

L  
E  
P  
É  
R  
I  
C  
O  
P  
E

6 - 13  
Portraits :  
Dorothee Rachula  
Thibaut Hoerner

24 - 27  
Le « Double Impact »  
de Jean-Claude Van Damme  
dans le bidonville

34 - 37  
Le retour de *Twin Peaks* : un exemple  
de cinéphilie postmoderne

41 - 43  
Echino-Neuro-Derme

51  
Actualités

L E La 18<sup>e</sup> section CNU et l'étude des Arts  
à Metz et en Lorraine

P É R I S C O P E Dans le jargon universitaire français, l'étude des Arts  
relève de la 18<sup>e</sup> section du CNU (Conseil National des  
Universités) qui classe de manière technique les objets  
et les disciplines académiques. Plus exactement,  
la 18<sup>e</sup> section regroupe « l'Architecture (dans ses  
dimensions théorique et pratique), les Arts  
Appliqués, les Arts Plastiques, les Arts du spectacle,  
l'Épistémologie des enseignements artistiques,  
l'Esthétique, la Musicologie, la Musique et les  
Sciences de l'art ». La complexité de l'intitulé  
explique l'identification spontanée de la 18<sup>e</sup> section  
à l'esthétique. Cette manière de procéder a également  
l'avantage de donner un semblant d'unité « théorique »  
N ° 1 à ce qui se présente, avant tout comme une liste d'objets :  
architecture, arts plastiques, arts appliqués, cinéma,  
théâtre, danse, musique. La consécration culturelle  
tardive de la plupart d'entre eux fait de la 18<sup>e</sup> section  
une discipline jeune qui s'est démarquée  
progressivement de sections voisines à la fois plus  
anciennes et plus traditionnelles (comme les lettres  
[9<sup>e</sup> section] et la littérature [10], la philosophie [17],  
la sociologie [19], l'anthropologie [20] l'histoire  
moderne et contemporaine [22], l'information  
É D I T O R I A L et la communication [71]). C'est encore le rapprochement  
d'objets qui détermine cette proximité, jusque dans leur  
variation. L'étude du théâtre est longtemps demeurée une  
prérogative des lettres, celle du cinéma est confondue  
parfois avec le domaine de la communication, musique  
et arts plastiques sont en rivalité avec l'histoire de l'art  
et l'histoire de la musique que l'on trouve comme  
sous-sections autonomes de l'histoire moderne  
et contemporaine, enfin l'esthétique est l'espace  
privilegié de rencontre avec la philosophie. Ces jeux  
de miroirs encouragent la spécialisation par objets  
et fragilisent une vision commune de l'esthétique.  
La réduction de cette dernière à la science du beau,  
laquelle se confond souvent avec l'exégèse des œuvres,  
1 n'a pas contribué à l'établissement d'une véritable

discipline universitaire. Modèles théoriques, méthodes, auteurs et études de références sont souvent le produit de l'importation d'autres disciplines.

Le développement d'un pôle Arts depuis plus de vingt ans à Metz, d'abord au sein de l'ex-université Paul Verlaine, puis de l'université de Lorraine, présente un cadre original à plus d'un titre.

Avec près de mille étudiants de la première année jusqu'au doctorat et une vingtaine d'enseignants-chercheurs titulaires de chaires 18<sup>e</sup> section, le département Arts s'est construit en regroupant des formations de licence et de maîtrise d'arts plastiques, d'arts du spectacle (cinéma, théâtre, danse) et de projets culturels<sup>1</sup>. Il a d'emblée pris acte du développement de l'emploi culturel local et de la demande étudiante croissante d'une professionnalisation vers les métiers de la culture, nécessitant la maîtrise d'une solide culture artistique alliée à l'observation des interactions entre artistes, professionnels, publics, collectivités locales, entreprises. De la même manière, les travaux de recherche en arts à Metz se sont appuyés sur des laboratoires de sciences sociales (essentiellement le Laboratoire Lorrain de Sciences Sociales – 2L2S - et le Centre de recherche sur les médiations – CREM). L'étude des arts à Metz ne se réduit donc pas à l'étude des œuvres d'art.

Une démarche pragmatique est privilégiée qui fait de l'art moins un stock d'œuvres figées à analyser qu'une expérience à observer, que ce soit dans la production ou la consommation artistique.

Les premières habilitations des diplômes d'études en Arts développés à Metz, en licence et en master, mais aussi en doctorat, ont toujours obtenu leur reconnaissance dans les deux grands domaines universitaires officiels, soit le domaine Arts Lettres et Langues et celui des Sciences Humaines et Sociales.

L'autre particularité lorraine et messine est de ne pas considérer les Arts comme une activité élitiste réservée à une communauté d'initiés ou à des classes privilégiées, mais à l'étendre à l'ensemble des objets de jeu et de divertissement dont le but est de produire

1 - Selon le Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche, en 2016-2017, 716 enseignants-chercheurs relevaient de la 18<sup>e</sup> section CNU dans l'ensemble des universités françaises (203 professeurs, 513 Maître de conférences) ce qui représente environ 5 % des effectifs du secteur Lettres et 1,5 % du total des universitaires français. La répartition homme-femme est équilibrée au sein des MCF (49 % d'hommes et 51 % de femmes) mais non au sein des professeurs (67 % d'hommes, 33 % de femmes). L'université de Paris 8 représente à elle-seule 14 % des effectifs de la 18<sup>e</sup> section. Tous les ans, la section 18 du CNU évalue environ 500 candidatures pour la qualification aux fonctions de MCF et de PR (450 dossiers de doctorants, 50 dossiers de thèses d'habilitation à diriger des recherches) dont 50 % sont validées.

du plaisir auprès des personnes qui les consomment. Dans le constat d'une profusion sans limites de l'offre culturelle qui caractérise les sociétés contemporaines, le grand historien britannique Éric Hobsbawm écrivait dès la fin des années 1990 : « *Jamais il n'aura été plus difficile d'éviter l'expérience esthétique* »<sup>2</sup>. De là l'intitulé du diplôme de Master Arts et Industries Culturelles (un des cinq masters Arts proposés à Metz, indépendamment du Master d'enseignement centré sur la préparation du Capes Arts plastiques) qui invite, à l'encontre de la tradition pédagogique et académique française, à ne pas séparer dans l'observation des phénomènes artistiques, les œuvres et les personnes qui les fabriquent et les consomment, à ne pas séparer Arts et industries culturelles.

Cette orientation oblige à croiser les disciplines les plus diverses (esthétique certes, mais aussi histoire, sociologie, anthropologie, droit, économie, etc.) et à interroger les liens que les objets artistiques nouent obligatoirement entre eux plutôt que de s'enfermer dans l'étude respective et spécialisée de chacun d'entre eux.

L'association entre esthétique et exégèse des œuvres qui caractérise la plupart des démarches académiques à l'Université au sein des filières artistiques a fait oublier que d'un point de vue étymologique l'esthétique ne se réduit ni à la science du beau ni à celle des œuvres, mais qu'elle cherche également à comprendre et à expliquer les sensibilités personnelles et collectives au contact de l'art. En ce sens, l'esthétique est une invitation à étudier les objets artistiques sans oublier l'observation des conditions de fabrication, de diffusion et de consommation de ces objets. Tout un programme dont on trouvera dans ce numéro du *Périscope* des illustrations extrêmement concrètes.

*Fabrice Montebello, Professeur en Histoire et Esthétique du Cinéma*

2 - Eric Hobsbawm, *L'âge des extrêmes, histoire du court XX<sup>e</sup> siècle*, Éditions Complexe, Bruxelles, 1999, [1994], p. 670.

P O O R

T R R A

I T

S

6  
D O R T H É E  
A C H U L A

10  
T H I B A U T  
H O E R N E R



Si l'on n'expérimente pas, on ne risque pas de trouver un jour quelque chose de vraiment génial.

*Dorothee Rachula, conservatrice des antiquités et des objets d'art de la Moselle à la Direction régionale des affaires culturelles, attachée de conservation du patrimoine à la Mairie de Metz et chargée de cours au sein du master Expertise et médiation culturelle de l'université de Lorraine*



© A. Beinat

Entretien réalisé par  
Cyrielle Lévêque (Doctorante  
en Arts Plastiques)



***Dorotheé, peux-tu présenter ton parcours ?***  
 J'ai commencé par un Deug<sup>1</sup> de sociologie. Ensuite, j'ai fait une licence, une maîtrise et un DEA<sup>2</sup> en ethnologie à Strasbourg. J'avançais dans un parcours tourné vers la recherche et j'avais des expériences professionnelles en parallèle pour payer mes études. Je ne me suis pas sentie totalement satisfaite, je ne m'y retrouvais pas. J'aimais plutôt cette façon d'être dans l'action, dans le montage et la coordination d'événements. J'ai tout de même poussé mes études jusqu'en DEA en me disant qu'un jour, si j'avais l'envie de faire une thèse, j'aurais le diplôme qui m'offrirait cette possibilité. J'ai bifurqué en 2003 vers le master professionnel Expertise et médiation culturelle et j'ai fait mon stage au sein de l'équipe de recherche *Erase*<sup>3</sup>. Je suis partie au Maroc plusieurs semaines pour faire un travail d'expertise sur le tourisme culturel dans la région de Fès. Ce stage m'a énormément plu même s'il était davantage orienté vers l'expertise et la recherche. Cette expérience m'a confortée dans l'idée que je n'étais pas faite pour cela. Une fois que j'ai eu le diplôme, j'ai cherché un emploi dans les métiers de la culture. J'ai trouvé un poste en remplacement d'un congé maternité au Conservatoire à rayonnement régional Gabriel Pierné de Metz Métropole où j'y coordonnais toutes les animations et les actions de communication. À partir de ce moment, j'ai trouvé le métier qui me convenait. Je savais que je voulais exercer au sein de collectivités territoriales. J'ai tenté le concours de conservateur du patrimoine, que je n'ai pas obtenu. J'ai ensuite eu un poste à la Maison du Projet du Centre Pompidou Metz où j'ai été médiatrice culturelle pendant trois ans et en même temps, j'ai eu le concours d'attaché de conservation du patrimoine. Ce poste me plaisait, mais faire de la médiation au quotidien ne me correspondait pas. En 2009, le service patrimoine culturel de la ville de Metz dont je fais partie aujourd'hui a été créé, ainsi qu'un poste pour coordonner la valorisation du patrimoine. J'ai eu la chance d'être recrutée pour ce poste qui me correspondait totalement.

<sup>1</sup> - Le Diplôme d'études universitaires générales (Deug) correspondait avant la réforme LMD aux deux premières années à l'Université.

<sup>2</sup> - Le Diplôme d'études approfondies (DEA) correspondait à l'actuel Master recherche avant la réforme LMD.

<sup>3</sup> - Équipe de recherche en sociologie du laboratoire 2L2S de l'Université de Lorraine.

***Peux-tu préciser les tâches que tu effectues au quotidien ?***  
 Les tâches et les missions ont beaucoup évolué depuis 2009. Au départ, ma mission principale était d'instruire le dossier de labellisation Ville d'art et d'histoire, ce qui occupait plus de la moitié de mon temps : faire un diagnostic de territoire, des recherches, rencontrer les acteurs, etc. Il m'a fallu consulter l'ensemble des archives disponibles sur le territoire pour ce dossier, qui touchait aussi à l'urbanisme, à l'aménagement des espaces, au patrimoine naturel et immatériel. L'enjeu était de faire une carte d'identité du territoire dans toutes ses composantes y compris au niveau éducatif, commercial et touristique. Il a fallu construire un réseau de travail et de confiance, que je peux facilement activer aujourd'hui. À ce dossier s'ajoutait une demande de l'ancien adjoint au Maire : doter la ville d'un événement identifié « patrimoine », « tout public » et prenant la forme d'une grande fête. Les Journées européennes du patrimoine fonctionnaient très bien depuis plus de trente ans, on nous a demandé à redynamiser complètement cet événement dès 2009. Depuis, chaque année le projet prend un peu plus d'ampleur.  
 Au fur et à mesure, de nouvelles choses sont arrivées, comme le projet d'inscription sur la liste du patrimoine mondial de l'UNESCO et les travaux menés à la porte des Allemands en 2014 dont j'ai pris la responsabilité. Cela a complètement changé l'équilibre de mes tâches quotidiennes, mais c'était un défi que je voulais relever. Par la suite, j'ai également récupéré la responsabilité de la basilique Saint-Vincent et récemment celle de l'église des Trinitaires.  
 Les trois lieux sont très différents et impliquent des problématiques singulières. Le bâtiment qui a le plus grand potentiel est la porte des Allemands. Il a été parfaitement restauré pour nous permettre de travailler, de faire intervenir des artistes et des compagnies. On a ici une identité autour des expositions qui sont la base de la programmation pour les trois sites. Les expositions conçues pour la porte des Allemands se définissent autour de trois grands axes : architecture, histoire et patrimoine d'abord, la photographie ensuite et enfin le soutien à la création contemporaine en lien avec les acteurs locaux. On a aussi une programmation de spectacles vivants qui se déploie principalement l'été et qui entre en résonance avec les expositions.

L  
E  
  
P  
É  
R  
I  
S  
C  
O  
P  
E  
  
N  
.  
I  
  
  
  
  
  
  
  
  
  
  
P  
O  
R  
T  
R  
A  
I  
T  
S

À la porte des Allemands et à la basilique Saint-Vincent, nous nous chargeons de l'accueil du public et de la médiation grâce aux médiateurs, stagiaires et volontaires en services civiques, alors qu'à l'église des Trinitaires, c'est une mise à disposition complète de l'espace et les artistes doivent prendre en charge l'accueil et la médiation auprès du public. Mais cette situation va être amenée à évoluer avec une implication plus grande du service et le recrutement de stagiaires chargés de la médiation.  
  
***Comment sélectionnez-vous et accompagnez-vous les différentes propositions culturelles ?***  
 Pour les expositions, il y a différentes façons de faire : par envoi de dossiers spontanés dans un premier temps. Nous pouvons également repérer un artiste et lui proposer une programmation sur l'un des sites. Il y a enfin les expositions que nous produisons nous-mêmes. Un travail de sélection en interne est d'abord effectué avec mon adjointe afin de dégager les projets qui méritent d'être défendus, puis les dossiers sont soumis à la validation de notre adjoint à la culture, Monsieur Lekadir. Nous essayons autant que possible d'accompagner les artistes, mais de ne pas être intrusifs dans le travail de création, car ce n'est pas notre rôle. Je considère que nous sommes là pour accompagner la création. Nous essayons d'être le plus bienveillants possible, en étant à l'écoute, mais en ayant tout de même des projets cadrés administrativement, financièrement, sur le plan technique et législatif. À titre personnel, je trouve la démarche des artistes courageuse. Ils livrent leur monde intérieur, se mettent à nu et prennent le risque de s'exposer à une critique parfois violente et injuste. Je défends les artistes autant que faire se peut, mon but est d'être au service des artistes pour le public. Je travaille vraiment dans ce sens-là et j'ai toujours à l'esprit la notion de service public.  
  
***Avec qui travailles-tu au quotidien ?***  
 En interne, nous travaillons avec les services du pôle culture, l'action culturelle, la mission événements, les archives municipales, le réseau des bibliothèques-médiathèques, les espaces verts, le service manifestations, les services techniques, la direction de la communication, le cabinet du Maire, la réglementation, la police municipale, etc. En externe, au niveau des acteurs institutionnels, nous travaillons avec la DRAC Grand-Est, les équipements de Metz Métropole : l'Opéra-Théâtre, le Musée de la Cour d'Or, et nous exerçons un travail important en relation avec le secteur associatif, allant du champ patrimonial aux compagnies.

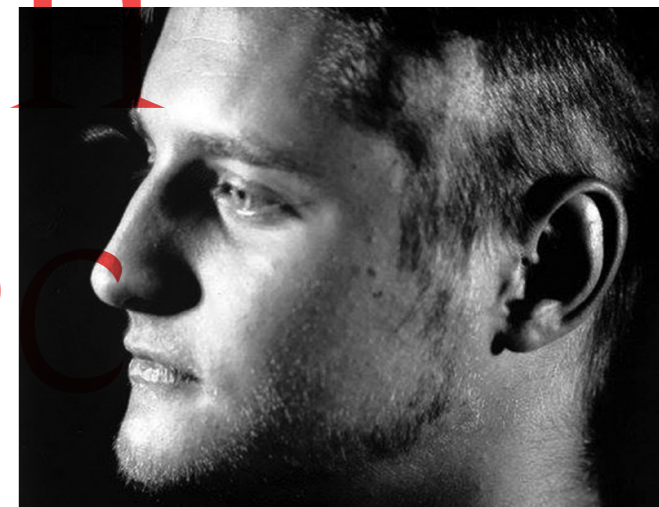
Depuis la création du service, nous avons travaillé avec près d'une centaine de compagnies et associations différentes. Nous essayons le plus possible de renouveler les personnes avec lesquelles nous collaborons pour ne pas créer d'habitude. Au-delà de trois projets en commun, nous essayons de faire tourner les propositions, l'idée est de rester en veille et de détecter de nouveaux artistes et compagnies qui pourraient mériter que l'on mette leur travail en lumière. Je trouve que c'est notre rôle, en tant que collectivités locales, d'être présents pour faire émerger les acteurs culturels et les artistes locaux afin de leur donner l'espace qui leur permet de s'exprimer.  
 En parallèle, j'enseigne à l'université de Lorraine en tant qu'intervenante professionnelle et j'y recrute des stagiaires depuis 2010. À la création du service, nous avons accueilli une stagiaire qui est aujourd'hui mon adjointe et d'année en année, le nombre de stagiaires augmente. Avec l'ouverture de la porte des Allemands, nous recrutons chaque année, en stages courts et longs, entre dix et quinze stagiaires. Beaucoup suivent la licence Conception et mise en œuvre de projets culturels, le master Arts et culture ou Expertise et médiation culturelle. Il y a d'autres stagiaires qui viennent de formations patrimoniales partout en France. Il ne faut jamais hésiter à envoyer un CV, on est toujours preneur !  
  
***Qu'est-ce qui te motive le plus ?***  
 Le renouvellement du métier : il n'y a jamais deux journées qui se ressemblent. On peut avoir ce réflexe dans la culture de vouloir faire du chiffre, de gros événements, d'entretenir ce levier qui est aussi économique et que je ne nie pas. C'est un paramètre que l'on prend en compte dans notre pratique professionnelle et qui représente une évolution de ces vingt dernières années ; mais malgré cela et pour avoir une politique culturelle équilibrée, ces événements très grand public peuvent être complétés par un espace d'expérimentations et de liberté. On a aussi le droit de se tromper, de faire des choses qui sont moins réussies. Je me dis que si l'on n'expérimente pas, on ne risque pas de trouver un jour quelque chose de vraiment génial.



