

genre est atténuée. Sans que l'on s'approche d'une définition réellement concrète, ce chapitre contribue néanmoins davantage que les précédents à créer une idée plus précise de ce que l'on entend sous le terme « animation ». On atteint ceci en définissant le rayon d'action et l'assujettissement de l'animation par rapport à son média, tel que le Karin Wehn le fait dans « La renaissance du court métrage sur le Net » (pp.204-112). Les productions internet doivent forcément être adaptées aux demandes spécifiques des internautes. Mais on peut également atteindre cette précision en distinguant les fonctions du cinéma d'animation de celles du cinéma direct comme l'explique Penny Starfield dans « Paradoxes du monde animé » (pp.213- 220). On ne peut qu'adhérer à son argument : finalement, « l'animation répond à un autre besoin du cinéma, celui [...] de filmer ce qui [...] se trouve considéré comme *infilmmable* » (p.214). L'auteur a raison de suggérer que « l'animation permet certains excès qui seraient irréprésentables dans le cinéma direct » (p.214). C'est peut-être dans cet argument que repose la véritable raison d'être du cinéma d'animation.

En définitive, cet ouvrage qui se termine par une bibliographie sélective mais sans filmographie propose au lecteur de jeter un regard sur la diversité du cinéma d'animation. Ainsi parvient-il à saisir la spécificité de l'animation par rapport aux deux autres genres du cinéma, dans ses dimensions diachronique et synchronique. Malgré quelques faiblesses telles qu'une démarche méthodologique peu lisible au départ et l'absence d'une réelle tentative de définition du genre, il possède des qualités irrécusables. Elles consistent surtout en la présentation d'un vaste éventail de productions et phénomènes, selon une approche internationale et interculturelle. C'est-à-dire que le livre établit des liens et révèle des influences réciproques entre les différents cinémas d'animation.

Thomas Schmidtgal

Université de la Sarre, Allemagne
t.schmidtgal@mx.uni-saarland.de

Christian Lebrat, *Cinéma radical. Dimensions du cinéma expérimental et d'avant-garde.*

Paris, Éd. Paris Expérimental, coll. Sine qua non, 2008, 192 p.

Le cinéma radical, qu'est-ce ? La définition qu'en propose Christian Lebrat ne se fonde pas sur des critères suffisamment rigoureux et explicites – d'ordre esthétique ou socio-économique – pour qu'une réponse parfaitement claire puisse être

apportée à cette question. Faut-il par conséquent ne voir dans ce label ou cet étiquetage que la sélection d'un certain nombre de films et d'auteurs répondant aux seuls goûts de Christian Lebrat ? Il ne fait guère de doute que l'auteur parle de films et de cinéastes qu'il apprécie tout particulièrement... ainsi que de lui au travers d'eux, mais il serait faux de résumer cette sélection à une démarche aléatoire, marquée par l'arbitraire. En effet, se dessine au fil de la lecture de ce recueil d'articles (préfaces, essais et entretiens) une conception du cinéma et, en particulier, du cinéma « radical » ou « expérimental », c'est-à-dire de ce que l'on nommait autrefois « cinéma d'avant-garde ».

En se fondant sur le sous-titre du livre – *Dimensions du cinéma expérimental et d'avant-garde* –, on peut d'ailleurs considérer que le cinéma radical présente la double caractéristique d'être expérimental et d'avant-garde. Mais ce ne serait que repousser le problème que pose cette catégorisation. Qu'est-ce en effet qui autorise l'auteur à regrouper, sous cette rubrique, Peter Kubelka et Jean Vigo, Antonio de Bernardi et Jean-Luc Godard, René Vautier et Marcel Duchamp... ? On pourrait par exemple tenter de justifier le premier rapprochement en considérant que les très rares films de Jean Vigo, à l'exception de son seul long métrage *L'Atalante* (1934), c'est-à-dire *À propos de Nice* (1930) et *Zéro de conduite* (1933), présentent une même volonté d'innover formellement et une liberté de réalisation similaire à celle de Peter Kubelka. Ce serait là méconnaître la différence des contextes historiques et des trajectoires « professionnelles » de ces deux cinéastes mais aussi des caractéristiques esthétiques de leurs films respectifs. On peut certes identifier des plasticiens tels que Marcel Duchamp, Man Ray, Gérard Fromanger, Fernand Léger qui ont – chacun à leur manière – expérimenté les potentialités expressives du cinéma. On peut également noter que certains cinéastes tels Jean-Luc Godard, Georges Franju, Jean Vigo, Jean Eustache, Marguerite Duras, Philippe Garrel... ont fréquenté les marges les plus radicales de la recherche cinématographique. Il demeure que leur regroupement revêt parfois un caractère arbitraire. En tout cas, l'auteur ne se préoccupe guère de justifier ceux-ci.

La distinction proposée pour différencier le (bon) cinéma radical du (mauvais) cinéma conventionnel ne résout guère le problème. Elle se substitue à la distinction usuelle entre cinéma commercial et cinéma « art et essai » ; ce dernier tend d'ailleurs à être repoussé dans les cordes du ring mercantile.

