainsi apparaître l'image comme authentifiée par celui qui raconte son histoire. Par ailleurs, l'« effet de réalité » génère chez le regardeur l'impression de participer au film, par un phénomène d'identification. Dans les vidéos de « portraits parlants », la disposition du modèle face à l'artiste active d'autant plus l'effet d'identification et de présence physique, et provoque ainsi la sensation d'un véritable face à face avec le modèle. Le plan rapproché se révèle également un facteur de proximité, évidemment perceptive, mais aussi psychologique. En effet, le gros plan dévoile les expressions et sentiments qui traversent les visages à l'écran, livrant une appréhension intime du personnage propice à l'identification. Dans les œuvres vidéographiques, l'effet de proximité est avivé par la parole ainsi que par le regard-caméra, dont le couplage induit une sensation d'interpellation. Les caractéristiques proxémiques de la vidéo en font conséquemment un médium propice à l'adresse au spectateur à travers le regard et la voix. L'association de ces deux éléments au sein d'un visage qui semble nous regarder et nous parler produit un fort effet de présence et suscite ainsi une apparence de communication directe.

Pour la réalisation de *2 into 1*², une vidéo produite en 1997 pour la BBC 2, Gillian Wearing filme une courte séquence représentant une mère et ses fils parlant face à la caméra. L'artiste interroge dans un premier temps séparément les deux garçons et leur mère sur leurs relations mutuelles. De ces enregistrements, Wearing ne conserve que les images devenues silencieuses. Dans un second temps, elle apporte à ses modèles les transcriptions des interviews en inversant les énonciateurs. Elle demande alors aux enfants de lire l'interview de leur mère et réciproquement, constituant ainsi une nouvelle bande son. Les deux bandes ainsi obtenues sont alors resynchronisées sur les images initiales, de sorte que les paroles sortant de la bouche des protagonistes soient échangées par rapport à leur émetteur originel. Dans cette vidéo, un écart se crée entre le contenu de la parole et son émetteur initial à travers une opération matérielle de séparation entre l'image de celui qui parle et le son qu'il produit. Nous voyons d'une part des visages qui parlent, et d'autre part des voix qui racontent en employant le « je », mais les deux éléments ne correspondent pas. Dans *La*

2. Gillian Wearing, *2 into 1*, installation vidéo, 4 min. 30 sec., 1997.

voix au cinéma, Michel Chion rappelle que le synchronisme, « comme son nom l'indique, concerne la dimension du temps (étymologiquement : « temps-ensemble »), permettant de vérifier, en lisant sur les lèvres des locuteurs, si l'articulation des mots entendus tombent bien avec les mouvements de la bouche » (Chion 120). Chez Wearing, images et voix sont désynchronisées. Malgré la frontalité des visages, nous percevons une disjonction entre ce que nous voyons et ce que nous entendons. La voix est clairement assimilable à un genre (féminin/masculin), ou à une catégorie d'âge (adulte /enfant), et la disjonction se fait d'autant plus ressentir que la voix est apposée sur un visage auquel elle ne convient pas. La scission s'établit aussi à travers le rythme, la vitesse et l'articulation ; la resynchronisation est arbitraire et le son de la voix ne correspond pas aux mouvements de la bouche. À certains moments, celle-ci laisse ainsi place aux silences, tandis que le corps vient supplanter le texte. La désynchronisation, associée à une absence de *liping*, marque un profond désaccord entre image et voix³. Au-delà de la voix, le sens des paroles n'est pas en adéquation avec la personne qui les « porte », avec son âge, son rôle ou son quotidien. L'emploi de la désynchronisation des voix et donc de l'inversion parole/personnage peut être envisagé comme procédé de dissociation. La voix n'est plus « in », elle n'est plus l'émanation d'une personne à l'image source de la parole. L'absence de synchronisme instaure un effet d'étrangeté : nous avons la sensation que le contenu des paroles n'adhère pas au corps de celui que nous voyons « parler ». Cet effet de déplacement est d'autant plus perturbant que ce sont les rôles familiaux qui sont échangés. Nous entendons par exemple de la bouche de la mère le portrait cruel que font d'elle ses propres enfants. Ceux-ci commentent le comportement maternel dans une forme de compte rendu acerbe : elle sort trop, roule trop lentement, s'habille mal, ne cuisine pas assez bien, etc. La mère, à travers ses enfants, évoque quant à elle l'amour excessif qu'elle leur porte.