On dépend  
du droit public  
tout en étant en  
autonomie avec  
un fonctionnement  
en régie  
personnalisée.

*Thibaut Hoerner, attaché à l'accompagnement  
des pratiques artistiques et culturelles à la salle  
Le Gueulard Plus à Nilvange en Moselle*

© A. Ehrhardt



Entretien réalisé par  
Lilia Zanetti en master 2  
Expertise et Médiation  
culturelle



*Bonjour Thibaut, peux-tu*

*me raconter ton parcours ?*

J'ai passé un baccalauréat économique et social. Je n'ai pas eu une scolarité facile, je n'étais pas très amoureux des études.

J'ai fait deux années de licence Information et communication à l'université de Lorraine, mais je me suis rendu compte que cela faisait des années que, dans le milieu associatif ou militant, j'organisais des concerts sur Metz, par loisir et par plaisir, dans des structures politiques ou associatives, à la CNT par exemple. Je me suis dit que c'était ce que j'aimais faire. J'ai donc décidé de me professionnaliser et j'ai fait une licence Arts du spectacle, parcours Conception et mise en œuvre de projets culturels. J'ai fait un stage à l'Autre Canal et dans l'association Pavé où je travaillais sur la production et la programmation du festival Rock'n'Fer. Suite à cela, je suis resté proche de l'association Pavé durant mes études. J'ai poursuivi avec un master 1 option Projet culturel, et le Pavé m'a repris en stage, car l'équipe voulait que je les rejoigne. J'ai été embauché au 1<sup>er</sup> juillet 2014 avant même l'ouverture de la nouvelle salle du Gueulard Plus. Nos bureaux étaient en mairie quand on travaillait sur le projet. Je continue d'être actif dans les associations sur Metz, mais davantage pour le côté loisir et *underground*, mes premières passions.

*En quoi consiste actuellement ton rôle au sein du Gueulard Plus ?*

Je suis attaché à l'accompagnement des pratiques artistiques et culturelles. Je suis en charge des studios d'enregistrement, de la ressource et du pôle associatif. Je suis aussi régisseur d'avances, chargé du bar et de la billetterie. Je gère également tout ce qui est réseaux sociaux et site Internet. Je suis aussi amené à faire un peu de programmation. Je travaille principalement en binôme avec mon collègue Jonathan Ruel, qui est chargé de l'accompagnement et de la formation. Lui s'occupe du lien entre les studios, les amateurs, il gère la partie la plus importante de l'accompagnement, et j'assure

une veille des pratiques amateurs et émergentes et m'occupe de la partie ressources, comme trouver des salles, des contacts, des programmeurs, des maisons de disques, des labels, des studios d'enregistrement. On était une équipe de six personnes qui a été renforcée. On est huit maintenant, avec le renfort d'une chargée des relations avec les publics et une chargée de la communication-assistante de production. On gère tous des missions différentes et on touche un peu à tout, car c'est une petite équipe.

*Comment a évolué*

*le Gueulard Plus depuis sa création ?*

Au début, c'est l'association Pavé créée en 1984 qui a ouvert le café-concert Le Gueulard, à Nilvange. L'association avait des activités dans ce café, mais aussi en itinérance dans tout le Val de Fensch. Parmi les membres de l'ancienne équipe, certains sont toujours présents actuellement et viennent bénévolement nous donner des coups de main sur les événements. Il y avait un énorme travail d'animation du Val de Fensch, et aussi un côté militant, très ancré à gauche, et culturel, une culture diverse et engagée qu'on aime défendre.

Aujourd'hui une nouvelle salle a été créée, l'association existe toujours et œuvre au sein du conseil d'administration. Le Gueulard Plus est un établissement public à caractère industriel et commercial (EPIC). On dépend donc du droit public tout en étant en autonomie avec un fonctionnement en régie personnalisée.

*Concernant l'accompagnement d'artistes, que faites-vous ?*

Il faut savoir que toutes les scènes de musiques actuelles lorraines sont structurées dans le Réseau MAEL (Réseau de musiques actuelles en Lorraine) : il y a l'Autre Canal, la Halle Verrière de Meisenthal, la MJC du Verdunois, la Souris Verte d'Epinal, les Trinitaires-BAM, la MCL de Gérardmer et Le Gueulard Plus. Le réseau, tant au niveau de l'accompagnement que de la ressource, permet de structurer les groupes et les renvoyer par pôle selon leur lieu de vie. On travaille aussi dans une logique de cohérence et de cohésion entre les lieux. Il y a une réflexion commune sur la billetterie par exemple, les cartes d'abonnements, mais aussi sur la circulation des publics ou la prévention des risques auditifs.

Concernant l'accompagnement d'artistes, cela part avant tout de la volonté du groupe que l'on va suivre de structurer leur activité. Ça peut aller du groupe en amateur qui commence à se former à un groupe qui devient émergent. Je travaille beaucoup en lien avec les groupes qui sont en studio sur de la veille, sur les demandes, les attentes des groupes, et c'est mon collègue qui prend le relais sur ce qui est accompagnement. Il peut s'agir d'accompagnement à la répétition sur scène ou en studio, ou encore d'accompagnement dans la structuration et le développement de leur projet. Cela peut consister en du filage scénique, de la communication, gérer le développement de leur projet, le *booking*, etc.

En parallèle, on fait aussi les soirées « Plus du G+ ». On met en place de l'accompagnement pour les groupes régionaux qui sont déjà en voie de professionnalisation. Il s'agit d'un accompagnement scénique en amont du concert avec un intervenant qui dirige un peu le groupe, et le soir du concert, on peut tourner une vidéo, un clip sur une chanson, ce qui permet de leur offrir un support de communication dans des conditions professionnelles.

*L'accompagnement est-il gratuit ?*

Non, il y a un léger coût sur les ateliers pour les groupes. Certaines choses sont gratuites. Il y a d'abord un rendez-vous ressources et accompagnement qui est pris avec mon collègue pour être à même de répondre à la demande des groupes, à leurs attentes et à leurs besoins. On peut ensuite être amenés à faire de l'accompagnement auprès de quelqu'un qui développe une structure par exemple, un label, des choses comme ça.

*Est-ce que c'est plutôt toi qui vas vers les groupes ou les groupes qui viennent vers toi ?*  
C'est plutôt les groupes qui viennent vers moi. Quand je discute avec des gens qui sont musiciens, je leur dis qu'on a des studios, etc., mais après c'est le groupe qui fait le choix de venir répéter ici ou ailleurs.

*Une fois que le groupe répète avec vous, est-ce qu'il y a un quelconque engagement ?*

Il n'y a pas de contrat, car ça reste la volonté du groupe, et un groupe reste un facteur humain, ça peut « splitter » en six mois ou arrêter de jouer, tout le monde n'a pas une pratique professionnelle de la musique en fait. C'est plutôt un contrat verbal.

*Tu peux me parler de ton rythme de travail ?*

Normalement, c'est 9H00-17H00, mais ce sont des métiers où l'on sait qu'on ne peut pas être regardant sur les horaires. On peut aussi avoir des horaires de nuit et décalés, car les spectacles se déroulent en soirée et le week-end. C'est un contrat à temps complet annualisé, il y a des logiques de récupérations. On respecte quand même le droit du travail (*vivres*).



É D

16  
LE DOCTORAT EN ARTS :  
ENJEUX, FRICTIONS ET PERSPECTIVES

T E

24  
LE « DOUBLE IMPACT »  
DE JEAN-CLAUDE VAN DAMME  
DANS LE BIDONVILLE

U S

28  
ÉCLAIRER LA PART D'OMBRE  
SUR LES TRACES DU MÉLODRAME

# Le doctorat en arts : enjeux, frictions et perspectives

Par Claire Lahuerta, Professeure en Arts Plastiques, université de Lorraine (CREM), Cyrielle Lévêque, Doctorante en Thèse création, université de Lorraine (CREM) et Aurélie Michel, Maîtresse de conférences en Arts Plastiques, université de Lorraine (CREM)

Le texte publié ici est un extrait d'un article initialement rédigé à six mains, qui pour des raisons de longueur de texte ne peut paraître en l'état. Toutefois c'est la proposition initiale qui fait sens et à laquelle il faut se référer. Ce texte intégral comprend tout un volet préalable au chapitre ci-dessous, dont une partie intitulée « La thèse mixte : mêler théorie et pratique », par Aurélie Michel, MCF en Arts Plastiques et titulaire d'une thèse mixte obtenue à l'université Lorraine ; et une partie intitulée : « La thèse création : pratique et recherche indissociables l'une de l'autre », par Cyrielle Lévêque, doctorante en Arts Plastiques, qui achève une thèse création sous la direction de Claire Lahuerta. Pour des raisons de « coupe » technique, seule la partie sur le doctorat en arts consacrée à l'analyse politique et rédigée par Claire Lahuerta, PR en Arts Plastiques, a ici été conservée. Mais gardons en tête que le format si singulier de la thèse en arts plastiques ne peut se concevoir que dans la co-construction et les synergies. Le texte intégral se trouve sur le site <http://cyrielleleveque.fr>.

Les Arts Plastiques sont un champ d'investigation scientifique *a priori* comme un autre. Pourtant, parler de recherche en arts plastiques provoque presque toujours des résistances ; et sur le terrain même de la communauté scientifique, on voit à quel point associer les termes « recherche » et « art » peut décontenancer les chercheur-e-s des autres disciplines. Qu'appelle-t-on une recherche en arts plastiques ? En quoi consiste-t-elle vraiment ? S'agit-il d'une recherche sur son propre travail que l'on juge artistique, ou d'une recherche en arts – plus générale – étayée d'analyses autour d'une pratique personnelle ?

La difficulté de dénomination de la recherche en arts tient peut-être du fait qu'au-delà des singularités méthodologiques qu'elle suppose et qui la distinguent des autres objets des sciences humaines et sociales, elle induit une introspection dans le territoire personnel plasticien, une forme de subjectivité à la racine de sa théorisation, qui brouille les règles académiques habituelles et élargit le cadre scientifique aux pratiques de création. Comment parler des origines d'une pratique, cette dernière recoupant fréquemment une histoire intime et personnelle, tout en élevant ce propos au rang de la recherche ? Et parlant du doctorat : comment « évaluer » la création ?

Différentes typologies de recherche en arts existent aujourd'hui, au sein de la 18<sup>e</sup> section. Définie par le Conseil National des Universités (CNU), la 18<sup>e</sup> section recouvre des disciplines aussi diverses que l'Architecture (dans ses dimensions théoriques et pratiques), les Arts Appliqués, les Arts Plastiques, l'Epistémologie des enseignements artistiques, l'Esthétique, la Musicologie, la Musique et les Sciences de l'art. Au sein de ces disciplines, la recherche est appréhendée selon des méthodes spécifiques et les types de thèses qui en découlent sont dissociés. Ces dernières sont classées de la façon suivante : la thèse purement théorique (proche de la thèse en Esthétique) ; la thèse dite mixte, qui couple une recherche thématique et une partie de recherche sur la démarche personnelle du doctorant ; la thèse de création, engageant davantage le matériau « pratique » du candidat, et qui permet d'associer les étudiants issus des écoles d'art au niveau Doctorat : cette forme de thèse s'inscrit dans l'exploration ténue de la pratique artistique personnelle, étayée d'analyses issues de corpus théoriques et artistiques.

La principale difficulté aujourd'hui est de saisir les enjeux des différents formats de thèses plasticiennes, et en particulier : la thèse mixte et la thèse de création. En quoi l'artiste peut-il.elle être considéré-e comme chercheur-e, au sens scientifique du terme ? Les artistes ont l'avantage de mettre en avant un processus qui devient une expérience et suppose de déceler ce qui dans une thèse création concerne une posture de recherche et une posture créatrice. Tout artiste est habité par un esprit de « recherche » (terme qu'il faut savoir définir) et travaille simultanément dans le sensible, mais aussi selon une véritable connexion au monde présent qui l'entoure. En d'autres termes, ce ne sont pas les œuvres en tant que telles qui constituent la recherche, mais la conscience des rapports qui s'effectuent entre elles quand l'artiste-chercheur-e en éprouve l'existence et sa « consistance », son épaisseur et son inscription matérialisée. La thèse de doctorat, quelle qu'elle soit, engage alors un troisième niveau de compétences, qui est celui de la recherche scientifique, et qui répond à des modalités d'exercice tout à fait précises. Elle induit non seulement des compétences plastiques, théoriques (de savoirs), mais aussi – et surtout – scientifiques, c'est-à-dire d'organisation des savoirs.

Or, de ce point de vue, faire une thèse en arts plastiques nécessite une double position, qui permet d'étudier les enjeux théoriques, mais aussi artistiques dans leurs voisinages considérés comme inséparables d'une mise en œuvre plastique. Nos lignes de recherche sont en prise directe avec la création artistique actuelle et y prennent part de façon active. D'un point de vue méthodologique, une attention particulière est portée au croisement de la pratique et de la recherche en tant que savoir(s) sur la discipline comme démarche réflexive.

1 - Cf. la Charte de l'Association Nationale des Écoles supérieures d'Art, 2013.

2 - Je renvoie à l'ouvrage collectif *Les sciences de l'art en question*, N°1 de la revue *Les Cahiers*, paru en 2000 sous la direction de Dominique Chateau pour comprendre que ces questions ne sont pas nouvelles : l'article notamment de Bernard Darras « Sciences humaines appliquées à l'étude de l'art : entre positivisme et sujet récalcitrant », p. 45, est tout à fait éclairant. *Les Cahiers Arts et sciences de l'art*, N°1, *Les sciences de l'art en question*, L'Harmattan, 2000.

3 - René Passeron, « Poïétique et histoire », in *Espaces Temps*, 55-56, 1994. Arts, l'exception ordinaire. Esthétique et sciences sociales, p. 98-107.

### Du doctorat en arts : une spécialité sur fond politique

Je voudrais engager dans cet article le point de vue qui est le mien en tant que professeure des universités, directrice de thèse et coresponsable de masters 2 (spécialités anciennement dites « professionnelles » et « recherche »), pour une lecture institutionnelle et politique du propos. En elle-même, la thèse de création n'est absolument pas nouvelle dans le paysage universitaire ; c'est à des nuances et des modulations de cet exercice qu'il faut attacher notre attention. Revenons à quelques initiatives : dès la fin des années 1960, la thèse en arts voit le jour au cœur des disciplines scientifiques, puis s'inscrit parmi les sections du Conseil National des Universités se positionnant ainsi au cœur de la recherche en sciences humaines. Le doctorat en arts plastiques se distingue alors des autres formats de thèses en arts (esthétique, historique) en plaçant au centre de la recherche non seulement la création, au sens général du terme (les corpus artistiques), mais aussi la création du chercheur lui-même : sa pratique. Les accords de Bologne ont statué à partir de 1998 la mise en place d'une harmonisation européenne des diplômes via le LMD (Licence, Master, Doctorat), que les écoles d'art ont été appelées à rejoindre petit à petit<sup>1</sup>. C'est à ce stade que les difficultés se sont matérialisées, à plusieurs degrés, et notamment sur les niveaux Master et Doctorat. S'il existe des ARC (Ateliers Recherche et Création), ou, très récemment, la possibilité de post-diplômes en écoles d'art, il a fallu pour ces établissements artistiques s'aligner sur le format existant depuis plus de cinquante ans dans les universités, et réfléchir à la manière de faire entrer l'art dans le champ de la recherche (ou inversement). L'Université avait très tôt déployé une réflexion – qui n'était déjà pas simple – sur le dialogue entre arts et sciences : 1964 pour la naissance de la revue *Sciences de l'art*, par Étienne Souriau, par exemple<sup>2</sup>, ou encore le concept de *poïétique* déployé par René Passeron<sup>3</sup>. Mais l'équilibre fragile qui existait en termes de passerelles et de co-compétences entre écoles d'art et universités jusque dans les années 2000 a été bouleversé par l'arrivée du LMD, qui a propulsé nos deux institutions vers un impératif d'harmonisation complexe et concurrentiel.

La difficulté de faire travailler ensemble les écoles d'art et les universités est due à la non-prise en considération, à la source, de fonctionnements politiques différents, d'économies diamétralement opposées, et de missions qui ne sont pas les mêmes. Le passage en force du LMD a provoqué, au lieu d'une forme de conciliation, une défiance et une compétitivité à effet proprement technocratique (ce que l'Université connaît bien, hélas), où chacune se doit de rendre des comptes comparables sur des bases qui ne sont pourtant pas identiques.

La dynamique escomptée par ce levier européen a produit un contrepoint que l'on voit émerger dans les réflexions portées par le Ministère de la Culture, comme le n°130 de la revue *Culture et Recherche* en 2014-2015 consacré à la recherche dans les écoles d'art : chaque proposition, chaque initiative tâtonne et se heurte à un *no man's land* académique, ignorant étrangement ce que l'Université a su mettre en forme en troisième cycle depuis près de 60 ans. Pourtant, faire démarrer de zéro aujourd'hui, dans les écoles d'art, une pensée de ce que peut être une recherche s'avère inévitablement inopérant. En revanche, tenter de travailler ensemble, entre institutions, pour penser une nouvelle forme de thèse en arts est une initiative qui pourrait être stimulante : non pas dans une symbiose des formats scientifiques, mais dans la valeur ajoutée de ce que chaque institution saurait créer, vers diverses modalités de troisième cycle.

Revenons à la singularité de la recherche en arts et aux formats de la thèse. Il existe donc trois grands exercices académiques relevant du doctorat en arts : la thèse théorique, la thèse dite mixte, et la thèse de création. La distinction que l'on peut repérer entre les deux dernières relève de deux facteurs : tout d'abord, un facteur strictement politique, qui est la possibilité pour les étudiant·e·s en écoles d'art d'accéder à un troisième cycle post DNSEP (Diplôme National Supérieur d'Expression Plastique) qui jusque-là ne leur était pas ouvert, et un facteur méthodologique, qui consiste à laisser une place plus importante à la pratique personnelle de l'impétrant·e dans sa propre thèse.