Elle passerait même pour une facilité consistant à opposer un art authentique à un art dévoyée, une avant-garde éclairée au consumérisme visuel ou, encore, une pureté artistique totalement idéalisée au règne de contrainte commerciale. Certaines propositions permettent toutefois d'élargir une telle vision et de l'enrichir, d'en atténuer aussi l'arbitraire. Alors se dessine la cohérence du projet et de l'intuition principale qui le sous-tend : un cinéma de création, de recherche, d'expérimentation est non seulement possible mais essentiel pour deux raisons. Il s'apparente à un foyer de création formel particulièrement innovant (cette thèse reste à démontrer et surtout à nuancer) susceptible d'enrichir le cinéma en général ; par son ambition, il modifie le territoire du visible pour étendre nos représentations du monde à des contrées délaissées. Parodiant Arthur Rimbaud, on serait tenté de dire qu'il nous permet de voir ce que parfois l'homme a cru voir..

Parmi les propositions qui retiennent l'attention, on soulignera que l'auteur classe les « cinéastes radicaux » en fonction d'un critère : leur capacité à faire prévaloir le faire et le vouloir-faire sur le vouloir-dire et la narration. Et l'on se rappelle de la formule de Paul Valéry que Claude Simon se plaît à citer : « Je n'ai pas voulu dire mais voulu faire et [...] c'est intention de faire qui a voulu ce que j'ai dit » (*Discours de Stockholm*, Paris, Éd. de Minuit, 1986, p. 23). Cette intéressante intuition aurait mérité d'amples développements pour ne pas en rester au statut d'intuition... que l'on retrouve déjà chez Jean-Luc Godard. En effet, ce dernier se plaisait à rappeler que, pour le cinéma, le fait de s'être mis très tôt à raconter des histoires, à assumer pleinement la fonction diégétique, n'avait rien d'une fatalité ou d'une nécessité organique... La fréquence des références à la peinture (par exemple p. 86) et au monde de la peinture invite à compléter ce point car, au fil de celles-ci, se profile l'idée selon laquelle les cinéastes radicaux se détournent volontairement de la narration au profit de problématique liée à la représentation et à la figuration et, de ce fait, dialoguent plus volontiers avec la peinture qu'avec le roman ou le théâtre.

Un autre critère avancé par Christian Lebrat consiste à opposer le cinéma radical au cinéma commercial en ce qu'il ne cible pas son public. Pour le lecteur coutumier d'Howard Becker, cette proposition n'a strictement aucune validité. Imaginerait-on des œuvres d'art en dehors d'un quelconque monde social et, en conséquence, descendant du ciel

comme de pures Idées ? La radicalité recherchée n'est-elle pas plutôt l'effet d'un positionnement stratégique et d'un ciblage esthétiquement élitiste ? Peut-on sérieusement concevoir la réalisation de quelconques images sans anticipation de leur réception par un public prédéfini ? Ce qu'aurait dû analyser l'auteur, c'est plutôt la logique des rapports sociaux, économiques et esthétiques qui conduit à une différenciation de ces cinéastes et les contraint à une forme de marginalité sociale et économique qui est parfois la garantie de leur notoriété artistique.

On peut louer le souci de rendre compte des techniques utilisées, de faire de l'art cinématographique une pratique et une recherche reposant sur la mobilisation et l'appropriation à des fins expressives de dispositifs techniques. Le matérialisme de Peter Kubelka, exposant la pellicule pour que le public la touche, traduit aussi la visée démystificatrice du cinéma expérimental. Là où le cinéma cherche habituellement à enchanter le monde, à industrialiser le rêve, ce cinéma vise au contraire à renverser le renversement en remettant la vérité sur ses pieds.

L'article consacré à Man Ray propose, par exemple, une analyse intéressante qui suscite la curiosité, donne l'envie de voir ou de revoir les images produites par le plasticien. De la même manière, toutes les propositions relatives au travail de Fernand Léger invitent à revisiter l'œuvre de ce dernier sous l'angle très singulier de son intérêt pour le cinéma et de son expérience de cet art. Christian Lebrat établit un certain nombre de rapports de nature à produire une triple intelligibilité : sur le film lui-même (*Le Ballet mécanique*, 1924), sur le cinéma qu'il qualifie de « structurel » et, plus généralement, sur l'expérience cinématographique telle qu'elle s'est constituée historiquement.

On le voit au travers des précédentes réserves, l'ouvrage ne propose pas une analyse « universitaire et/ou scientifique » du cinéma radical. Il propose une série d'éclairages, d'intuitions, de propositions qui appelleraient, à partir cette base, un travail de recherche qui prenne en considération l'ensemble des dimensions de ce cinéma et ne sombre pas dans un esthétisme idéaliste. Il faut donc lire ce livre non comme une analyse universitaire rigoureuse, ou prétendant l'être, mais comme une suite de réflexions d'une double valeur. D'une part, ces réflexions témoignent d'une connaissance pratique sur lesquelles se fondent quelques intuitions éclairantes ; d'autre part, elles militent pour une conception élargie du cinéma qui restitue son pouvoir d'étonner, de faire voir le monde et de montrer ce que l'on ne voit pas.