Le travail opéré dans *2 into 1* sur la disjonction entre corps et voix, ainsi qu'entre corps et texte, apporte au récit sur soi un autre éclairage quant aux situations évoquées et induit pour le spectateur une relation particulière à ce qui se dit. Face à l'écran, nous sommes en effet dans une position perturbante car nous sommes à la fois interpellé par la voix et le visage de celui qui parle et gêné par la disjonction entre le contenu du discours et l'image de celui qui le profère. En dépit d'être en présence de tous les éléments : les émetteurs et les paroles, nous n'avons jamais accès à une représentation pleine des sujets se livrant. Le dispositif déjoue le processus identificatoire habituellement en œuvre dans ce type de représentation car la dissociation entre la « voix-je » et le corps du sujet parlant ne respecte pas les règles le permettant. Aussi, cette vidéo de Gillian Wearing contient des histoires proches de celles rencontrées dans ce que les Anglo-Saxons nomment la « vox populi tv ». Nous percevons le récit d'un vécu intime, parfois douloureux, mais la dissociation voix-texte/images entrave la création d'un lien affectif avec celui qui se raconte. À travers ce procédé, l'œuvre remet en question l'empathie du spectateur brigüée par les producteurs d'émissions télévisées de confessions. Il s'agit ici de restituer une parole intime sans verser dans une confession publique qui établirait un lien illusoire entre spectateur et personne à l'écran mais au contraire d'éprouver l'inaccessibilité de ce que dit l'autre. En cela, cette vidéo propose une traduction de la complexité de ce qui se dit – les difficultés des relations intrafamiliales. Nous remarquons étonnamment par exemple que si les fils dressent un portrait cinglant de la figure maternelle, celle-ci en concède par ailleurs une certaine justesse. La mère reconnaît en effet certains traits utilisés par ses enfants pour la dépeindre, remarquant qu'en la taquinant, ils pointent du doigt certaines réalités, ou tout du moins ses propres doutes « *Je pense être une ratée*⁴ ». Aussi, la mère évoque à travers son fils son terrible tempérament, décrivant un petit être abusif et parfois violent. Cet enchevêtrement des visages et des voix, par les passages qu'il opère et les silences qu'il engendre, livre alors une vision complexe des relations familiales, révélant les sentiments contradictoires d'amour et de haine qu'impliquent parfois ces relations.

Entre 2007 et 2008, Justine Pluvillage conçoit une série de trois portraits vidéo : *Éliane*, *Florence*, *Catherine*⁵. Les récits recueillis concernent des impressions quotidiennes gravitant autour d'une expérience passée douloureuse : un accouchement « sous x » pour *Éliane*. Durant le temps de rencontre avec ses « modèles », Pluvillage enregistre un récit uniquement sonore, puis, dans un second temps, elle les filme dans leur environnement familial. L'enregistrement sépare ainsi d'emblée voix et corps. Dans *Éliane*, le visage est filmé en gros plan dans un long plan séquence lors duquel seuls les mouvements faciaux de la protagoniste animent l'image. Durant les premières minutes de ce plan inaugural, Éliane est silencieuse, puis, la bande sonore du récit enregistré superpose au visage une voix, tandis que ses lèvres demeurent closes. Dans ces vidéos coexistent deux temporalités distinctes : le passé – la période durant laquelle l'événement traumatique

3. Jacques Aumont, dans *Du visage au cinéma*, précise : « Si le désaccord d'une voix et d'un visage, profondément pervers, peut parfois être supporté, au désynchronisme des mouvements des lèvres on ne s'habitue jamais. La bouche parle : cela veut dire que nous voulons qu'elle parle *visiblement*, que les yeux soient juges de ce qu'entendent les oreilles. » Jacques Aumont, *Du visage au cinéma* (Paris : Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1992) 53.

4. Gillian Wearing, *10-16*, vidéo projection, 15 min., 1997. Traduction de l'auteure.

5. Justine Pluvillage, *Eliane*, 7 min. 34 sec., 2007.

Florence, 22 min. 42 sec., 2008.

Catherine, 9 min., 41 sec., 2008.

a eu lieu –, et le présent du tournage. Ces deux temporalités sont chacune prise en charge par une composante de l'image filmique : le son pour le passé et l'image pour le présent. La coexistence du passé et du présent au cœur de la vidéo nous invite à chercher dans ces visages silencieux les traces invisibles des événements relatés. Ce corps est ici envisagé comme une passerelle entre passé et présent, le visage d'Eliane aujourd'hui est bien celui sur lequel s'est inscrit la douleur de l'abandon d'un enfant, et les contenus des paroles renvoient sans cesse au corps de leurs narratrices. Entre l'image et le récit, le corps demeure muet, illisible. Les images de ces vidéos sont à la fois défaillantes, en tant qu'elles échouent à nous donner à voir ce que nous y cherchons : des indices du passé, et excessives, dans la mesure où leur disjonction avec les paroles ouvrent des brèches possibles afin que notre propre imagination se charge de créer des liens.