L'exercice est loin d'être simple, puisque cela signifie que l'étudiant·e doit alors posséder des capacités d'analyse critique non pas plus élevées, mais plus variées que pour travailler les autres formats. La thèse de création est difficile en ce qu'elle est polymorphe et requiert plusieurs niveaux d'excellence, si l'on s'entend, bien entendu, sur ce qu'est une thèse : à savoir une recherche scientifique de haut niveau. Il s'agit alors, dans un premier temps, de laisser une part importante, essentielle, à la pratique personnelle dans le cœur même de la thèse ; et donc un temps dévolu à la création (et à sa diffusion, ce qui est extrêmement chronophage). Cela implique, de fait, que cette pratique doit être exigeante, suffisamment nourrie et pertinente pour y prendre cette place. De ce point de vue, les étudiant·e·s issu·e·s des écoles d'art ont en effet un profil idéal puisque leur formation a privilégié l'émergence d'une pratique personnelle, et le DNSEP valide en général des compétences de ce niveau. Là où la transition est extrêmement complexe et risquée, c'est que ces mêmes étudiant·e·s ne sont pas aguerris·e·s aux méthodologies scientifiques telles qu'elles sont enseignées à l'Université ; et engager dans ces conditions un Doctorat implique donc d'être capable de se mettre très vite à niveau. Enfin, troisième difficulté : la thèse de création suppose une aptitude à l'analyse critique que seule une objectivité scientifique permet. Or, cette objectivité n'est possible et s'acquiert qu'en prenant de la hauteur sur sa propre démarche artistique ; qui doit pourtant rester au cœur de la dynamique de thèse.

4 - <https://www.ensad.fr/recherche/ensadlab>

5 - Puisqu'une thèse de création en danse par exemple pourra proposer une pièce, dansée/jouée devant un public de danse et devant un public venu là pour la thèse. On comprend bien ici la difficulté à penser l'ambition de la thèse au cœur de la création ; et la nécessité de déployer des exigences et des formats nouveaux pour atteindre le cadre de cet exercice, sans le dénaturer (auquel cas la thèse n'aurait plus de sens). La possibilité de financement des thèses par les CIFRE pose souvent les mêmes problèmes, à savoir un format qui « écartèle » le/la doctorant-e entre des mondes qui ne s'entendent pas sur les enjeux de fond. Symptomatiquement, la velléité de double compétence ne semble pas tenable en ces termes.

6 - Il s'agit plus exactement de considérer les moyens engagés dans les institutions que sont les écoles d'art et les universités par les ministères qui les pilotent : Ministère de la Culture et Ministère de la Recherche et de l'Enseignement Supérieur. Et saisir que chacun de ces ministères ne déploie absolument pas les mêmes stratégies, et surtout pas les mêmes moyens financiers pour les uns et les autres (car l'essentiel des problèmes liés aux incompréhensions provient de ces disparités de dotation), et n'a donc pas les mêmes attentes. Penser pouvoir « aligner » nos compétences alors même que les instances dirigeantes continuent de diviser les institutions, notamment par les moyens qu'elles acceptent d'y injecter, ou pas, sans entendre les ambitions et les difficultés de chaque institution, reste aujourd'hui absolument utopique.

On voit très bien alors les écueils de la thèse de création pensée dans cette perspective de biais, et les points aveugles nés du projet Sacre (Doctorat Sciences Arts Création Recherche, 2016, qui réunit de prestigieuses écoles d'art parisiennes). La méconnaissance de la recherche en arts (et des qualifications universitaires, voire le mépris de certaines écoles d'art vis-à-vis des universités) et son entrée dans le domaine ignorant l'existant la rend très pauvre sur le fond. On lit ainsi dans le document de présentation de Sacre sur le site de l'Ensad :  
« *L'objectif [de la thèse de création] : - stimuler les échanges et les synergies entre des domaines que l'université sépare jusqu'ici : sciences humaines et sociales, sciences exactes, création artistique* »<sup>4</sup>. Il est aisé de saisir le mépris de ce postulat.

Enfin, la thèse de doctorat s'inscrit dans une communauté, notamment institutionnelle, qui doit pouvoir reconnaître et qualifier le travail réalisé. La principale difficulté est donc la capacité à pouvoir raccorder deux exercices : thèse et création. Toute création induit une part de recherche (mais qui ne s'entend nécessairement pas au sens scientifique du terme) ; et toute recherche engage une forme de création (qui n'est pas systématiquement artistique). De ce hiatus naît un second niveau de difficultés : l'habilitation de cet exercice (qui peut « valider » une telle thèse ? Quel « format » de thèse ? Quel format de soutenance<sup>5</sup> ?). En fonction de ce qui a été dit jusque-là, la thèse doit s'ouvrir, académiquement, à des formats créateurs ; pour autant, il est essentiel de bien entendre ce qu'est la thèse ; car face aux arguments qui consistent à minimiser le « mémoire » et à réclamer une plus grande part (voire une part exclusive) à la création : soit, mais il ne s'agit alors plus d'une thèse. Il est logiquement impossible de vouloir amoindrir un exercice scientifique d'excellence – qui par ailleurs est fortement inscrit dans une logique de laboratoire, échappant là aussi aux écoles d'art puisqu'elles ne s'inscrivent pas dans le fonctionnement de ces structures à l'Université. De ce point de vue, la thèse de création est fondamentalement un projet ambitieux, périlleux, et qui n'est envisageable que pour des candidat-e-s conscient-e-s de ces enjeux et capables de les tenir de bout en bout.

Car le revers de la réforme du doctorat en arts, qui consisterait à déconsidérer ce qui fait le cœur même de cette spécialité, à savoir la thèse (et ce qu'elle implique), est tout simplement intenable. Le résultat de telles réclamations ne ferait que renforcer les incompréhensions entre écoles d'art et universités en exigeant une baisse irrationnelle du niveau des thèses – les aptitudes n'étant pas les mêmes, *a fortiori* sur les prérequis scientifiques – au lieu de fédérer des compétences qui seraient enrichissantes. Et heurterait en tout état de cause les futur-e-s doctorant-e-s issu-e-s de ce format inabouti à la sanction non seulement du CNU, mais aussi des recrutements et de la professionnalisation. Il ne s'agit pas,

7 - Les termes mêmes de « laboratoire » et de « recherche » n'impliquent pas les mêmes pratiques, les mêmes enjeux ni les mêmes communautés au sein des écoles et des universités ; cependant, et au-delà d'une terminologie trompeuse, elles sont véritablement complémentaires.

8 - L'habilitation à diriger des recherches correspond à une qualification, qui est une compétence professionnelle de haut niveau (dernier diplôme dans le cursus français, après le doctorat).

9 - Sur ce registre, les partenariats entre universités et écoles d'art au niveau du Master ont déjà connu quelques réussites.

10 - Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1984 ; citation rapportée et analysée par Bernard Darras, « *Sciences humaines appliquées à l'étude de l'art : entre positivisme et sujet récalcitrant* », *op.cit.*, p. 53.

ici de penser un Doctorat à deux vitesses : l'un pour la communauté scientifique, l'autre pour la communauté artistique. Mais de penser enfin que les deux peuvent potentiellement travailler ensemble, dans une dynamique certes complexe, mais néanmoins opérante. Les écoles d'art auraient à apprendre des universités et de ce qu'elles produisent en matière de création et de recherche création, et ce dès la Licence. Enfin, il faudrait que les universités, à leurs têtes, prennent conscience des moyens nécessaires à la création<sup>6</sup> et à la mise en œuvre d'une recherche de cet acabit : espaces dédiés à la création, moyens matériels, reconnaissance d'un temps dédié à la mise en œuvre, et ce dès la Licence (ce qui est proportionnellement inverse au mouvement initié par le LMD à l'Université, où la pratique est cruellement déconsidérée et ne met aucun moyen en actes pour atteindre les aptitudes visées dans la thèse création).

Au niveau terminologique, la notion de savoir, de recherche n'est pas du tout la même entre école d'art et Université<sup>7</sup>. Or la thèse de Doctorat, jusque-là, répond aux nomenclatures propres à l'Université. Le débat n'est donc probablement pas correctement posé : il ne s'agit pas de savoir qui est légitime ou pas pour délivrer et valider le niveau D (qui n'est logiquement délivré que par le Ministère de la Recherche et de l'Enseignement supérieur<sup>8</sup>) ; mais comment, notamment par des passerelles et des transversalités innovantes, faire évoluer les formats existants : soit celui de la thèse de Doctorat universitaire, soit celui du post-diplôme artistique – associé à une forme de recherche spécifique, qui ne serait pas nécessairement un Doctorat – et qui peuvent, parfois, habilement s'enrichir l'un l'autre. Un format qui me semble avoir bien ciblé les choses est le colloque-événement tenu en 2006 au Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, MacVal : *L'art peut-il se passer de commentaire(s) ?* ; il s'était agi, lors de cette rencontre, d'explorer du côté des institutions non pas scientifiques, mais artistiques – écoles d'art, musées, centres d'art, etc. – les occurrences d'un discours, d'un « commentaire » sur et par l'art, qui ne relève pas de la science *stricto sensu*, mais offrant une alternative à la fois critique et analytique de la création. La scénographie ou l'accrochage par exemple, la conversation curatoriale, l'œuvre-langage, le texte d'artiste, etc. sont autant de métalangages de l'art qui ne sont pas des thèses de Doctorat (mais qui pourraient être analysés par elles) et qui pourtant sont éminemment intéressants et efficaces dans la compréhension de ce qu'est le « monde de l'art »<sup>9</sup>. La thèse de Doctorat, elle, relève d'autres méthodes et n'est qu'un outil parmi la somme des dispositifs épistémologiques au service de la création ; « *La méthode est un système d'opérations extérieures qui fait mieux que l'esprit le travail de l'esprit* »<sup>10</sup>.

En tout état de cause, une thèse création réussie est possible, dans sa connexion au monde artistique (et pas seulement aux écoles d'art, mais bien dans sa perspective de professionnalisation : soit vers une qualification par le CNU, soit vers d'autres institutions que l'Université, y compris la recherche publique ou privée), mais reste exceptionnelle étant donné le spectre de singularités qu'elle exige.

Les résistances entre les écoles d'art et l'Université au sujet des sciences de l'art se cristallisent autour de la notion de « valeur », puisque l'on saisit bien que les crispations se nouent autour de la validation, comme légitimité, de ce qui sera considéré comme en étant ou non. Or, la valeur (au sens philosophique et théologique du terme : le vrai, le bien, le beau) est une donnée biaisée sur le terrain qui nous occupe, en tant qu'universalité du discours sur l'art. Il existe des « méthodes » et des « commentaires » différents et supplétifs, qui peuvent se croiser sans se confondre.

Enfin, et pour le dire autrement, je voudrais rendre hommage ici à mon collègue et surtout ami François Aubral, et rapporter ses mots, publiés en 1982 dans son ouvrage *Génie de la création* :

*« Consensus. Dangereux aussi ce mot, parce qu'avec ses petits airs de respecter tout le monde il ne fait plaisir à personne. [...] Or, comment réalise-t-on un consensus ? En faisant une moyenne, en s'alignant sur le milieu prétendu juste. [...] Rechercher le consensus culturel, c'est tendre vers la médiocrité, l'intermédiaire demi-teinte. Or la création supporte mal ces pieux dosages [...]. La quête du consensus, c'est le gommage des différences. Et disons-le net, oublier le consensus, qui d'ailleurs n'existe que dans l'esprit de ceux qui le cherchent, n'a rien d'anti-démocratique. [...] La forme moderne de la démocratie, à tout le moins devant la culture et la création, sera d'affirmer l'existence compossible de l'infinité des possibles. »<sup>11</sup>*

Il faut refuser les consensus des injonctions ministérielles qui travaillent à l'aveugle, et agir depuis nos spécialités, qui sont nos compétences, et c'est depuis les qualifications de chacun-e que se construira une recherche plus globale et polymorphe, efficace parce que pluridirectionnelle. *« On comprendra aussi pourquoi il est si rare et si difficile de créer en politique : mais laissons aux politiques ce problème et ne cédon pas d'un pouce sur les droits absolus de la création »<sup>12</sup>.*

11 - François Aubral, *Génie de la création, Politique esthétique*, Paris, Le Sycomore, 1982, p. 133-134.

12 - *Ibid.* p. 134.

Les différentes pistes analytiques soumises au sein de cet écrit construisent une réflexion engagée sur le rôle de la pratique plastique au sein d'une recherche en arts, par l'exploration des enjeux de la thèse mixte et de la thèse de création. Nous avons pu voir que ces deux formats, bien qu'ils soient légèrement différents dans la manière d'exploiter la pratique dans un parcours de formation, lui donnent le statut d'une recherche et non celui, superficiel et accessoire, d'un vague support. La figure de l'artiste en chercheur-e est à l'origine de nombre de reproches formulés contre ce type d'engagement jugé partial. Pourtant, et nous le comprenons par la définition même de la notion de poétique, qui mieux que celui/celle qui crée/que celui/celle qui cherche peut comprendre ce qu'implique une production, l'investissement physique, intellectuel et psychologique qu'elle suppose ? Au-delà des critiques qui lui sont faites, la recherche création pourrait constituer un véritable outil permettant une réappropriation de certaines de ses méthodes au sein de disciplines annexes. Nous espérons que ce qui constitue, à l'heure actuelle, de possibles croisements deviendra une posture presque systématique à l'avenir.

# Le « Double Impact » de Jean-Claude Van Damme dans le bidonville

Par Jean-Baptiste Daubeuf, doctorant  
en Sociologie (2L2S)

Dans le champ des sciences sociales, parler de la pauvreté apporte toujours son lot de contraintes et de contradictions. Les ambivalences sont nombreuses lorsque l'on compare certains travaux à d'autres. Il est toutefois possible d'isoler deux grands types de traditions<sup>1</sup>. Tandis que l'anthropologue Oscar Lewis a démontré l'existence de contraintes sociales matérielles productrices d'une véritable « culture de la pauvreté »<sup>2</sup>, les travaux de Richard Hoggart ont quant à eux permis de révéler que les « pauvres », loin d'abdiquer face aux contraintes sociales, produisent et inventent leurs propres formes culturelles<sup>3</sup>.

Parmi les multiples formes que prend la pauvreté, la représentation faite des Roms et des Tsiganes illustre bien le basculement dans l'un et l'autre de ces extrêmes. Quelle que soit l'époque, les Tsiganes ont été élevés à la plus haute place de la vie bohème et romantique ou bien décrits comme soumis au poids d'un rejet millénaire qui les a contraints à rester au ban de la société. Si chacune de ces représentations contient sa part de vérité, elles ont en revanche pour défaut de faire des Tsiganes un groupe homogène, extrait de la société, animé par une origine culturelle commune et soumis aux mêmes types de domination. Les pratiques culturelles de ce groupe s'exprimeraient donc en autonomie, coupées de la société dans laquelle elles se trouvent. L'une des expressions les plus emblématiques aujourd'hui de cette conception réifiée des populations identifiées comme Roms / Tsiganes est sans aucun doute celle associée aux ressortissants roumains ou bulgares vivant dans les bidonvilles<sup>4</sup>. Depuis 2010, les controverses portant sur ces populations se sont succédées et les discours politiques ont participé à faire d'elles l'un des groupes les plus stigmatisés<sup>5</sup>. Face à ces représentations caricaturales, il apparaît intéressant de comprendre comment s'agencent les pratiques culturelles et collectives des populations vivant au sein des bidonvilles.

C'est pour cette raison que j'ai mené, à partir de fin 2014, une étude ethnographique sur ces installations en France. Pendant un an et demi, j'ai suivi le quotidien d'une douzaine de familles originaires du Sud-Est de la Roumanie installée dans un bidonville de l'agglomération nancéienne. L'intégration sur un terrain de recherche comme celui-ci nécessite une présence longue et continue pour comprendre la complexité des problématiques individuelles, familiales et communautaires. La participation aux tâches quotidiennes a alors été un bon moyen de suivre au jour le jour les réponses apportées par les habitants aux contraintes de la précarité, mais également de construire un lien de confiance avec les

1 - Voir Claude Grignon, Jean-Claude Passeron, *Le savant et le Populaire*, Paris, Points, 2015.

2 - Oscar Lewis, « The Culture of Poverty », *Scientific American*, vol. 215, n°4, 1966, p. 19-25.

3 - Richard Hoggart, *La culture du pauvre*, Paris, Édition de minuit, 1975.

4 - On compte aujourd'hui plus de 500 bidonvilles en France métropolitaine dans lesquels se trouvent 15 000 à 20 000 personnes. Il faut ajouter à ces installations les camps de migrants dont une large partie se trouve dans le Nord de la France et dans l'agglomération parisienne, ainsi que les bidonvilles des départements d'Outre-Mer pour lesquels le nombre d'habitants est inconnu. Cf. Jean-Baptiste Daubeuf J.-B., Hervé Marchal, Thibaut Besozzi, *Idées reçues sur les bidonvilles en France*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2017 ; Julien Damon, *Un monde de bidonvilles*, Paris, Seuil, 2017 et Martin Olivera, *Roms en (bidon)villes*, Paris, Rue d'Ulm, 2011.

5 - CNCDD, *Rapport sur la lutte contre le racisme, l'antisémitisme et la xénophobie*, 2017.

6 - C'est en particulier le cas depuis la sortie du film *JCVD* (Mabrouk el Mechri, 2008) dans lequel Van Damme joue une version caricaturée de lui-même, portant un regard ironique sur son image décadente de star hollywoodienne. Cette expérience a été réitérée dans la série produite et distribuée par Amazon, *Jean-Claude Van Johnson* dans laquelle il interprète son propre rôle, excepté que sous couvert de son statut de star de cinéma, il appartiendrait à l'élite des agents secrets mondiaux.

habitants du bidonville. Pendant plusieurs mois, j'ai pris part aux activités économiques – la récupération de métaux, la mendicité, la récolte et la vente de fleurs, la découpe de carcasses automobiles, l'entretien des cabanes et caravanes, les rencontres avec les travailleurs sociaux et les institutions, etc. – ainsi que communautaires – les cérémonies religieuses, les mariages, les décès, les naissances, la maladie, etc.

En outre, la justification de la présence d'un sociologue auprès des enquêtés et le flou entourant les objectifs de son travail demandent parfois de sortir du rôle conventionnel du chercheur pour donner une portée plus personnelle à sa présence. Très vite, je me suis retrouvé à jouer le rôle d'écrivain public, de chauffeur ou de pourvoyeur de vidéos, musiques et films stockés sur des clés USB. C'est cette dernière activité qui m'a donné en partie accès aux pratiques culturelles des habitants du bidonville. Des dessins animés, quelques *telenovelas* sud-américaines ou bollywoodiennes et des films d'action ont représenté la majeure partie des demandes qui m'ont été faites.