Ce cinéma partiellement méconnu méritait que l'on y consacre plus d'un livre. Toutefois, le problème réside dans la possibilité de le rendre abordable. Force est de constater qu'il s'adresse plutôt à un public déjà informé car il suppose que le lecteur puisse situer films et auteurs évoqués dans cette succession de textes, sous peine de se perdre dans des considérations un peu abstraites. Le lecteur appréciera l'érudition. Il risque cependant de nourrir quelques frustrations parce que les films cités et les auteurs cités sont nombreux, mais certains s'avèrent difficilement accessibles.

Stéphane Olivesi

Université Lyon 2

stephane.olivesi@univ-lyon2.fr

Culture, esthétique, littérature, musique

Vahram ALTOUNIAN, Janine ALTOUNIAN, *Mémoires du génocide arménien. Héritage traumatique et travail analytique.*

Paris, Presses universitaires de France, 2009, 208 p.

Ce livre est co-signé par une vivante et un mort, Janine Altounian et son père Vahram Altounian. Auprès de ce duo, d'autres voix sont convoquées : Krikor Beledian (écrivain, traducteur et maître de conférences à l'Inalco), Jean-François Chiantaretto (psychanalyste, professeur à l'université Paris 13), Régine Waintrater (psychanalyste, maître de conférences à l'université Paris 7-Diderot), Manuela Fraire (psychanalyste), Yolanda Gampel (psychanalyste, professeur à l'université de Tel Aviv), René Kaës (psychanalyste, professeur émérite à l'université Louis-Lumière Lyon 2). Au cœur de l'ouvrage, la reproduction, d'une grande beauté plastique, sur papier glacé, d'un objet donné avant tout à voir dans sa matérialité : un manuscrit rédigé en alphabet arménien transcrivant la langue turque. Les ratures y sont rares, la calligraphie est régulière et mouvementée à la fois, plus proche du dessin que du mot pour un lecteur français. Il s'agit du journal de déportation d'un adolescent qui, lors des faits dont il rend compte (le génocide des Arméniens par les Turcs en 1915), avait environ 14 ans, qui a vécu les marches interminables dans les déserts d'Anatolie, a vu son père mourir sous ses yeux et a dû être séparé de sa mère pour survivre. Le manuscrit s'intitule sobrement : « 10 août 1915, mercredi : tout ce que j'ai enduré, des années 1915 à 1919 ». Ce journal est à l'origine du livre « polyphonique » que sont ces Mémoires du génocide arménien.

L'ouvrage offre différentes approches, complémentaires, de ce manuscrit qui fait l'effet d'une relique. Il garde la trace d'un geste, non seulement abstrait – celui de témoigner – mais physique. Cet adolescent, dont tous les gestes avaient été consacrés à la survie lors de la déportation, et qui se remémore encore adulte ceux que faisaient sa mère pour confectionner des pains en ces temps de famine, fabrique une trace de ce qui était voué à ne laisser, dans le projet génocidaire, aucune trace. L'ouvrage, et c'est là l'un de ses principaux intérêts, considère en effet ce témoignage tout autant comme un texte à commenter que comme un objet précieux, dont il est comme le sertissage. Nous apprenons que, pendant longtemps, Janine Altounian n'a pas connu l'existence de ce carnet (où était-il caché, conservé ? nous ne le savons pas). Ce n'est que presque dix ans après la mort de son père qu'elle peut « affronter » cet « objet redoutable », ce « legs explosif » et le faire traduire. Le texte de Vahram Altounian est publié en français pour la première fois en 1982 dans la revue *Les Temps modernes*. Il est ensuite reproduit en 1990 dans un essai de Janine Altounian : *Ouvrez-moi seulement les chemins d'Arménie. Un génocide aux déserts de l'inconscient* (Paris, Éd. Les Belles Lettres). Enfin, dans cette présente édition, presque trente ans donc après sa première parution.

Cette perpétuelle reprise dit combien ce texte « résiste » et insiste. Il résiste avant tout par la façon qu'il a d'évoquer, dans une langue pauvre, laconique, où tous les affects sont comme gelés, des événements d'une inconcevable brutalité : déportation forcée, pillage des déportés, atteinte aux liens de filiation (on humilie un père ou une mère devant leurs enfants), mépris des rites qui spécifient l'humanité (enterrer ses morts, ne pas les laisser livrés à la dévoration des chiens). Ce qui fait la force troublante du texte de Vahram Altounian, c'est précisément le refus de tout pathétique, comme si, dans le dénuement extrême et le souci de la survie, l'appel à la compassion n'avait plus lieu d'être. L'expression « À quoi bon ? » est ici récurrente.

Face à l'effet de sidération que produit ce texte glaçant, les auteurs inventent des approches qui permettent de l'accueillir, de ne pas le laisser en suspens. La question est ainsi posée du destinataire de ce texte, rédigé dans la solitude. Vahram Altounian a sans doute pensé, lorsqu'il écrivait ce témoignage, informer ses frères, immigrés en France pendant les événements. Il est également possible de le lire comme un ouvrage destiné à ses descendants, une forme de testament, où cet artisan « humble de la