Sur le plan du récit, chaque vidéo commence par le déroulement d'une forme de litanie des habitudes quotidiennes d'une vie tranquille quoique un peu triste. Mais, chaque fois, le récit rencontre un point de rupture qui fait basculer la narration dans l'expérience intime. Le déroulé mécanique d'une journée type se transforme alors en une réflexion plus profonde sur l'image de soi et une manière d'être au monde. Ces femmes racontent comment l'expérience traumatique vécue transforme – voire brise – une intériorité, sans pour autant que cela transparaisse à l'extérieur, aux yeux des autres. Justine Pluvinage fait apparaître ce processus en nous donnant à voir une apparence extérieure lisse coexistant avec le récit du traumatisme. L'artiste propose une représentation dont le processus de construction reflète la complexité des rapports entre intériorité et extériorité d'une individualité, prolongeant plastiquement la disjonction possible entre les deux. Pluvinage refuse un montage narratif continu et linéaire de la représentation du sujet afin d'opter pour une narration éclatée entre image et son, sans qu'il s'agisse pour autant de déstructurer la subjectivité mais davantage d'en dévoiler les contradictions. La dissociation de la bande son et des images autonomise ces éléments afin de construire une autre image de la subjectivité. L'artiste avance une représentation double de l'identité, rejetant l'idée d'un pôle identique et insécable qui serait au fondement de la personnalité. De plus, si les récits sont parfois difficiles à écouter, les images restent en retenue, tranchant avec la violence du discours. Si l'exhibition de récits intimes s'établit sur le modèle de la confession, ces vidéos évitent la facilité du pathos. Les décalages entre images et son, et la mise à distance qu'ils provoquent entre récits éprouvants et images en retenue brisent la possibilité d'une identification compatissante aux narratrices, celle-ci se dérobe à chaque instant, nous laissant face à un visage – toujours à distance.

En 2008, suite à une commande du musée d'art de Norrköping en Suède, Esther Shalev-Gerz s'intéresse à l'environnement proche du musée, localisé au cœur d'un quartier en profonde mutation, anciennement bardé d'usines textiles désormais fermées. L'artiste décide de produire un récit lié à cette architecture disparue à travers le témoignage des anciennes ouvrières. Pour l'installation *Sound Machine*⁶, Esther Shalev-Gerz part à la rencontre d'ouvrières à la retraite, enceintes à l'époque du fonctionnement des usines, et de leurs filles aujourd'hui adultes. Dans un premier temps, elle interview les anciennes travailleuses sur leur souvenir de l'expérience de bruit permanent des machines qui assourdissait autrefois leur quotidien et, plus largement, les interroge sur leurs conditions de travail à l'époque. La transcription des interviews sera présentée dans l'installation finale dans un style typographique proche de celui des écrans d'annonce d'aéroports. Ainsi, l'artiste opte pour une solution radicale en matière de portrait filmé, supprimant totalement la dimension vocale de celui-ci pour lui préférer le silence du témoin. Dans un second temps de sa rencontre avec ces couples mères-filles, Esther Shalev-Gerz les a filmées tandis qu'elle leur diffusait une bande son constituée de bruits mécaniques. Dans l'installation finale, cette bande son demeurait inaudible au sein de l'espace d'exposition, tandis qu'elle était diffusée à l'entrée du musée. Dans la salle du musée, deux importantes projections étaient placées l'une derrière l'autre, légèrement en décalé. Sur l'un des écrans, les duos mère-fille, et derrière elles – ainsi que sur la seconde projection –, une forêt de machines en action. Il s'agissait en fait d'une reconstitution en 3D réalisée à partir de plans d'archives de machines autrefois utilisées dans les usines textiles. Cette reconstitution virtuelle était animée, son mouvement calé sur la mobilité des femmes à l'écran, et, plus précisément, sur les variations d'intensité de leurs émotions.