Jean-Claude Van Damme (JCVD) est apparu à ce moment comme l'un des artistes les plus appréciés par les habitants. Jusqu'alors peu sensible à l'œuvre de l'acteur belge mondialement connu, j'ai très vite cherché à comprendre la raison de l'engouement du public du bidonville pour lui. À travers l'œuvre d'un acteur tel que Van Damme, je pouvais saisir la manière dont les populations pauvres et ethnicisées intégraient à leur vie quotidienne des produits culturels mondialisés et rompaient ainsi avec l'idée d'une culture tsigane hermétique.

## *Une œuvre valorisant l'éthique des classes populaires*

Les cinq films les plus demandés par les habitants du bidonville constituent un échantillon qui permet de comprendre les spécificités de l'œuvre de Jean-Claude Van Damme ; *Bloodsport* (1988), *Cyborg* (1989), *Kickboxer* (1989), *Full contact* (1990), *Double Impact* (1991) font partie des premiers films tournés par l'acteur et comptent parmi ses plus gros succès au *box office*. Dans ces films, plusieurs éléments récurrents structurent et traversent le propos. Des décisions et des objets se révèlent transversaux à l'œuvre de Jean-Claude Van Damme. L'implication de l'acteur dans ses choix filmographiques n'est en rien une découverte. Elle a été soulignée par l'acteur, mais également par plusieurs critiques<sup>6</sup>. En effet, JCVD n'a jamais caché sa cinéphilie et son investissement artistique. Ceci s'illustre par son rôle de scénariste dans *Kickboxer*, *Full Contact* et *Double Impact*.

On peut alors isoler trois éléments caractérisant la trame scénaristique des cinq films cités plus haut. La vengeance est l'élément déclencheur, ainsi que le moteur de l'intrigue dans quatre de ces cinq films. Pour chacun d'entre eux, l'honneur ou le décès d'un proche est la source d'un désir de vengeance visant à rétablir la dignité du personnage principal et de son entourage. À l'origine de cet élément déclencheur se trouve toujours un personnage malveillant. Celui-ci incarne une forme de déviance morale, représentant la faute initiale qu'il s'agit de châtier. Cet alter ego constitue l'épreuve finale la plus difficile à affronter. Il oblige Van Damme à un nécessaire dépassement de lui-même en surmontant ses doutes et ses peurs. La vengeance rend compte du chemin nécessaire à parcourir pour laver et restaurer l'honneur bafoué, mais elle oblige également le héros à maintenir son intégrité morale.

La famille et les amis constituent le deuxième élément récurrent, qui occupe une place fondamentale dans l'intrigue. Famille et amis subissent le déshonneur que doit venger le personnage principal. La vengeance du héros est là pour souligner l'importance émotionnelle que les personnages accordent à ces relations. Les épreuves endurées par le personnage principal pour mener à bien sa vengeance sont pour lui l'occasion de rencontrer de nouveaux acolytes et faire preuve de fidélité vis-à-vis de ses amis. Ces éléments soulignent l'importance des relations affectives et la confiance entre les personnages de ces films. Le sentiment de souffrance qui traverse le personnage principal lors des séquences de deuil illustre de la même façon la place fondamentale qu'occupe le cercle social du héros.

L'ordre institutionnel constitue le dernier élément auquel les personnages de JCVD doivent s'opposer. Que ce soit l'armée, la mafia ou la puissance de l'argent, ils se retrouvent confrontés à des institutions qui tentent de les empêcher d'arriver à leurs fins. Les institutions sont ici décrites comme une entrave à la volonté individuelle des personnages. La place qu'elles occupent dans le récit rejoint en cela une représentation du système social véhiculée dans bon nombre de films du cinéma américain<sup>7</sup>. Le personnage principal se trouve dans l'obligation de se confronter aux institutions pour s'extraire de la place sociale exigüe dans laquelle celles-ci tentent de l'enfermer. En ce sens, cette opposition illustre la puissance existentielle de l'individu, dont le besoin de vivre est décrit comme inadapté face au sentiment d'emprisonnement provoqué par ces institutions. La place de ces dernières est néanmoins ambivalente. Si elles sont décrites comme contraignantes, elles possèdent également une force de légitimation, comme on peut le voir à plusieurs moments, dans *Full Contact* ou *Bloodsport*, quand l'armée laisse Van Damme mener jusqu'au bout son combat, appuyant ainsi le bien-fondé de sa vengeance.

On peut ainsi isoler des éléments récurrents et significatifs au sein de la filmographie de Jean-Claude Van Damme, tout comme il est possible de les rapprocher de systèmes de valeurs qui véhiculent une perception similaire de l'ordre social. La force de caractère des personnages de JCVD magnifiée à travers la vengeance, la protection de l'entourage familial et amical, ainsi que la résistance à l'ordre institutionnel sont autant de valeurs qui traversent les représentations de la virilité<sup>8</sup> ou la culture des classes populaires<sup>9</sup>. On retrouve par ailleurs ces caractéristiques dans l'œuvre d'un certain nombre de figures du cinéma d'action de cette période<sup>10</sup>. Ces éléments me permettent également de montrer les ponts qui s'établissent entre les films de JCVD et la culture dans les bidonvilles.

#### *La « force mentale »*

Ces éléments ne doivent cependant pas masquer les phénomènes d'appropriation individuels propres à toute forme de réception artistique. Pour les habitants masculins du bidonville, Jean-Claude Van Damme peut par exemple incarner une figure virile, une représentation de la droiture morale caractérisant les classes populaires dans l'imaginaire collectif ou encore une vitalité existentielle individuelle dans les réponses apportées aux épreuves traversées par ses personnages.

7 - Voir David Da Silva, *Le populisme dans le cinéma américain*, Paris, LettMotif, 2015 et Karim Debbache, « Piège à Hong Kong », Chroma, Dailymotion, 2015, URL : <https://www.dailymotion.com/video/x4yzane> (18 avril 2018).

8 - Voir Jean-Jacques Courtine, « Impossible virilité », dans *Histoire de la virilité : Tome 3, La virilité en crise ?*, Paris, Seuil, 2011.

9 - Voir Olivier Schwartz, *Le monde privé des ouvriers*, Paris, PUF, 2012. Michel Verret, *L'espace ouvrier*, Paris, L'Harmattan, 2004.

10 - Voir David Da Silva, *Silvester Stallone*, Paris, LettMotif, 2016.

Pour Adi, père de famille de 24 ans, Van Damme « est comme nous. Quand quelqu'un fait du mal à sa famille et à ses copains, il leur tape dessus. Il ne cherche pas à parler, quand quelqu'un le mérite, il l'attrape et il lui montre qu'il avait tort ». Ion, quant à lui, est catégorique : « [JCVD] c'est le plus fort. À côté, tous les autres ne savent rien. Lui, il gagne contre tous ». Jean-Claude Van Damme incarne en cela différents personnages qui parviennent à s'extraire des déterminations sociales et à inscrire leur volonté dans un environnement hostile. C'est en résistant aux contraintes et en traversant les épreuves qui s'offrent à eux que les personnages joués par l'acteur belge se construisent en tant qu'individus. Ainsi, ils donnent sens par eux-mêmes aux forces sociales auxquelles ils s'opposent.

Pour Christi, 23 ans, ce qui justifie son admiration pour JCVD, c'est qu'« il est malin, il sait bien y faire avec les problèmes. Il va droit, quand il veut quelque chose, il travaille dur, il s'entraîne fort. Après seulement il se bat, mais d'abord il se concentre dans sa tête ». Plus que des exploits belliqueux, c'est finalement la manière adoptée par les personnages de JCVD pour répondre aux épreuves qui leur sont posées – les poussant dans leurs retranchements personnels – qui compte pour les habitants du bidonville. Le jeu d'acteur de JCVD illustre également la manière dont il incarne des personnages traversés par une puissance émotionnelle. Les plans serrés sur son visage aux yeux exorbités et les traits crispés par la douleur ou l'émotion ont fait la marque de fabrique de l'acteur. « Van Damme, il n'est pas comme les autres stars qui ont l'air de rien sentir, lui on sent qu'il est triste », explique Christi ; « En même temps, avec sa tête, il se concentre et il arrive à être plus fort pour se venger ».

On peut observer une correspondance entre la matrice de valeurs des habitants du bidonville et celle mise en avant dans la filmographie de JCVD. Toutefois, il apparaît également que l'attrait des habitants du bidonville pour les films de JCVD découle d'une identification à la manière dont s'élaborent l'individualité et l'identité personnelle. Les habitants du bidonville, loin d'être assignés ou déterminés par leurs conditions d'existence, construisent et élaborent des significations au vu des épreuves de sens qu'ils vivent ou qu'ils perçoivent dans les œuvres cinématographiques. Ils intègrent et détournent en cela des éléments d'une sphère culturelle apparue dans les années 1970 que Robert Castel qualifiait de « culture psychologique de masse »<sup>11</sup>. L'appropriation des œuvres du cinéma populaire hollywoodien par les habitants du bidonville démontre l'identification à des valeurs et des schèmes de sens mondialisés, en dehors de l'espace communautaire et culturel dans lequel les discours politiques et médiatiques tendent à les enfermer.

11 - Voir Robert Castel, *La Gestion des risques*, Paris, Minuit, 1981.

# Éclairer la part d’ombre

## Sur les traces du mélodrame

P  
É  
R  
I  
S  
C  
O  
P  
E

1 - BmN, Fonds « Théâtre de la Gaîté », Ms (58c), 1100-1131, 32 volumes, cartonnés, reliés.

2 - René-Charles Guilbert de Pixérécourt recensa dans le tome I de son *Théâtre Choisi* (Paris, Chez l’Auteur, 1843, p. 45.), un « tableau chronologique » les entrées de ses pièces jouées à Paris et en province.

3 - René-Charles Guilbert de Pixérécourt, Le Bonhomme du Marais « Guerre au mélodrame!! », in *Théâtre de René Charles Guilbert de Pixérécourt*, Paris, Barba, 1818, p. 3.

4 - *Ibid.*

<b>P</b>	<b>E</b>	<b>R</b>	<b>S</b>	<b>C</b>	<b>O</b>	<b>P</b>	<b>E</b>
<b>PERSONNAGES.</b>	<b>ACTEURS.</b>						
<b>ADELSON</b> , lord irlandais, 3o à 36 ans. <i>M. Melchior.</i>							
<i>Premier rôle. Au premier acte , habit de voyage simple , mais disting. Au second , grand costume , façon anglaise. Au troisième , à la scène d'interrogatoire, la jarretière et tous les attributs d'un lord.</i>							
<b>SALVINI</b> , son ami, 25 ans. <i>M. Cazot.</i>							
<i>Jenne premier. Habit vert, petite broderie d'argent , pantalon verd et bottes.</i>							
<b>NELLY</b> , amante et pupille d'Adelson , 18 ans. <i>Mlle. Julie-Pariset.</i>							
<i>Jenne première. Au premier acte, négligé galant. Au second , habit paré , etc.</i>							
<b>Mad. RIVERS</b> , mère de Jenny, 36 ans. <i>Mme. Désarnaud.</i>							
<i>Grande confidente. Habit de soie , tablier , chapeau , etc.</i>							
<b>JENNY</b> , sa fille , 16 ans. <i>Mlle. Moncassin.</i>							
<i>Ingénuité. Au premier acte , négligé galant. Au second , habit paré , etc.</i>							
<i>Au troisième, pantalon , veste d'enfant de concierge , demi-villageois ; à la fin de l'acte reprise des habits de son sexe.</i>							
<b>STRULEY</b> , colonel anglais, 4o à 45 ans. <i>M. Marty.</i>							
<i>Premier ou troisième rôle. Noblese, ironie amère , regard et sourire farouches. Au premier acte , veste et fournilment de chasse , pantalon en guêtre. Au second , habit de colonel anglais , à la dernière scène , un manteau. Au troisième , chapeau , grande veste , grand pantalon de matlot , des moue ches.</i>							
<b>GÉRONIO</b> , valet attaché à Salvini. <i>M. Duménil.</i>							
<i>Comique , figuré à complots. Une livrée anglaise.</i>							
<b>JAMES</b> , vieux serviteur. <i>M. Paschal.</i>							
<i>La mise d'un vieux coërierge , rien qui sente la caricature. Les Villageois. Costume irlandais. Les Officiers et Soldats. Uniforme irlandais.</i>							
<i>La scène se passe en Irlande , dans un château d'Adelson.</i>							
<b>Permis , le 3 messidor an 11 , en vertu de l'autorisation du ministre de l'Intérieur. Signé FÉLIX NOGARET.</b>							
<b>Va l'approbation , permis d'afficher et représenter, le 13 brimaire an 12. Le Préfet de police. Signé DUBOIS.</b>							

Page de distribution de Adelson et Salvini, mélodrame en 3 actes

Les historiens du théâtre ont longtemps placé le texte dramatique au premier plan de leurs expertises. De cette démarche naît un clivage entre l’étude textuelle des pièces et celle de la dimension scénique des spectacles. La focalisation sur la forme écrite pose en effet des problèmes méthodologiques et génère des oublis dans l’histoire du théâtre. Il est impossible aujourd’hui de revoir des spectacles vieux de deux siècles, ce qui peut démunir le chercheur s’intéressant aux procédés théâtraux d’antan. On se confronte alors à un problème récurrent de l’historiographie des pratiques scéniques : la nature disparate et parfois lacunaire des sources de première main. C’est à la suite de ces constats que se développe le questionnement suivant : comment écrire l’histoire des pratiques scéniques et à partir de quelles sources ?

*Nouvelles sources, nouvelles perspectives*

Les sujets du comédien et des pratiques scéniques sont essentiels lorsqu’on aborde la représentation mélodramatique au début du XIX<sup>e</sup> siècle. La définition de ces objets d’étude occupe la première partie de ce papier. Ceci permet, dans un second temps, d’appréhender les perspectives méthodologiques suscitées par les sources à examiner.

Les difficultés rencontrées dans l’étude de l’histoire des pratiques scéniques sont notamment dues à la nature des matériaux en relation avec ce champ de connaissances. Ces documents anciens et très diversifiés s’avèrent révélateurs une fois mis en cohérence avec le texte mélodramatique. Les iconographies, correspondances, paiements d’artistes, index de distributions ou encore manuscrits permettent d’enrichir les connaissances sur le fonctionnement artistique et administratif des théâtres secondaires du XIX<sup>e</sup> siècle.

La finalité est d’exposer les perspectives révélées par les sources citées précédemment. Celles-ci sont puisées dans les fonds d’archives du Théâtre de la Gaîté<sup>1</sup> et dans plusieurs types de sources d’époque. Ces deux catégories composent ce corpus : les sources administratives émises par le personnel des théâtres (engagements, règlements, paiements) et les sources de provenance extérieure aux salles de spectacles (pièces éditées, critiques, témoignages de spectateurs, biographies et éditions diverses, iconographies). Comment analyser cet ensemble d’archives ? Que peut-on déduire du rôle des acteurs de mélodrame dans l’histoire des pratiques scéniques ?

*Dans les salles du boulevard*

Le genre théâtral du mélodrame rencontre ses premiers succès à l’aube des années 1800<sup>2</sup>. Étymologiquement, il est défini comme un « drame mêlé de musique »<sup>3</sup>. René Charles Guilbert de Pixérécourt enrichit cette définition dans son article « Guerre au mélodrame !! », en plaçant le mélodrame à hauteur du genre académique du « drame lyrique »<sup>4</sup> légitimé depuis les décennies révolutionnaires. À l’inverse de ce genre

L  
E  
P  
É  
R  
I  
S  
C  
O  
P  
E

5 - On les nomme « théâtres secondaires » suite aux décrets du 8 juin 1806 et du 29 juillet 1807 sur les théâtres réduisant le nombre de théâtres parisiens à huit. Ceux-ci comprenaient des théâtres « principaux » (ex : Théâtre Français) et des théâtres « secondaires ». Parmi eux, le théâtre de l’Ambigu-Comique et le théâtre de la Gaîté furent contraints de jouer quasi exclusivement le mélodrame entre 1807 et 1815. (Voir Jean-Baptiste Duvergier, *Collection complète des lois, décrets, ordonnances, règlements et avis du Conseil d’État*, Paris, 1824-1949, T. 15, p. 4).

6 - René-Charles Guilbert de Pixérécourt, *op.cit.*, p. 2.

N  
O  
I  
I

7 - Roxane Martin, « Introduction », in René-Charles Guilbert de Pixérécourt, *Mélodrames, Tome 1 – 1792-1800*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 55.

8 - *Ibid.*

9 - *Ibid.*

10 - *Dictionnaire chronologique et raisonné des découvertes, inventions (...) en France*, Paris, Louis Colas, 1823, p. 274.

É  
T  
U  
D  
E

11 - Voir Odile Krakovitch, *Les pièces de théâtre soumises à la censure : 1800-1830 : inventaire des manuscrits des pièces et des procès-verbaux des censeurs*, Paris, Archives Nationales, 1982.

12 - De nombreux cas peuvent être recensés, tel que celui de Mlle Hullin (détaillé par Emmanuelle Delattre-Destemberg dans « Le succès du genre pantomime à Paris au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Circulation des pratiques à l’Opéra et sur les scènes du Boulevard », in *Revue d’Histoire du Théâtre 2017/2* (n°274), « Le jeu de l’acteur de mélodrame », p. 21-30.) à la fois danseuse pantomime et actrice du théâtre de la Gaîté, et élève de l’Académie Royale de Musique.

qui mêle aussi drame et musique, le mélodrame est né sur les scènes du boulevard. Celles-ci sont jugées de seconde importance<sup>5</sup> depuis l’Empire (1804-1815), d’où le désir du mélodramaturge d’instituer le mélodrame comme genre théâtral novateur. En plus de son « lieu de naissance », Pixérécourt distingue le mélodrame du drame lyrique notamment par son utilisation de la musique de scène « exécutée par l’orchestre au lieu d’être chantée »<sup>6</sup>. L’usage de pantomimes (scènes muettes narrées par l’art du geste), ballets, combats chorégraphiés et machineries dans les théâtres secondaires n’est pas exclusif au mélodrame. Dans son cas, ces éléments de mise en scène font partie d’une grammaire scénique caractéristique. Dans son « Introduction » à la nouvelle édition des *Mélodrames* de Pixérécourt, Roxane Martin explicite ces spécificités : un des « modèles » les plus connus du mélodrame se base sur la « [*m*]étaphore d’une société qui, aux lendemains de la Révolution, cherche à se reconstruire en se fondant sur les valeurs traditionnelles »<sup>7</sup> en promettant « un retour à l’ordre par l’éviction du traître, incarnation du mal social »<sup>8</sup>. Cependant, l’auteure nuance ce propos en insistant sur le fait que le mélodrame se décline en plusieurs « modèles » selon les mélodramaturges et son contexte de création : « *Car le mélodrame n’est pas réductible à un schéma dramatique codifié par la répétition d’un certain nombre de motifs narratifs et par le recours à des personnages stéréotypés. Il se caractérise avant tout par une écriture singulière qui engage le jeu de l’acteur, l’art de la mise en scène et la composition musicale* »<sup>9</sup>. Si l’on considère le mélodrame comme un spectacle nécessitant une écriture scénique rigoureuse, alors se focaliser sur son texte en tant que récit desservirait partiellement sa nature d’« innovation »<sup>10</sup> théâtrale. Dans cet ordre d’idée, le *Dictionnaire chronologique et raisonné des découvertes* attribue l’« invention » du mélodrame à Cuvelier de Trie et sa dénomination et son perfectionnement à Pixérécourt. Le mélodrame fut l’œuvre de nombreux auteurs comme Ducange, Hapdé ou Caignez entre autres et d’encore plus de comédiens. La singularité du mélodrame comme pratique scénique résiderait dans les mutations qu’il apporte aux processus de création dramatique du XIX<sup>e</sup> siècle. Ainsi, on ne doit pas omettre d’évoquer son traitement par les institutions (telles que la censure dramatique<sup>11</sup>), ni oublier de le rétablir parmi les autres pratiques scéniques de son temps.

Les acteurs de mélodrame sont des artistes polyvalents occupant un rôle central dans l’évolution des procédés théâtraux du début du XIX<sup>e</sup> siècle. Ces interprètes incarnent des codes de jeu en construction, et leur pratique évolue étroitement avec le genre nouveau du mélodrame. Leur répertoire ne se limite pas à ce dernier, mais à plusieurs types de spectacles fameux des théâtres secondaires : vaudevilles, comédies, pantomimes. Et bon nombre de ces comédiens circulent entre les salles de spectacle principales et secondaires, renforçant ainsi les échanges interdisciplinaires qui ont lieu sur les planches<sup>12</sup>. L’absence d’écrits théorisant les « codes des jeux » mélodramatiques à la manière des « écoles d’acteur » de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle constitue un autre obstacle pour les recherches. C’est pour cela qu’on ne pourrait aborder le mélodrame sans prendre en compte les formes théâtrales s’influençant au début du XIX<sup>e</sup> siècle, *via* la circulation des interprètes et des pratiques. En outre, la méthode employée dans l’étude d’un tel sujet doit s’adapter aux sources composites relatives aux productions des théâtres secondaires.



L

E

P

É

R

I

S

C

O

P

E

N

o

I

13 - Bibliothèques de Nancy, Ms (580), 1115, « Papiers divers », ff. 183-191, « Règlement du théâtre » (administration R.-Ch. Guilbert de Pixérécourt).

14 - *Ibid.*, 1114-1115, « Acteurs » et « Actrices ».

15 - « Moderne » est entendu au sens « contemporain », par opposition aux costumes marqués historiquement (par exemple : les vêtements ou toges antiques utilisés pour jouer les tragédies classiques).

16 - *Ibid.*, 1104-1105, « Personnel, 1825-1835 ». Jean-Baptiste Marty, par exemple, est souvent inscrit dans les parties réservées aux « Administrateurs », « Régisseurs » et « Acteurs » en même temps.

17 - *Ibid.*

18 - *Ibid.*, 1115, « Actrices ».



Costume de Jean-Baptiste Marty dans *Les Ruines de Babylone*, mélodrame en 3 actes, rôle de Giarfar l'Esclave, Acte I, Scène 11

### Une amende d'1 fr. pour avoir manqué sa réplique

Les sources émises par l'administration des théâtres sont révélatrices de la genèse des mélodrames et de la carrière des comédiens au sein des salles de spectacle. Les exigences de l'administration à l'égard des acteurs et actrices sont évoquées par les engagements et les règlements du théâtre. Ils informent par exemple sur les processus de répétition. L'Article 19 du règlement<sup>13</sup> du théâtre de la Gaîté traite de la rigueur des présences requises aux répétitions et des amendes qui étaient parfois distribuées aux comédiens : « pour avoir manqué sa réplique : 1 fr. », « pour ne pas être présent [...] dans le cours de la répétition : 50 c. », ou « pour manquer la répétition entière : 5 fr. ». Les engagements<sup>14</sup> évoquent quant à eux l'investissement professionnel et financier que devaient fournir les artistes. On peut mentionner ici le fait que les interprètes devaient se munir à leur frais de « tous les vêtements français modernes »<sup>15</sup> ; à cela s'ajoutent des mentions pour les actrices, devant acquérir « bas, et souliers de toute couleur ».

### Un revenu de 4 000 fr. pour le rôle de « soubrette »

Un livret de personnel<sup>16</sup> enrichit ces analyses. Il insiste sur la hiérarchisation des professions au sein du théâtre et témoigne des multiples activités de son personnel. Les paiements et les gratifications des « Administrateurs », « Acteurs », « Actrices », « Danseurs », « Danseuses », « Figurants », « Figurantes », et « Emplois divers » du théâtre y sont listés par ordre décroissant<sup>17</sup>. L'ancienneté, l'âge, et les rôles assurés au sein des salles de spectacle par les artistes sont des éléments décisifs dans les paiements distribués. Par exemple, l'engagement de Joséphine Bouffe<sup>18</sup> stipule qu'elle jouait les emplois de « [j]eunes premières » ou de « premières amoureuses ». Il s'agit de rôles féminins, jeunes, centraux dans les mélodrames, les féeries, les vaudevilles, et les comédies. Elle voit ses paiements annuels évoluer de « 2 000 Francs » pour 1827 à « 2 400 Francs » pour 1829. Ceci à l'instar de Mme Adolphe, pensionnaire du théâtre de la Gaîté de 1821 à 1832, qui verra ses revenus monter jusqu'à « 4 000 Francs », pour des rôles de « soubrettes » ou de « paysannes », de prime abord moins importants dans les intrigues des pièces. Les rôles et les paiements sont donc amenés à évoluer avec le temps, selon les tranches d'âge et la renommée des acteurs, comme on peut le constater en considérant les distributions de chaque interprète. Des anecdotes sur ces derniers subsistent dans les almanachs, dictionnaires biographiques ou de rares biographies romancées écrites par des acteurs<sup>19</sup>.

Le cumul des fonctions au sein des théâtres secondaires est fréquent. Les membres de l'administration sont souvent les auteurs des pièces jouées sur ces scènes<sup>20</sup>. Ces auteurs-directeurs sont proches de la pratique des artistes et écrivent pour de multiples genres joués sur les théâtres secondaires (mélodrames, comédies, vaudevilles, pantomimes principalement). Guilbert de Pixérécourt, directeur du théâtre de la Gaîté de 1825 à 1835, assure les répétitions et la mise en scène des pièces jouées dans ce théâtre<sup>21</sup>. La présence d'acteurs polyvalents et le mélange des genres et des pratiques durant la période allant de 1790 à 1830 contribuèrent donc au développement du mélodrame.



Costume de Dumenis dans *La Queue du Diable*, mélodrame-féerie en 3 actes, rôle de Droguines, Acte II, scène 25

N

o

I

19 - Voir Eugène Bouffe, *Mes souvenirs, 1800-1880*, Paris, éd. Dentu, 1880.

20 - M. Varez, administrateur du Théâtre de la Gaîté, figure sur de nombreux documents administratifs, et a écrit des mélodrames comme *Frédéric, Duc de Nevers*, mélodrame en 3 actes (Paris, éd. Barba, 1810), joué au théâtre de l'Ambigu-Comique, ou *L'Inconnu, ou les Mystères*, mélodrame en 3 actes (Paris, éd. Pollet, 1822), aussi joué à l'Ambigu.

21 - René-Charles Guilbert de Pixérécourt, « Dernières réflexions de l'auteur sur le mélodrame », dans *Théâtre Choisi*, vol. 4, Paris, éd. Chez l'auteur, 1843, p. 499.

22 - Voir annexe 1.

É

T

U

D

E

S

23 - Bibliothèques de Nancy, Ms (580) 1100-1102, « Chronologie des représentations, 1812-1834 ».

24 - *Ibid.*, 1103, « Registre de distribution des pièces ».

25 - Voir Annexes 2 et 3.

### Des pièces passées à la censure, réécrites, puis rejouées

Les sources critiques ou publicitaires complètent les analyses effectuées en amont sur la connaissance du répertoire des acteurs et l'appréciation de leurs carrières. Ces documents émis après les représentations des différents spectacles ont une forte inscription dans le contexte social de l'époque. Elles incluent les pièces éditées du répertoire mélodramatique, comprenant les rôles distribués aux interprètes lors des premières représentations<sup>22</sup>. Ces pièces éditées sont passées à la censure dramatique et par plusieurs réécritures. On les imprimait suite à la « première représentation » dont la date était reportée en première page des éditions. Les reprises de pièces déjà jouées arrivaient fréquemment sur une même scène et dans les autres salles parisiennes et françaises. Les remplacements et les changements d'acteurs étaient aussi récurrents. On peut le constater dans les historiques de représentations<sup>23</sup> et les index de distribution<sup>24</sup> du fonds du théâtre de la Gaîté, ainsi que les manuscrits de la censure et du souffleur-garçon de théâtre lorsqu'ils sont conservés. La pièce éditée informe sur la grammaire scénique du mélodrame : pantomimes, effets spectaculaires, rythme de l'action, apparitions des personnages et certaines interventions de l'orchestre et des ballets y sont sommairement décrits. Elles permettent donc de visualiser à la lecture les éléments de spectacle et de mise en scène. De cette manière, les éditions pouvaient être utiles aux directeurs de théâtres de province désireux de reprendre ces pièces. Ils disposaient ainsi d'un canevas scénique afin de proposer de nouvelles interprétations d'un spectacle déjà joué. Cependant, les éditions ne rendent pas compte de toutes les représentations d'un mélodrame : celles-ci pouvaient différer du texte écrit dans les pièces imprimées et évoluer au fil des spectacles.

### De rares iconographies et de nombreuses critiques

Après les premières représentations paraissent des critiques dans la presse. Pour les interprètes les plus fameux, on retrouve des estampes des comédiens dans une pose typique de leur rôle ou un temps fort de la pièce<sup>25</sup>. Ces estampes sont à prendre avec précaution, car elles sont des représentations à visée valorisante des acteurs, mais elles font partie des rares iconographies du corpus, avec quelques gravures de décors. Les documents abordés dévoilent quelques ficelles des pratiques scéniques du XIX<sup>e</sup> siècle. Sans retirer leur rôle précieux aux pièces écrites du mélodrame, ces relevés exposent de nouvelles perspectives. Celles-ci permettent l'immersion au cœur des processus de création des spectacles-laboratoires du XIX<sup>e</sup> siècle. Retenons en guise de conclusion aux approches effectuées que les documents abordés, privés ou publics, rapprochent des personnalités qui incarnèrent les figures les plus fameuses du mélodrame. Ces comédiens polyvalents et omniprésents dans les salles de théâtre occupent une place décisive dans les procédés mélodramatiques et théâtraux du XIX<sup>e</sup> siècle. Ainsi, l'étude plus poussée du corpus présenté aiderait au décryptage du jeu et de la place de l'interprète dans la période théâtrale prolifique de 1800 à 1830.

P

34

S

LE RETOUR DE *TWIN PEAKS* : UN EXEMPLE  
DE CINÉPHILIE POSTMODERNE

E

E

R

V

38

BÊTE DE SCÈNE  
LE SENSATIONNEL DANS  
LE DOCUMENTAIRE  
ANIMALIER

S

I

P

T

41

E C

ECHINO-NEURO-DERME

Analyse critique

## Le retour de *Twin Peaks* : un exemple de cinéphilie postmoderne

*L'article ne contient aucun spoiler sur la série Twin Peaks.*

Le 6 octobre 2014, les réseaux sociaux se sont affolés, il est annoncé que *Twin Peaks* est de retour ! Mark Frost et David Lynch se remettent au travail pour dépoussiérer leur série culte avec une saison 3 se déroulant vingt-cinq ans après les événements de la saison 2. Suite à des problèmes de production, cette nouvelle saison sort finalement le 21 mai 2017 sur la chaîne américaine payante *Showtime* et le 25 mai 2017 en France sur Canal+. Les deux premiers épisodes sont également présentés lors d'une soirée spéciale durant la soixante-dixième édition du Festival de Cannes en présence du réalisateur, du producteur et de l'acteur principal (Kyle MacLachlan). En quoi cette nouvelle saison témoigne-t-elle d'une façon d'observer le cinéma, propre à ce que certain.e.s nomment la « cinéphilie postmoderne » ? Et en quoi cette posture, si tant est qu'elle existe, peut-elle garantir le succès de cette nouvelle production ? Afin que cette étude de cas réponde à ces questions, il est nécessaire de revenir, dans un premier temps, sur ce que sont Twin Peaks et la cinéphilie postmoderne. Nous étudierons alors, dans un second temps, cette série culte par rapport à notre consommation audiovisuelle actuelle (VOD, Internet, *tweets*, *streaming*, etc.).

**« Welcome To Twin Peaks »**

*Twin Peaks* est une série créée par David Lynch et Mark Frost et diffusée pour la première fois le 8 avril 1990 sur ABC. Après trente épisodes développés sur deux saisons au total, la série est annulée faute d'audience. La diffusion du dernier épisode a lieu le 10 juin 1991. La série raconte l'enquête de l'agent du FBI Dale Cooper, autour d'un meurtre survenu à *Twin Peaks*, une petite ville américaine. Il est aidé dans cette tâche par le shérif local Harry S. Truman. La victime se nomme Laura Palmer, une belle lycéenne connue de tous dans la ville. En enquêtant sur place, l'agent Cooper réalise que cette ville cache de nombreux secrets, à commencer par ses habitants tous plus absurdes les uns que les autres. À la chasse au meurtrier se substitue bien vite l'énigme que cache cette ville à l'atmosphère envoûtante.

Le premier épisode réunit 34 millions de téléspectateurs, soit un tiers de l'audimat de l'époque<sup>1</sup>. Le succès continue tout au long de la première saison. Néanmoins, la saison 2 ne connaît pas le même accueil. Les raisons du « décrochage » des spectateurs sont nombreuses : un contrôle plus fort de la chaîne suite au succès de la saison 1, le départ de Lynch pour la réalisation de *Sailor et Lula* (1990) ainsi que celui de Frost, une narration bouleversée suite à un changement de l'équipe scénaristique notamment. Ainsi, l'élément moteurs du succès de la première saison, le duo Lynch/Frost, n'est plus là. Réalisateur de films remarqués comme *Blue Velvet* (1986) ou *Mulholland Drive* (2001), connu pour sa manière particulière de mettre en scène un « univers malsain et poétique »<sup>2</sup>, David Lynch s'accorde pourtant brillamment avec Mark Frost, écrivain ayant déjà collaboré à plusieurs projets télévisuels (*Hill Street Blues*, NBC, 1981-1987). Le duo fonctionne et offre une expérience concrète dans le domaine de la narration propre au média visuel.

Alors, comment une série annulée à cause de son manque d'audimat peut-elle à nouveau déclencher un tel engouement en 2017, lui permettant de garantir un succès commercial à la chaîne ? Afin de répondre à cette question, il convient de définir le second objet d'étude de cet article.

**Cinéphilie(s)**

La cinéphilie, généralement présentée comme une passion pour le septième art, serait un travail sur soi (et parfois même en soi). Car c'est par la volonté d'exprimer nos goûts, et donc de montrer un peu de notre personnalité, que nous exprimons notre amour pour les œuvres cinématographiques. Antoine de Baecque et Thierry Frémaux la définissent comme « *une culture construite autour du cinéma, un croisement de pratiques historiquement contextualisées, de gestes historiquement codés, tissés autour du film, de sa vision, de son amour et de sa légitimation* »<sup>3</sup>. Notre intimité, construite par notre goût cinématographique propre, demande à se libérer. La cinéphilie se veut être un ensemble constitué autour d'échanges. Elle ne peut se construire que si elle est partagée, d'où l'importance d'en assumer son désir et son plaisir. C'est en cela que Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto estiment que la notion de « culture » doit retenir notre attention afin de comprendre ce qu'est, pour eux, la cinéphilie :

L E

P É

R I

S C

O P

E

N °

I

P E

R S

P E

R S

P E

R S

P E

C T

I V

E S

« *La cinéphilie désigne la culture cinématographique, au double sens d'un savoir acquis par l'expérience des films et d'une action de cultiver (cultivation, disent les Anglais) le plaisir cinématographique* »<sup>4</sup>.

D'autre part, les travaux de Jean-Marc Leveratto et Laurent Jullier distinguent trois cinéphilies : « classique », « moderne » et « postmoderne »<sup>5</sup>. Si la première correspond à l'émergence d'une passion pour le cinéma dès le début du vingtième siècle (tant chez certaines élites que chez des spectateurs « ordinaires »), elle sert également de point de référence pour définir les deux autres. La seconde émerge lorsque différents acteurs adoptant une posture originale acquièrent une certaine légitimité culturelle après 1945 (institutions, revues spécialisées ou personnalités influentes de la profession et de la critique). Antoine de Baecque et Thierry Frémaux en dressent un portrait dans leur article :

« *Assurance, passion et désir qui ont fondé une culture très particulière du cinéma en France. C'est également cette ambition qui a fait entrer la cinéphilie française dans l'histoire du goût, et a transformé une trentaine de salles parisiennes ainsi que la Cinémathèque Française, en un lieu privilégié de consécration culturelle* »<sup>6</sup>.