Sur la double projection, les « témoignages » demeurent inaudibles ; l'artiste a retiré les réponses des femmes à ses questions. Si la parole est absente et les voix évanouies, ce ne sont pas pour autant des corps muets qui nous sont donnés à voir. Au contraire, nous voyons à l'écran des corps traversés par une écoute attentive, par une pensée au travail. À travers l'émergence d'un rictus, le pli d'une ride, le visage porte les traces de l'effort de remémoration – pour les unes –, d'imagination – pour les autres –. Les visages silencieux des mères sont parcourus par le souvenir, tandis que les regards perdus dans le vague soulignent chez les filles une impossibilité à produire du sens à partir de ce qu'elles entendent, une impossibilité à relier les sons à une expérience vécue. Chez les mères au contraire, ce lien se crée et éclaire soudainement les visages, parfois, un sourire s'esquisse, résurgence fulgurante d'un passé laborieux mais non dépourvu des petites joies d'un quotidien partagé. Les mouvements des corps, et les émotions qui les traversent sont

6. Esther Shalev-Gerz, *Sound Machine*, installation, Norrköping, Suède, 2008. Deux projections vidéo HD synchronisées en couleur et en boucle, 6 min., une bande sonore en boucle, 36 min., six textes sur toile, 94x60cm.

d'autant plus soulignés par l'animation mécanique qui accentue les variations émotives. Dans cette installation, l'histoire du passé ouvrier n'est jamais livrée tel quel, nous ne pouvons avoir accès à celle-ci qu'à travers des corps qui se la remémore. C'est bien à travers la relation de parole et d'écoute instaurée entre mères et filles, mais aussi à travers les regards échangés ou évités, que s'esquisse une mémoire de cette époque révolue. Par ailleurs, cette vidéo livre un portrait de la relation mère-fille dans le silence de l'écoute partagée. L'évitement des regards souligne l'incapacité d'un dialogue intergénérationnel, l'impossibilité de la transmission de l'histoire collective des femmes ouvrières textiles. Plus précisément, la souffrance au travail, en partie liée au bruit subi par ces femmes, n'a pu être transmise aux enfants. Si les filles ont à un moment donné subi corporellement ces nuisances – durant leur vie fœtale – elles n'en conservent aucune trace. Leur expérience demeure radicalement autre, d'une véritable incorporation pour les mères à une externalisation lointaine sans affect pour les filles.

Dans l'espace de l'installation, l'ensemble des éléments constitutifs d'un portrait parlant : image/son, corps/voix, sont dissociés, et, davantage, écartelés aux quatre coins de l'espace d'exposition. Demeurent d'une part, l'image des corps des narratrices dans la projection, et d'autre part, leurs récits retranscrits sur les murs. De la mécanique manufacturière, demeure l'image silencieuse et lancinante des rouages dans la projection, tandis qu'à l'entrée du musée, le vacarme assourdissant résonne. Néanmoins, de ces éclatements dans l'espace ne résulte pas une perte de sens. À travers notre circulation dans l'espace, nous sommes invités à tisser des liens entre les portraits et les histoires, entre images et sons, mais aussi entre un passé et un présent. De cette confrontation entre des modes du sensible différents, naît une vision démultipliée de l'expérience ouvrière.

Contrairement aux représentations télévisuelles logorrhiques auxquelles nous sommes devenus familiers, et pour lesquelles les producteurs cherchent toujours à découvrir davantage – de corps, d'éclats de voix, de larmes – , les représentations de parole exposées ici se déploient à travers le silence, le manque ou le retrait. Et ce sont justement ces déplacements, décalages, lacunes et autres sursauts qui seraient susceptibles de nous permettre de recouvrer la souveraineté de notre regard et de notre écoute face au visage d'un autre se racontant. Et ainsi prendre de la distance, au sens où l'emploie Georges Didi-Huberman lorsqu'il énonce « distancier n'est pas se contenter de mettre au loin : on perd de vue à force d'éloigner, quand distancier suppose, au contraire, d'aiguiser son regard » (66).

Bibliographie

- Aumont, Jacques. *Du visage au cinéma*. Paris : Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1992.
- Chalier, Catherine. « L'interdit de la représentation ». *Le visage, Dans la clarté, le secret demeure*. Paris : Éditions Autrement, 1994.
- Chion, Michel. *La voix au cinéma*. 1982. Paris : Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1993.
- Comolli, Jean-Louis. *Voir et pouvoir : L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*. Paris : Éditions Verdier, 2004.
- Didi-Huberman, Georges. *Quand les images prennent position*. Paris : Éditions de Minuit, 2009.
- Hamburger, Kate. *Logique des genres littéraires*. 1957. Paris : Seuil, 1986.
- Metz, Christian. *Le Signifiant imaginaire*. Paris : Christian Bourgois, 2002.
- Parfait, Françoise. *Vidéo : un art contemporain*. Paris : Éditions du Regard, 2001.