Considérant que la posture du cinéophile (moderne) ne peut voir le jour qu'à travers un engagement fort, ils rappellent l'importance de la diffusion du film dans des lieux spécifiques (salles spécialisées puis classées Art et Essai, cinémathèques, festivals) tout en recensant ses pratiques et ses modes d'expression (valorisation systématique des versions originales, pratique du débat, lecture et exercice de la critique, fréquentation des expositions, activités associatives, culte de l'archive, etc.). Pour des raisons d'abord structurelles, la salle de cinéma est à la base de cette cinéphilie moderne. Seul espace alors possible pour découvrir les films, elle ne garantit pas en revanche l'intimité de la sphère privée qui constitue justement l'un des points de distinction avec la cinéphilie postmoderne. Plus facile d'accès pour des raisons d'abord économiques et structurelles, celle-ci reprend un certain nombre de traits de sa consœur tout en intégrant les nouveaux modes de consommation du cinéma conduisant à sa domestication (la télévision, le magnéto-cope, les nouveaux supports domestiques analogiques, puis numériques, etc.).

Elle se cultive et s'exprime également par l'intermédiaire des technologies de l'information et de la communication (TIC) telles que la vidéo à la demande (VOD) ou par abonnement, le visionnement en *streaming*, en téléchargement direct ou en *peer-to-peer* (partage de fichiers entre des utilisateurs). La cinéphilie postmoderne s'illustre à travers de nouvelles méthodes permettant d'observer l'art cinématographique et de se créer soi-même sa propre cinéphilie. C'est aussi le fait de pouvoir (et de vouloir) regarder du cinéma chez soi. Nous regardons des films et séries dans un espace domestique, privé et intime tout en devenant nos propres programmeurs. Les outils numériques et notamment Internet sont alors censés nous aider à trier et à hiérarchiser une offre audiovisuelle sans précédent. Bien que traversés par une multitude de contraintes et d'influences, nous sommes donc, en théorie, les seuls maîtres de ce que nous allons voir. D'autre part, l'œuvre artistique peut désormais être possédée, classée et conservée dans une bibliothèque privée matérielle ou numérique. Quant à l'expression du goût cinématogra-phique, elle se transmet non plus seulement de manière physique, mais aussi virtuelle (forums, réseaux sociaux, blogs). Ce qui différencie donc cinéophile moderne et postmoderne, c'est l'accessibilité et le partage des œuvres et des discours qui, pour la première, sont essentiellement réservés à un public privilégié, voire une certaine élite, alors que la seconde s'offre à tous types de spectateurs curieux, en supprimant un certain nombre de contraintes, notamment spatiale (l'accès aux salles) et financière (abonnement, gratuité, piratage).

***Une cinéphilie postmoderne et numérique***

Le cas de la série *Twin Peaks* est ici particulière-ment intéressant du fait que le temps qui sépare les deux premières et la troisième saison correspond à l'avènement de l'ère numérique de la cinéphilie postmoderne. Aussi, nous pouvons nous interroger sur l'accueil réservé à ce retour à *Twin Peaks* dans ce nouvel espace privilégié. Nous pouvons commencer par ses thématiques principales et son sujet qui sont des éléments directement liés au parcours du réalisateur. Au début des années 1990, David Lynch a déjà quelques succès derrière lui : *Eraserhead* (1977), *Elephant Man* (1980) et *Blue Velvet* (1986).

<sup>[1]</sup> - Cf. Alex Cadieux, Voyages à Twin Peaks, Capricci, 2017.

<sup>[2]</sup> - Cf. la description de la mise en scène de David Lynch par Thierry Jousse dans son ouvrage Maîtres du cinéma : David Lynch (Cahiers du cinéma, 2012).

<sup>[3]</sup> - Antoine De Baecque, Thierry Frémaux, « La cinéphilie ou l'invention d'une culture », Vingtième Siècle, revue d'histoire, n°46, avril-juin 1995, p. 137, URL : http://www.persee.fr/doc/xxs\_0294-1759\_1995\_num\_46\_1\_3161

<sup>[4]</sup> - Laurent Jullier, Jean-Marc Leveratto, Cinéphilies et Cinéphiles, Paris, Armand Colin, 2010, p. 3.

<sup>[5]</sup> - Pour une analyse critique de l'ouvrage de Leveratto et Jullier, cf. Laurent Jullier, Jean-Marc Leveratto, François Albera, Michèle Lagny et Laurent Le Forestier, « Cinéphilies et cinéphilies : "le jugement esthétique ne s'apprend pas" », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze, n°70, été 2013.

<sup>[6]</sup> - Antoine De Baecque, La Cinéphilie : invention d'un regard, histoire d'une culture (1944-1968), Paris, Fayard, 2003, p. 23.

Les diffusions de minuit (ou plus connues sous le nom de *Midnight Movies*) est un type de films à petit budget diffusé aux séances de minuit dans les petits cinémas de quartiers américains des années 70. Le but de ce genre était de faire un total contraste entre eux et les grosses productions américaines de l'époque.

Choquants, décalés, perturbants, ces films de la contre-culture des années 1970 ont aujourd'hui obtenu une véritable notoriété, défendus par de nombreux fans dévoués : *Harold et Maude* (1971) de Hal Ashby, *El Topo* (1970) d'Alejandro Jodorowsky ou *The Rocky Horror Picture Show* (1975) de Jim Sharman. Pour approfondir le sujet, le lecteur pourra se reporter au documentaire de Stuart Samuels : *Midnight Movies - From the Margin to the Mainstream* (2005).

Les

Notons par ailleurs que la boucle avait été bouclée en 1992 avec la sortie en salles de *Twin Peaks : Fire Walk with Me*.

Les pratiques promotionnelles des chaînes de télévision ont évolué au cours des années 1990 et 2000. Les chaînes de télévision ont commencé à promouvoir leurs programmes de manière plus agressive, en utilisant des publicités, des émissions spéciales et des événements en direct. Les chaînes de télévision ont également commencé à utiliser des réseaux sociaux et des plateformes en ligne pour promouvoir leurs programmes.

Afin de mieux comprendre les enjeux économiques de la série télévisée, le lecteur pourra se reporter à : Joël Augros « Économie des séries télévisées : considérations de base », *Positif*, n<sup>o</sup> 607, septembre 2011.

Depuis la reconnaissance de son premier film lors de diffusions de minuit<sup>7</sup>, des groupes de fans assez importants sont apparus. Cette communauté de fidèles qui se constitue autour d'une œuvre et d'une personnalité représente donc pour *Showtime* un potentiel public prêt à être mobilisé. La chaîne souhaite justement se démarquer et David Lynch apparaît alors comme un choix judicieux. Les formes télévisuelles ayant leur propre spécificité, la question d'une transposition de l'esthétique « lynchienne » sur le petit écran se pose. D'autant qu'il ne suffit pas de faire du « David Lynch » à la télévision pour avoir le même succès qu'au cinéma. Si un certain nombre de spectateurs aime ses films, cela ne garantit pas un engouement hebdomadaire en dehors des salles obscures. C'est ici qu'intervient Mark Frost. Habitué de la production télévisuelle, c'est à lui que revient la responsabilité d'assurer cette transposition. Ce glissement, ou plutôt ce prolongement du grand au petit écran autour d'une même œuvre permet ainsi d'observer un exemple de « cinéphilie postmoderne numérique » en s'intéressant notamment au poids et à l'influence du public sur la production et la diffusion de la saison 3 de *Twin Peaks*<sup>8</sup>. Ayant conscience de leur contribution au succès d'une série télévisée, les fans peuvent ainsi espérer en retour une sorte de droit de regard qui se manifeste généralement par des tentatives de modifications de choix artistiques ou d'orientation du scénario. Or, depuis l'avènement des TIC, la vitesse de circulation des informations (contrôlées ou non par les chaînes et les studios) et l'intensification des campagnes promotionnelles permettent d'étendre cette influence supposée des cinéphiles bien en amont de la sortie d'une œuvre et tout au long de sa diffusion. Qu'en est-il donc de la saison 3 de Twin Peaks ? Est-ce une réussite ? Il est bien sûr trop tôt pour le dire, car au moment de l'écriture de cet article, la diffusion de cette troisième saison n'est pas encore achevée.

*La mesure du succès*

On peut cependant se demander si l'effort promotionnel engagé par *Showtime* a suscité l'envie lors de la première américaine. Afin de s'assurer une partie de l'audience, cette chaîne payante dépendant de ses abonnées<sup>9</sup> peut miser sur les communautés de cinéphiles qui gravitent autour de l'œuvre du réalisateur. Seulement cet appel du pied aux fans n'est pas sans conséquence, comme le rappelle Clément Combes :

« *Les industries culturelles se trouvent en effet dans la situation paradoxale de dépendre en partie de ses publics particulièrement passionnés qui promeuvent et font circuler leurs produits ; elles souhaitent toutefois, parfois contre ces mêmes passionnés, garder le bénéfice du sens de ces produits et des valeurs qu'elles leur ont peu ou prou allouées* »<sup>10</sup>.

506 000 personnes se trouvaient devant *Showtime* le soir de la diffusion du premier épisode, ce qui est très peu pour un (re) lancement de série sur ce type de chaîne. Comparer ce chiffre aux 34 millions de téléspectateurs présents lors du lancement du pilote de la série en 1990 pose question. Il faut bien évidemment prendre en compte le contexte, la chaîne et l'horaire de diffusion, le choix des programmes sur les autres chaînes. Par conséquent, cette audience doit être nuancée. Effectivement, le nombre d'abonnements de VOD de *Showtime* (« Showtime Anytime » et « Showtime on Demand ») a augmenté considérablement, que ce soit le jour de la sortie du show ou durant les semaines qui ont suivi<sup>11</sup>. On peut supposer que cette augmentation n'est pas uniquement liée à la saison 3 de *Twin Peaks*, mais ce travail événementiel a toutefois permis de vendre une image innovante de la chaîne. Aujourd'hui, la fidélité des spectateurs à un programme ne s'appuie plus uniquement sur la télévision, mais également sur Internet. Si le pari de la chaîne était de montrer un programme ancien à une nouvelle génération de spectateurs, ce lancement peut être perçu comme encourageant. Étant donné que la VOD est une pratique de plus en plus courante, *Twin Peaks* affiche aujourd'hui, comme en 1990, sa modernité face à l'évolution de la demande, artistique et commercial.

Mais les pratiques inhérentes à la cinéphilie postmoderne sont-elles de simples variables d'ajustement pour construire un plan de communication et de marketing ? Garantissent-elles le succès d'une création artistique ? Dire qu'il suffit de créer l'évènement autour d'une série, de communiquer et de la diffuser de manière « moderne » serait réducteur. Le nombre annuel de séries et de pilotes annulés malgré des campagnes promotionnelles importantes en témoigne.

Le caractère aussi percutant qu'éphémère de la diffusion du premier épisode (équivalent de l'avant-première au cinéma ou du premier jour de sortie) peut également condamner une série si l'engouement suscité ne parvient pas à se maintenir tout au long de la diffusion de la saison.

<sup>10</sup> - Clément Combes, *La pratique des séries télévisées : une sociologie de l'activité spectatorielle*, thèse de doctorat en Socio-économie de l'innovation sous la direction de Cécile Méadel, Paris ENMP, 2013, p. 84.

Le caractère aussi percutant qu'éphémère de la diffusion du premier épisode (équivalent de l'avant-première au cinéma ou du premier jour de sortie) peut également condamner une série si l'engouement suscité ne parvient pas à se maintenir tout au long de la diffusion de la saison.

11 - Rappelons que la Vidéo à la demande (à l'acte ou par abonnement) permet de choisir le programme souhaité à l'heure souhaitée. La VOD se regardant généralement chez soi, elle illustre très bien ces pratiques de visionnement propres à la cinéphilie postmoderne.

Concernant la réception de *Twin Peaks*, une autre différence notable s'observe entre les deux premières et la troisième saison. Les TIC, et en particulier Internet, permettent en effet de recenser un certain nombre de pratiques qui se constituent en amont et en aval de la diffusion des premiers épisodes. Si une personne souhaite un renseignement sur cette nouvelle saison, une recherche sur Google la conduit vers des titres d'articles affichant clairement un avis sur la série. Son jugement est d'ores et déjà altéré, voire influencé.

Il ne s'agit donc pas de mettre simplement en adéquation la nouveauté et la création pour convaincre le spectateur. Le caractère aussi percutant qu'éphémère de la diffusion du premier épisode (équivalent de l'avant-première au cinéma ou du premier jour de sortie) peut également condamner une série si l'engouement suscité ne parvient pas à se maintenir tout au long de la diffusion de la saison.

Ainsi, tenir compte de la notion de cinéphilie postmoderne pour expliquer le succès de *Twin Peaks* ne permet pas de savoir si la série sera un succès. Toutefois, le mode de diffusion choisi par les producteurs montre qu'il est possible aujourd'hui de ressortir une œuvre de 1990 sans pour autant qu'elle passe pour « vieillotte » auprès des spectateurs, et ce quel que soit leurs âges et leurs connaissances des deux premières saisons. Pour cela, la production s'appuie notamment sur l'absence de Lynch à la télévision depuis plus de deux décennies et transforme son retour en un événement. Celui-ci joue justement sur le fait qu'avec ses vingt-cinq ans d'absence, *Twin Peaks* peut désormais revendiquer son statut d'œuvre culte. Vingt-cinq années, c'est également le temps qui sépare deux générations de spectateurs cinéphiles. Or le désir de l'une de découvrir une œuvre considérée comme culte par la précédente peut également être un élément moteur de la curiosité suscitée par cette troisième saison et d'un éventuel succès. Cette troisième saison offre ainsi à la nouvelle génération l'opportunité d'évaluer les jugements artistiques des aînés tout en s'appropriant la série par l'intermédiaire d'une suite qui lui est contemporaine.

Concernant la réception de *Twin Peaks*, une autre différence notable s'observe entre les deux premières et la troisième saison. Les TIC, et en particulier Internet, permettent en effet de recenser un certain nombre de pratiques qui se constituent en amont et en aval de la diffusion des premiers épisodes. Si une personne souhaite un renseignement sur cette nouvelle saison, une recherche sur Google la conduit vers des titres d'articles affichant clairement un avis sur la série. Son jugement est d'ores et déjà altéré, voire influencé.

Or cette facilité à obtenir les pensées de fans grâce à Internet peut conduire les médias à transformer cette source d'opinions diverses en une seule et même généralité. Au lendemain de la diffusion des deux premiers épisodes de la saison 3 aux États-Unis, soit le 22 mai 2017, le *Huffingtonpost* écrit un article intitulé : « "*Twin Peaks*" saison 3 : les internautes n'ont rien compris, mais ils adorent » et cite notamment trois *tweets* émettant un avis positif. Mais ces quelques *tweets* sont-ils représentatifs de l'avis général des 506 000 personnes qui ont regardé les épisodes ce soir-là sur *Showtime* ? *Télérama* souligne à la fin de son article que 4,7 millions de *tweets* concernant la série *Twin Peaks* ont été publiés le soir même de la diffusion. On peut donc se demander si le titre de l'article du *Huffingtonpost* est fiable étant donné la disproportion de l'échantillon de *tweets* proposé…

Cette généralisation de la parole des spectateurs est réductrice et pose la question de l'utilisation d'Internet pour analyser la cinéphilie postmoderne. Le principal lieu d'expression de cette « cinéphilie 2.0 » facilite autant l'émission et la circulation des avis des spectateurs qu'il ne conduit à un traitement réducteur du goût. L'observation et l'étude de la cinéphilie postmoderne sont-elles donc condamnées à sombrer dans l'immense fossé qui se creuse entre l'émission d'une information, sa circulation et son traitement ? En somme, le partage des jugements sur Internet ne résout pas le problème de leur collecte, de leur classement et de leur traitement. Une réflexion épistémologique s'impose donc afin de trouver des méthodes d'analyses capables de retranscrire fidèlement la complexité de cette cinéphilie postmoderne à l'ère du numérique.

Théophile Voisine, étudiant en master Cinéma à l'université Sorbonne-Nouvelle, Paris 3

## Bête de scène

### Le sensationnel dans le documentaire animalier

La représentation audiovisuelle de la violence – présente à la télévision, au cinéma et dans les jeux-vidéos – nous éclaire sur le rapport de l’individu au monde. Cette production audiovisuelle semble s’adapter à la consommation du public. Cela vaut pour le documentaire animalier, où cette adaptation à la demande paraît être l’une des principales préoccupations de certains réalisateurs et/ou producteurs pour atteindre un audimat élevé. Pourtant, la cause animale ne devrait-elle pas primer, autant que celle de la planète et de ses habitants, sur la quête de grandes audiences ? Les documentaires animaliers sont généralement diffusés pour faire connaître au grand public une espèce animale ou une thématique donnée dans le but de préserver la biodiversité. Dans le même temps, la violence y est omniprésente, que ce soit entre animaux ou entre l’Homme et l’animal. On peut distinguer deux types de représentations de la violence dans le documentaire animalier : celle des animaux entre eux, souvent montrée sous l’angle d’une prédation-spectacle ; et celle commise par l’Homme sur l’animal, plus ou moins cachée ou mise en exergue en fonction de l’objectif du documentaire et du public visé. Il est intéressant d’étudier les différentes représentations de la violence dans le documentaire animalier. Au-delà de la vocation pédagogique que ce dernier contient, on y observe souvent une volonté de sensibiliser le spectateur par la présence d’actions violentes. Afin d’analyser les différents moyens de représenter la souffrance et la mort dans le but de faire passer un message, cet article s’appuie sur quelques exemples de documentaires. Il s’agit d’abord de mettre en avant les abus de la spectacularisation à outrance de la prédation entre animaux, puis de s’attarder sur l’usage de la violence de l’Homme sur l’animal dans une optique dénonciatrice.

#### Les super-prédateurs

Si des présupposés nous font penser que la nature suit une dite « loi de la jungle » où le plus fort mange le plus faible, il existe des entraides certaines entre les animaux. Pourtant, à l’écran de nombreux animaux font les frais de la spectacularisation de la violence ; le cas par excellence est celui du requin. La violence-choc est-elle une volonté du documentariste ou une demande du public ? L’avenir éthique du documentaire pose question. Devra-t-il choisir entre volonté d’information et consensus pour trouver un public le plus large possible ? Devra-t-il tendre vers les codes de fictions à grand spectacle et grand public, tels que les films d’action et les films gores ? Où se trouve la limite entre voyeurisme et contemplation ?

Ainsi, on se trouve confronté à des documentaires tels que « Pythonzilla, Crocozilla : les méga-prédateurs » (*Xplora*, 2012). Le titre promet du sensationnel en plaçant pythons et crocodiles dans le sillage du monstre mythique Godzilla. En effet, une équipe de scientifiques tente d’accomplir une mission dangereuse : étudier crocodiles et pythons. La musique met en tension le spectateur et le montage ménage le suspense. La caméra est régulièrement placée de manière à ce que l’animal la morde. Les accidents mortels sont racontés et dramatisés à la façon d’un feuilleton télévisé. L’animal n’est décrit que sous son aspect de prédateur : on multiplie les plans dans lesquels on le montre en train de se nourrir et ses capacités physiques et mentales sont présentées pour leur capacité à tuer. Ici, le but est de faire frissonner le spectateur, d’autant plus que, contrairement à Godzilla, ces animaux sont réels.

Parfois, la mise en scène de la violence peut jouer en faveur de l’animal. C’est le pari de *La Citadelle assiégée* (Philippe Calderon, 2006) qui raconte de manière épique une guerre entre fourmis et termites. Ce phénomène existe dans la nature, mais il est ici scénarisé et esthétisé. Il s’agit donc d’une fiction à tous points de vue, que l’on pourrait qualifier d’inspirée de faits réels, mais pourtant présentée dans la catégorie des films documentaires. Le film captive le spectateur durant près d’une heure trente devant des insectes le plus souvent ignorés,

voire méprisés dans la vie courante. Si les fourmis sont dépeintes comme les grandes méchantes et les termites comme les courageux résistants, le film s’attarde sur leur mode de vie et leurs comportements. La fictionnalisation de la violence peut ici permettre de sensibiliser le spectateur à ces animaux, car elle l’attire sur un projet original qui ne remet pas en cause le respect de l’animal. Le documentaire animalier essaie donc d’évoluer pour s’adresser à un public initialement récalcitrant à la forme documentaire.

#### L’Homme bourreau

Bon nombre de documentaires militants dénoncent également les exactions de l’Homme sur l’animal. La représentation de la violence est alors délicate et l’équilibre à trouver s’avère précaire afin de ne pas écœurer le public tout en le plaçant face aux faits. L’étude de trois documentaires aux formes très contrastées permet de montrer les propositions faites en ce sens.

Le premier est un reportage de *30 Millions d’Amis*, « Lévriers en Détresse » (Evelyne Deparis, 2001) qui porte sur le sauvetage de lévriers espagnols. Étant donné le caractère familial du programme, la situation catastrophique des lévriers est rapidement éludée et les informations données sont expéditives. Une vingtaine de secondes seulement au cours des treize minutes que dure le reportage sont dédiées à la monstration de quelques photos de mauvaise qualité récoltées sur Internet. Le reste de l’émission est consacré à la présidente de l’association Lévriers en Détresse, qui se félicite d’avoir pu faire adopter quatre de ces lévriers en France. La musique est lourde dans son intention et la caméra s’attarde longuement sur les larmes de joie de la militante. Le résultat est consensuel : la production semble privilégier le confort du spectateur et une fin heureuse.

Le deuxième est *The Cove* (Louie Psihoyos, 2009). Une équipe de différents talents se constitue autour de Ric O’Barry, ancien dresseur de dauphins reconverti dans leur protection, afin de filmer la baie interdite de Taiji au Japon, théâtre du massacre annuel de milliers de dauphins. En apparence, le but est simple : obtenir à tout prix les images de ces dauphins se noyant dans leur propre sang,

mais le film se distingue par une dimension plus militante. Les trois premiers quarts du documentaire sont consacrés à la constitution de l’équipe, à l’élaboration d’une stratégie pour tromper la police, les pêcheurs et les gardes, à la construction du matériel approprié et aux excursions nocturnes. Pour autant, on échappe à une mise en scène qui rappellerait le film d’espionnage. Le film parvient à faire monter l’adrénaline du spectateur tout en expliquant les enjeux complexes de la pêche aux dauphins. La plus grande partie du documentaire nous prépare ainsi à l’horreur. Le phénomène nous est d’abord livré partiellement : des micros sous-marins ont recueilli les cris des dauphins paniqués et agonisants. Puis, les images nous livrent de manière authentique et brute la scène de massacre, sans dramatisation, ni musique ou voix *off*. Le montage reste sobre, le style est minimaliste. Le spectateur découvre les mêmes images que l’équipe, non remaniées ; et comme l’équipe, il est consterné. La mise en scène ne retranscrit aucun sentiment de fierté ou de réussite de la part de l’équipe, en revanche l’amertume est palpable. Le documentaire se termine enfin avec le combat de Ric qui utilise ces images afin d’alerter la population. Ici, le sang est un moyen, et non une fin.

Pour finir, *Earthlings* (Shaun Monson, 2005) illustre l’extrême opposé : les abus de la violence-choc. La structure découpée en cinq parties se veut pédagogique. Le documentaire explore cinq domaines dans lesquels l’Homme exploite l’animal : compagnie, nourriture, divertissement, vêtements et science. Rapidement, le spectateur est plongé dans une horreur d’autant plus accablante qu’elle est livrée par le biais de caméras cachées ou d’images amateurs, des plans longs et vacillants, dont la mauvaise qualité semble vouloir renvoyer à la réalité des faits. Les éléments montrés s’avèrent choisis selon la quantité d’hémoglobine générée. Par exemple, le film s’attarde sur la chasse et la corrida, largement connues et dénoncées, mais ne passe qu’un plan furtif sur les courses hippiques, dont beaucoup ignorent ce qu’elles signifient pour les chevaux. Le sang coule à flots, sans interruption. Les Hommes sont présentés comme des barbares sanguinaires qui jouissent de la souffrance d’autrui.

La violence sature l'écran et les abattoirs marquent les esprits. La seule alternative proposée en filigrane semble se tourner vers le véganisme. Le choc est bien là et le film le culpabilise par la voix *off* et provoque une volonté de repli. Fonctionnant à l'affect, il pétrifie le spectateur, physiquement et psychiquement, par une violence extrême. Il est conçu pour susciter l'empathie sur l'animal victime. Certes, le film conserve un caractère informatif, mais la violence est ici employée pour enrôler le spectateur. Le propos se veut moralisateur et généralisant. L'empathie du spectateur pour la souffrance animale y est amplifiée par une musique simple et efficace. Seule la conclusion permet au spectateur de respirer, par des images idylliques de nature sauvage dont l'Homme est exclu. D'une noirceur extrême sur la nature humaine, le film utilise le sang pour nous pousser à réagir, mais l'on se sent écrasé par la fatalité de tant de monstruosité. Pas de réflexion globale sur l'interdépendance de multiples phénomènes, sur les lobbies, les enjeux économiques, les accords politiques... Ce voyeurisme et cette persuasion nécessitent que le spectateur prenne beaucoup de recul.

La mort est souvent dramatisée jusqu'à parfois devenir le sujet même du film. Il semble nécessaire de questionner la peur comme outil de sensibilisation. Le genre documentaire doit faire face à un enjeu éthique double en ce qui concerne la représentation de la violence. D'une part, ne pas présenter les animaux prédateurs uniquement sous le prisme de machines à tuer ; d'autre part, ne pas instrumentaliser la brutalité dans le but de manipuler les émotions du spectateur, occulter sa réflexion, et ainsi le faire adhérer plus facilement au propos du film. Le documentaire doit-il suivre cette tendance voyeuriste et appeler à la réaction émotionnelle contre l'information et la réflexion ? Si penser à la réception du film oblige à faire des compromis, il semblerait toutefois que ces productions pourraient se garder de tomber dans un certain consensualisme.

Célia Collas, étudiante en master Réalisation de documentaire animalier à l'université de Poitiers

## Démarche artistique et réalisation plastique Echino-Neuro-Derme

Cet article tente de proposer, au travers de la description et l'analyse de l'élaboration d'un projet artistique, un début de réponse. De quelle manière les démarches artistiques permettent d'aboutir à la réalisation d'un projet plastique ? Il s'agit notamment d'exposer les processus de réflexion qui président à la production d'une œuvre plastique touchant à différents thèmes. C'est ainsi que je me suis interrogé sur la peau et la notion de trouble que cette dernière peut créer. En effet, cet article énonce la genèse du processus créatif que j'ai développé ainsi que sa mise en œuvre. D'une part, il aborde les notions de trouble et de point de rupture liées aux diverses réflexions et pistes de travail développées ; d'autre part, il se penche sur la création d'un point de vue technique pour finalement se focaliser sur la manière de transmettre le projet à un public.

### *Une démarche plastique ?*

Dans le vocabulaire artistique, la démarche désigne la manière dont un artiste conduit un raisonnement, une réflexion à travers la réalisation d'une œuvre. La compréhension de la démarche offre en quelque sorte la possibilité de comprendre comment le plasticien aboutit à une production. Les techniques mises en œuvre, les outils mobilisés participent à l'élaboration de cette démarche de création.

### *Travailler sur la peau ?*

Actuellement étudiant en master Arts et culture, les démarches de création artistique relative à la peau m'intéressent plus particulièrement. Plus nous avançons au sein d'une formation artistique, plus nous élaborons une pratique de création qui nous est propre. Au cours de mon parcours scolaire, je me suis intéressé de près aux matières scientifiques, notamment aux sciences de la vie et de la terre. J'ai obtenu un baccalauréat scientifique et assisté à une première année de licence en biologie, mais ma volonté de me spécialiser dans le domaine de l'art a modifié mon orientation.

1 - François Dagognet, *La peau découverte*, Le Plessis-Robinson, éd. Sanofi-Synthelabo, coll. « Les empêchés de penser en rond », 1998.

2 - *Ibid.*, p. 72.

Néanmoins, mes connaissances scientifiques ont été régulièrement mobilisées dans ma pratique. Ce qui, par ailleurs, me permet de questionner la biologie végétale, animale et humaine. Cet aspect me donne l'occasion d'avoir une pratique qui concerne ces divers sujets. Par conséquent, pour élaborer un projet artistique, proposé ici par nos enseignantes, j'ai choisi de réfléchir à la notion de peau. De ce fait, le processus créatif s'élabore et se construit autour de cet organe.

### *Genèse et processus de réflexion*

Pour ce faire, je me questionne dans un premier temps sur la manière dont je peux réinterroger la surface corporelle d'un point de vue artistique. Comment exploiter son potentiel plastique et le mettre en lumière ? La thématique proposée est la suivante : s'éprouver jusqu'au trouble et s'éprouver jusqu'à un point de rupture. Je suis donc en situation de me demander de quelle manière le corps agit et réagit lorsqu'on « s'éprouve ».

C'est pourquoi, pour amorcer mon travail, je m'intéresse et m'interroge sur les mécanismes de fonctionnement du corps d'un point de vue scientifique et plus précisément neuronal, endocrinien et épidermique. À partir d'une référence suggérée par mon enseignante Aurélie Michel, *La Peau Découverte*<sup>1</sup> de François Dagognet, je commence à élaborer des pistes de réflexion. Il constitue un objet d'étude fondamental, à l'origine de mon approche. En le lisant, j'apprends d'une part ce que la peau représente pour l'organisme dans toute sa complexité, d'autre part que celle-ci réagit à des dysfonctionnements internes du corps, mais également à des agressions extérieures. Par ailleurs, je suis dans la possibilité d'établir une définition plus précise sur ce que représente la peau pour l'organisme. J'ai particulièrement relevé une citation de l'auteur qui nous apprend que : « *la peau théâtralise les drames sous-jacents* »<sup>2</sup>. Cette remarque constitue le point de départ du projet plastique que j'ai mené.

Je suis donc parti de cette citation pour continuer à explorer mon propos et ma réflexion, mais aussi la manière dont je peux les matérialiser. En effet, il s'agit d'un projet que je souhaite construire en trois dimensions. Je dois donc réfléchir aux matériaux et techniques qui me permettront de l'élaborer.

Malgré des recherches sur le *corps éprouvé*, qui s'avèrent peu fructueuses, je ne trouve aucune information exacte sur les mécanismes qui se mettent en place dans le corps. Par mécanismes, j'entends ceux qui permettent de lutter contre les différentes épreuves que l'organisme peut endurer.

**Mise en place du projet**

Poursuivant la démarche de création artistique impulsée par un sujet proposé, je suis parti du postulat mentionné précédemment et de la citation de François Dagognet. J'ai imaginé une sorte de seconde peau, un exo-organe neuronal. Effectivement, avec le projet *Echino-Neuro-Derme*, le fait de s'éprouver se traduit par une extériorisation organique et cellulaire prolifique et envahissante qui donne tout son sens à la notion de trouble.

Ainsi, *s'éprouver jusqu'au trouble* se manifeste à travers cette structure exomorphe<sup>4</sup>, par le fait que celle-ci vient perturber la perception du corps et change la nature de celui-ci. Ces macros cellules neuronales atteignent *l'image du moi* en modifiant le phénotype physique du corps humain. Autrement dit, elles viennent perturber l'identification des caractères qui permettent la reconnaissance d'un corps. En effet, l'être humain joue son intégrité physique sur sa frontière, qui est ici l'épiderme. Donc l'extériorisation de cellules neuronales a pour conséquence un trouble de surface, de l'épiderme dans sa perception.

Je pourrais poursuivre l'étude en évoquant la question du genre. Étant donné que l'exo-organe vient modifier la perception extérieure du corps, celle qui joue le rôle de marquage des genres masculin et féminin. Le fait que ces cellules imposantes viennent troubler et masquer les caractéristiques physiques d'identification brouille les caractéristiques qui nous informent sur le fait qu'il s'agisse d'un corps masculin ou d'un corps féminin. Par conséquent, cet agencement neuronal vient remettre en cause les interrogations du genre qui sont, de nos jours, au cœur de nombreux débats.

3 - Retrouvez des photographies du projet *Echino-Neuro-Derme* dans notre Cahier Création, p. 47.

4 - D'un point de vue étymologique, le terme exomorphe vient du grec ancien « *morphé* » signifiant « forme » et du préfixe « *évo* » qui provient également du grec ancien signifiant « hors de » ou « au dehors ». Ainsi exomorphe est une « forme au dehors ».

Cette interrogation m'amène à me demander si la cellule en soi possède une sorte de dimorphisme sexuel. A-t-elle un genre défini ? Cette réflexion mériterait d'autres recherches et devra être approfondie à travers d'avantage d'investigations. On peut ajouter que le trouble a lieu par rapport à l'identification de cet organe externe. On ne peut pas, d'un premier coup d'œil, clairement procéder à l'identification de cet appendice corporel externe. Il est véritablement complexe et ne permet pas, par l'observation, de comprendre de quoi il s'agit. Cependant, le titre de cette création plastique – *Echino-Neuro-Derme* – nous fournit des indices. En effet, « *échino* » renvoie à l'embranchement des échinodermes (du grec « *échino* » = épine et « *derma* » = la peau) famille dans laquelle on retrouve les étoiles de mer, ophiures, oursins, cela évoque donc l'univers des animaux marins. Le terme « *neuro* » (du grec ancien « *neûron* » = nerf, fibre) renvoie quant à lui aux neurones, aux cellules neuronales et le terme « *derme* » fait bien évidemment écho à la peau. Ainsi on revient à l'ambiguïté de la perception, au trouble identitaire généré par les éléments qu'on perçoit.

**Notion de point de rupture**

S'éprouver jusqu'au point de rupture se traduit par le biais de l'extériorisation organique. D'après le dictionnaire national de ressources textuelles et lexicales, la rupture est, selon une première occurrence, l'action de rompre ou de se rompre, une coupure, la déchirure d'une chose souple, mais le terme peut avoir également comme sens la destruction accidentelle de la continuité d'un organe par l'action d'une cause externe à celui-ci.

C'est ce deuxième sens qui m'interpelle. En effet, la rupture s'effectue sur la frontière entre les milieux interne et externe du corps, c'est-à-dire la peau. Celle-ci se voit transpercée par les neurones qui viennent s'agglomérer et s'amasser sur la peau. Ce rassemblement cellulaire devient une sorte de cerveau périphérique du corps qui rend compte de la complexité et de la multiplicité des réactions neurologiques intenses qui se produisent en interne. On peut également ajouter qu'étant donné que la peau est d'une faible épaisseur et qu'elle joue le rôle de couverture de l'organisme, elle constitue une sorte d'interface entre le dehors et le dedans. Par ailleurs, cette membrane est d'une fragilité extrême. Lorsque nous nous éprouvons et l'oppression que nous subissons,

le mal-être qui nous envahit se caractérise donc par le surgissement brutal et soudain d'éléments neuronaux au travers de la peau pour traverser le milieu interne et intime jusqu'à atteindre le milieu externe et public.

**D'un point de vue technique**

Pour la réalisation du projet, je m'interroge également sur les matériaux et formes qui vont me permettre d'exprimer plastiquement mon propos. Une fois ces réflexions posées, je réalise un croquis pour situer l'aspect général que je souhaite donner à mon projet. S'ensuit la réalisation de différents essais, notamment avec du fil de fer, des éléments naturels comme des branches, mais également du tissu. Cependant, ces expériences ne sont pas concluantes. Je tente donc l'utilisation du pistolet à colle thermofusible. Je procède, par ailleurs, au goutte-à-goutte. En réalité, je remplis un bol d'eau froide et je place mon pistolet au-dessus du récipient. Puis je procède à des impulsions légères pour faire s'écouler des quantités infimes d'adhésif thermoplastique qui tombent dans l'eau froide et forment de petites gouttes. Une fois que toutes ces gouttes allongées ont refroidi, je les assemble de manière à former ces fameux *neurones* qui constituent mon projet. Puis, je colle sur la partie centrale de chaque neurone des perles de rocaïlle transparentes.

À ce stade du processus, il ne faut pas oublier de prendre en compte la présentation du projet. Sachant que je suis parti d'un matériau scientifique, je me tourne vers les clichés pris au microscope électronique à balayage colorisé, que j'ai eu l'occasion de découvrir au cours de mes études dans le domaine des sciences. Déjà à l'époque, je trouvais qu'il y avait une sorte de beauté et d'esthétique étranges qui se dégageaient de ces microphotographies cellulaires. Je choisis donc de réaliser une photographie à partir de la mise en situation de l'exo-organe sur mon corps afin de rendre compte de son effet sur la peau. Je joue également sur les différents aspects offerts par la collethermofusible grâce à un éclairage particulier. En effet, la colle diffuse la lumière de manière singulière et en refroidissant elle devient plus ou moins transparente et translucide. Ces caractéristiques sont intéressantes à exploiter, la matière se rapproche visuellement de celle des tissus membranueux et gélatineux que possède l'intérieur du corps humain.

5 - Construit à partir du terme organe et du préfixe « *exo* » signifiant en grec ancien « hors de » ou « au dehors », on comprend que le terme exo-organe signifie un organe se trouvant hors du corps, un organe extérieur au corps.

Les perles sont utilisées pour jouer avec des effets de brillance, de transparence, mais elles revêtent aussi un intérêt esthétique indéniable, elles confèrent un caractère précieux à la pièce et font en quelque sorte écho à la multitude des messages chimiques et électriques existants dans les connexions neuronales. La photographie est encadrée et l'exo-organe posé sur un buste de présentation.

Finalement, ma démarche artistique consiste ici à mettre en lien des propos d'auteurs, des faits scientifiques, à conjuguer ma passion pour la biologie à mon intérêt pour l'art. Les outils théoriques servent à problématiser le propos, jusqu'à construire plastiquement ce travail autour de la peau. De plus le processus de création passe par tout un éventail de tentatives de réalisation de tests avec différents matériaux qui lui confèrent une dimension expérimentale importante. La plasticité s'éprouve dans le faire, dans la mise en œuvre physique, qui trouve son origine au cœur de la réflexion.

La réalisation de projets artistiques est complexe, captivante, foisonnante. Elle absorbe littéralement celui qui s'y consacre, et s'effectue selon une temporalité bien spécifique. Elle témoigne aussi d'un rapport intime qui se noue entre l'artiste et son objet.

Geoffrey Letellier, titulaire d'un master 2 Arts et Industries culturelles obtenu à l'université de Lorraine

C

46

F L O R I A N  
B E C H E R U C C I

C R

A H I

47

G E O F F R E Y

É

H

48

S T É P H A N E  
B E R N A R D

A T

I E

I O

R

N

L E T E L L I E R



Je vis dans une aire austère et rigide  
L'Horizon Béton  
Le ciel en permanence rougeâtre  
Ses habitations agressives et rigoureuses  
Tout cela nourrit ma négativité  
Je ressens de la profondeur chez  
chaque individu  
Mais nous la négligeons  
Nous manquons de recul sur notre  
propre condition  
Tout cela dénote notre état  
Notre asservissement  
Engendré par notre Environnement  
et son inertie ambiante  
Je ne ressens pas d'utilité à cette lucidité  
Je la porte comme un fardeau  
Pourquoi m'a-t-elle été offerte ?  
J'ai cette étrange impression de Devoir  
Nos existences sont-elles à tout jamais  
compromises au sein de ce lieu ?  
Ces questions me hantent  
La problématique me ronge

Par Florian Becherucci, étudiant  
en licence Arts Plastiques

1



2

Sordide épilation faciale I<sup>1</sup>  
Sordide épilation faciale II<sup>2</sup>  
Sordide épilation faciale III<sup>3</sup>

3



## Echino-Neuro-Derme, 2016

Sculpture d'un exo-organe neurologique  
et vue au microscope  
Colle thermofusible, perle de verre, strass  
Environ 50 cm sur 90 cm

Par Geoffrey Letellier, titulaire d'un master 2  
Arts et Industries Culturelles

N  
.  
I



5

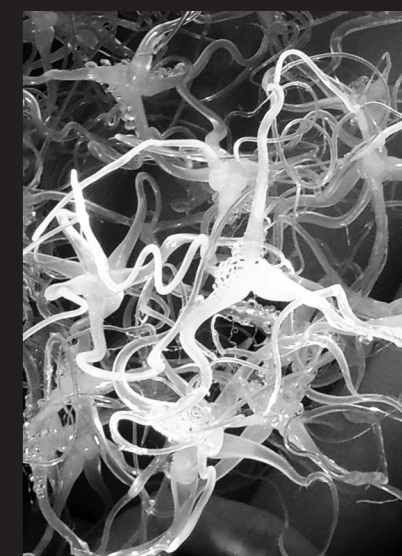
Photographies d'Echino-Neuro-Derme<sup>4 et 5</sup>  
Gros plan d'Echino-Neuro-Derme<sup>6</sup>

47



4

6



## Le sens de la vie vu par un athée pétri d'éducation judéo-chrétienne, essayant d'en sortir

Le dessin et un moyen de communication, une grammaire, une lecture avec une orthographe ou un langage qui peut varier en fonction des origines culturelles.

### Peinture et encre de chine, collages

L'encre de chine fait partie intégrante de mon enfance, pendant mes premières années de scolarité, nous avions encore des encriers, remplis régulièrement par nos professeurs et des plumes Sergent-Major dans la liste de nos affaires scolaires. Le buvard rose était indispensable et la punition guettait l'élève négligeant. La plume gratte, s'accroche et glisse sur le papier. Elle réagit selon l'humeur de l'utilisateur.

L'utilisation de la plume et de l'encre de chine, de la peinture et du collage reflètent quelques morceaux de l'Histoire de l'Art, mais aussi mon enfance. L'usage du tampon est là pour souligner l'aspect répétitif, quotidien, routinier et cyclique de la vie.

### Un banquet

Le moment du repas est l'instant quotidien pendant lequel se retrouve les membres d'une fratrie au cours de la vie. Le repas est conditionné par des codes et des habitudes qui varient en fonction des origines ethniques, culturelles, générationnelles, éducationnelles et sociales d'individus.

L'acte de manger est inhérent à la vie. Que ce soit autour d'un feu aux abords d'une grotte, autour d'une table d'un restaurant ou dans un cadre familial, le repas ou la tablée peuvent nous donner des informations précises sur la personnalité et les mœurs des participants. C'est une illustration d'une vie passée, présente et future et ceci dans un ordre de lecture inversée pour s'absoudre de la lecture classique et occidentale de gauche à droite.

### Compositions

La forme est un triptyque horizontal et vertical, en forme de croix, de transept pour accentuer une influence judéo-chrétienne inconsciente ou l'avorter, la transcender, l'annuler ?

En essayant de respecter des compositions classiques, l'agencement du dessin se doit de respecter une symétrie avec un personnage central pour signifier la situation présente. Il y aura un nombre total impair de personnages.

En haut : l'esprit, le divin, les ancêtres, la mémoire historique. Au milieu : l'humain, le corps, le vivant, l'être, la personne. Sur la partie basse : le repas, les besoins basiques, nécessaires.

### Les personnages

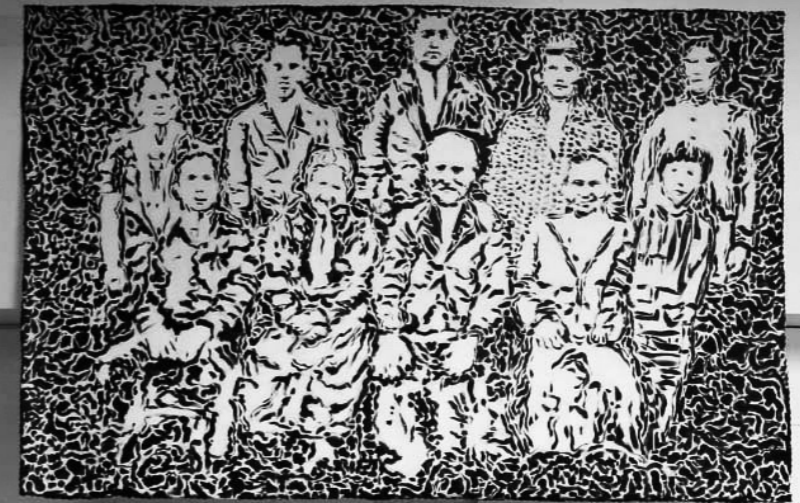
Le bélier symbolise l'amour brutal, le courage et l'autorité. Placé derrière, la tourterelle, l'amour tendre. L'âne l'entêtement, la bêtise, l'enseignement simpliste qui domine l'enfance. Les fantômes sont les êtres absents (mais vivants). Le gorille est notre condition d'animal, l'instant présent. L'ange est la bonté, la protection divine qui donne une fève au vieillard. Le vieillard est la fin de cycle, nourri par la superstition (la fève).

### Les aliments

Le toucher est représenté par des sculptures, une bourse ou une caissette d'argent, un jeu de société, la caresse d'un oiseau. On trouve aussi des mappemondes, images de la Terre. L'ouïe est souvent représentée par des instruments de musique (luth, violon, triangle...) et des partitions musicales. Ici en l'occurrence, le cri de l'âne. La vue est souvent représentée par un miroir ou éventuellement un tableau. Et ici une fenêtre. L'odorat est souvent représenté par des fleurs. Le goût est bien sûr représenté par de la nourriture, le plus souvent des fruits, mais on trouve aussi du pain et du vin, des pâtisseries.

### Les aliments

POISSON	CYDE (FIN D'UN)	CHRISTIANISME	VIE (MANIFESTATION)
ÉCRIVISSE	MARCHE RÉTROGRADE	ORDRE INVERSE	REVENDEICATION
ESCARGOT	SAGESSE	LENTEUR	BOURGEOISIE
NOIX CREUSE	INTELLIGENCE (FAUSSE APPARENCE DE)		



Traitement en triptyque. Rappel du retable avec une table en lieu et place de l'autel. C'est également un triptyque horizontal et vertical, créant une croix, un transept pour accentuer l'influence judéo-chrétienne. Peinture, encre de chine et collages. Besoin d'associer des médiums différents. Hommage aux allégories, symboles et attributs de la peinture classique, avec ajouts de symboles personnels. Le dessin est un moyen de communication doté d'une grammaire, d'une orthographe pourvue d'un langage universel, culturel ou personnel.

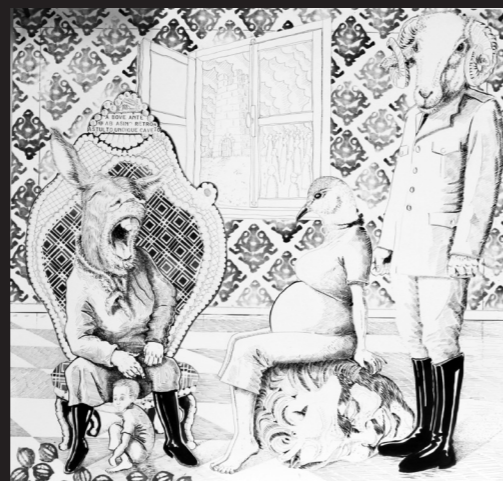
Partie haute : Les ancêtres, le divin, la mémoire, le souvenir. Tentative de créer une vibration dans la solution graphique.

Partie centrale : Frise chronologique en triptyque illustrant le passé, le présent et le futur. L'ordre de lecture inversée pour s'absoudre de la lecture classique et occidentale de gauche à droite et pour signifier que la mort est un recommencement. Encre de chine et tampons qui sont là pour souligner l'aspect répétitif, quotidien, routinier et cyclique de la vie.

Partie basse. Les bases de la condition humaine : manger / procréer / l'homme est un loup pour l'homme. Différents aliments et couverts en or pour présents pour souligner le fait que l'humanité tient à donner un côté clinquant à la vie.

Le repas est codifié et les habitudes varient en fonction des origines ethniques, culturelles, générationnelles, éducationnelles et sociales. L'acte de manger est inhérent à la vie. Que ce soit autour d'un feu aux abords d'une grotte, autour d'une table d'un restaurant ou dans un cadre familial, le repas ou la table peuvent nous donner des informations précises sur la personnalité et les mœurs des belligérants, c'est pour cela que j'ai choisi ce sujet. Les fixations ont été exécutées par des clous forgés centenaires pour accentuer la référence à la religion chrétienne, martyre et stigmatisante du travail réalisé (le mot travail vient de « trepanum » qui signifie instrument de torture.)

Par Stéphane Bernard, titulaire d'un master 1 Métiers de l'Enseignement, de l'Éducation et de la Formation



## Actualités



Léo Souillès-Debats – Maître de conférence en Histoire du Cinéma à l'université de Lorraine

*La culture cinématographique du mouvement ciné-club : une histoire de cinéphilies (1944-1999)*  
Éditions de l'Association Française de Recherches en Histoire du Cinéma, 2017

Le présent ouvrage tente de définir la culture cinématographique des ciné-clubs, en étudiant la constitution et l'expansion de ce mouvement d'éducation populaire « par et pour le cinéma » au sein duquel coexistent quatre générations de cinéphilés qui se croisent ou se succèdent durant plus d'un demi-siècle. Ces interactions entre une multitude d'acteurs, d'objets et de pratiques permettent d'évaluer les écarts entre les discours du sommet (fédérations de ciné-clubs) et les pratiques effectives à la base du mouvement (animateurs et adhérents). Elles questionnent ainsi l'émergence d'une « cinéphilie ciné-club », véritable « cultivation » commune d'une culture cinématographique partagée.



Caroline Renouard, Réjane Hamus-Vallée – Maîtresses de conférence en Esthétique du Cinéma respectivement à l'université de Lorraine et à l'université d'Évry Val-d'Essonne

*Les effets spéciaux au cinéma. 120 ans de créations en France et dans le monde*  
Éditions Armand Colin, 2018

Dès sa naissance, l'industrie du cinéma rivalise d'audace pour exprimer les idées visuelles les plus singulières en concevant et en expérimentant des effets spéciaux spectaculaires qui marquent le spectateur, conscient et souvent ravi de leurs présences. Or, les dinosaures, superhéros et autres sorciers ne constituent qu'un pan du champ des effets spéciaux. D'autres trucs, imperceptibles pour le public, servent aussi à optimiser un budget décoration, à contourner des contraintes logistiques, à contrôler les aléas d'un tournage... Cet ouvrage offre un éclairage inédit sur 120 ans de créations à travers le monde, notamment en France où originalité et inventivité sont de mise, et en questionne les enjeux technologiques, esthétiques et économiques. Une référence indispensable pour l'étudiant ou le lecteur curieux de découvrir ces univers fertiles et passionnants, et de revisiter le cinéma sous un nouveau jour.



Aurélie Michel, Susanne Müller (dir.) – Maîtresses de conférence en Arts Plastiques à l'université de Lorraine

*Paysage(s) de l'étrange, Arts et recherche sur les traces de l'histoire du Grand Est*  
ouvrage collectif dans le cadre du projet MSH « Patrimart », Éditions Le Bord de l'eau, collection « Signes d'art », 2018

L'ouvrage aborde les notions de trace et de mémoire dans le rapport complexe qu'elles entretiennent avec le paysage, notamment avec un paysage marqué par les conflits qui se déploient de 1870 à 1945. L'accent est mis, plus particulièrement, sur la situation dans l'Est de la France dont l'histoire des 150 dernières années est à la fois symptomatique des événements ayant bouleversé le monde entier et particulière pour cette région frontalière. Le caractère pluridisciplinaire des textes réunis mesure les enjeux et les répercussions d'un dialogue entre conflits passés et présents. Les approches artistiques, fil rouge des différentes contributions, proposent d'interroger les formes de représentations issues de la commémoration des événements partiellement oubliés, voire refoulés. Les productions plastiques qui nourrissent les réflexions théoriques de cet ouvrage permettent de rendre tangible l'étrange paysage de l'Est dans ses dimensions naturelles, culturelles et mentales.



Marion Fournier (dir.) – Doctorante en Arts du Spectacle à l'université de Lorraine

*Génération. Recherches sur la danse*  
Volume 2, Java éditions en danse, collection « L'Accordéon », 2017

Java éditions en danse est une maison d'édition qui publie la micro collection « L'Accordéon ». À chaque volume, auteurs et praticiens s'apparentent de la danse autour d'une thématique commune. Après un premier volet intitulé *Respiration. Recherche sur la danse*, ce deuxième ouvrage collectif d'une centaine de pages consacre ses lignes à la génération. À travers l'entretien, l'article, la poésie, la photographie et le dessin, *Génération. Recherches sur la danse* explore les lieux et les effets des espaces de dialogue et de transmission entre danseurs de différents âges.

À se procurer dans les librairies de Metz  
*Autour du monde* et *Au Carré des Bulles*.

## Le Périscope :

*Le Périscope* est une revue dont les articles et contributions ont pour but de rendre visibles et accessibles les travaux menés par des étudiants et chercheurs de l'université de Lorraine dans le domaine des arts et de la culture ainsi que d'éclairer les métiers du secteur culturel à travers des entretiens réalisés auprès de professionnels.

Le comité éditorial se compose de l'ensemble des membres de l'association Univ'Arts Lorraine :

Présidente :  
Élodie Valkauskas, Ater et doctorante en Arts  
Vice-Présidente :  
Cyrielle Lévêque, CREM,  
Doctorante en Arts Plastiques  
Trésorier :  
Anthony Rescigno, 2L2S,  
Docteur en Arts  
Secrétaire :  
Valérie Thackeray, 2L2S,  
Ater et doctorante en Sociologie  
Membres :  
Aurélie Michel, CREM, MCF Arts  
Plastiques / Susanne Müller, CREM, MCF Arts  
Plastiques / Léo Souillès-Debats, 2L2S, MCF  
Histoire du Cinéma / Aurélien Zieleskiewicz,  
2L2S, Docteur en Sociologie / Louise Barrière,  
2L2S, Doctorante en Arts / Marion Fournier,  
2L2S, Doctorante en Arts du Spectacle / Mélodie  
Marull, CREM, Ater et doctorante en Arts  
Plastiques / Pierre Stotzky, 2L2S, Doctorant  
en Arts / Sophie Turbé, 2L2S, Docteur  
en Sociologie

contact.univarts@gmail.com  
Univ'arts Lorraine,  
UFR Arts, Lettres et Langues – Metz  
Ile du Saulcy BP 70328 – 57045 Metz cedex 01

Numéro 1, septembre 2018  
Dépôt légal : Septembre 2018  
ISSN : 2610 – 2532  
Conception graphique par Nouvelle étiquette.  
Ouvrage composé en Amster, un caractère  
typographique dessiné par Francisco Gálvez  
et distribué par Pampatyp. Imprimé par  
l'Imprimerie Moderne à Pont-à-Mousson.

Les membres du *Périscope* remercient l'ensemble des rédacteurs et des contributeurs ainsi que le département Arts de l'université de Lorraine, le Laboratoire Lorrain de Sciences Sociales (2L2S), le Centre de recherche sur les médiations (CREM), l'UFR Arts, Lettres et Langues, Ville de Metz et le Fonds de Solidarité et de Développement des Initiatives Étudiantes (FSDEI).



1 - 3  
La 18<sup>e</sup> section CNU et l'étude des Arts  
à Metz et en Lorraine

16 - 23  
Le doctorat en arts : enjeux,  
frictions et perspectives

28 - 31  
Éclairer la part d'ombre  
Sur les traces du mélodrame

38 - 40  
Bête de scène  
Le sensationnel dans  
le documentaire animalier

46 - 50  
Cahier créations :  
Florian Becherucci  
Geoffrey Letellier  
Stéphane Bernard