



— Les Entretiens de Dork Zabunyan

#2

avec

Peter Szendy

Peter Szendy – Auscultter les images

Peter Szendy « rajeunit » aujourd'hui la pensée des images, comme Baudelaire, en son temps, « [rajeunissait] le romantisme » selon Flaubert. Voilà en effet un philosophe qui renouvelle en profondeur notre rapport aux images – toutes les images : cinéma, télévision, internet, peinture, bande dessinée, etc. *Le Supermarché du visible*, paru cet automne chez Minit, constitue un repère salutaire pour sonder notre monde contemporain saturé d'images. Plusieurs raisons expliquent l'importance d'un livre qu'on peut lire, de fait, comme un manuel de survie à l'âge d'une hyper-visibilité généralisée. En premier lieu, et il convient d'y insister pour éviter tout malentendu, les cheminements conceptuels proposés par Peter Szendy forment un réel antidote aux réflexions catastrophistes sur les effets présumés d'un visible en surrégime : effets de déréalisation – un trop-plein d'images engendrerait fatalement une perte de réel –, ou effets d'aliénation – la consommation d'une imagerie à grande échelle entraînerait forcément une aliénation des masses. Ces effets néfastes existent bien ici et ailleurs, avec des spécificités locales au niveau du globe (les stratégies de captation du regard peuvent varier d'un pays à un autre), mais il appartient au travail du philosophe d'esquisser une voix de sortie critique, ou de dessiner un pas de côté qui nous laisse entrevoir la possibilité d'autre chose. Cette possibilité s'incarne notamment dans le mouvement même de l'écriture de Peter Szendy. C'est là un trait caractéristique supplémentaire du *Supermarché du visible* : la conceptualité de son auteur y est immanente aux œuvres avec lesquelles elle interfère, et nos environnements d'images, aussi asphyxiants soient-ils, trouvent leur envers salvateur dans les espaces-temps construits par les cinéastes, de Robert Bresson aux Marx Brothers, de Jacques Tati à Brian De Palma. Szendy décrit et analyse leurs œuvres avec précision, tout en nous détournant – par de subtils tours et détours à l'intérieur des films –, de tous les mécanismes qui façonnent ou conditionnent nos manières de voir. Il n'y a pas d' « organes immédiats » disait Karl Marx cité par Szendy ; il n'y a que des « organes sociaux » qui trouvent dans l'art des images mille façons de s'émanciper.



Mercredi 17 janvier 2018. Dork Zabunyan (à gauche) s'entretient avec Peter Szendy, quelques jours après une première discussion publique à la librairie du Jeu de Paume, Paris. Photo Adrien Chevrot.

Une autre spécificité du *Supermarché du visible* en découle, qui élabore sobrement, sans prétendre avoir le dernier mot sur leur signification ultime, une politique des images. Une politique de l'auscultation des images, plus exactement, comme le formule Peter Szendy dans la conversation que nous avons eue avec lui, car il s'agit bien d'ausculter, tel un philosophe-médecin, le devenir marchand de ces images, leurs circulations à haute vitesse, les inventions cinématographiques dont elles font l'objet – dans l'optique, toujours, de révéler le moment où elles fonctionnent comme des contrepoints qui viennent rythmer, ponctuer, envelopper, voire « phraser » nos vies quotidiennes.

Dork Zabunyan

L'entretien



Dork Zabunyan : Bonjour Peter Szendy.

Peter Szendy : Bonjour !

Dork Zabunyan : Je suis très heureux de vous accueillir pour ce nouveau *Meeting Point*. Notre rencontre se situe dans le prolongement de la discussion que nous avons eue récemment avec Antonio Somaini et vous-même à la librairie du Jeu de Paume, autour de votre dernier ouvrage, *Le Supermarché du visible. Essai d'ïconomie*. Nous tenterons aujourd'hui de nous en emparer pour tenter de couvrir plus globalement votre travail. En effet, vous êtes musicologue et avez beaucoup écrit sur la musique ; je citerai à cet égard : *Écoute : une histoire de nos oreilles*, *Sur écoute : esthétique de l'espionnage*, ou encore un livre sur les *Tubes : la philosophie dans le juke-box*. Puis, progressivement, vos réflexions se sont orientées vers le monde des images. Les images animées au sens large, puisqu'il s'agit aussi bien des images du cinéma que de la télévision, avec des textes sur les séries télévisées notamment. Nous discuterons de ce vaste champ de réflexion à la croisée de la musique et du cinéma, et peut-être pourrons-nous évoquer en conclusion quelques nouvelles pistes du côté des arts plastiques. *Le Supermarché du visible* est un ouvrage qui rafraîchit la théorie sur le cinéma et les images animées. Cet « essai d'ïconomie » — c'est son sous-titre —, opère en effet un renouvellement de l'activité théorique, et cela passe ici par une appropriation rigoureuse et raisonnée d'images provenant d'une culture dite « basse » ou « populaire », comme les séries télé auxquelles vous consacrez des pages admirables (sur *Les Sopranos*, ou encore *Breaking Bad*). En ce sens, votre propos se situe par-delà une hiérarchie convenue entre le haut et le bas, le noble et le vil, dans le domaine des arts et de la culture, ce qui ne signifie pas qu'il n'y ait pas de distinctions à faire. Ce positionnement, eu égard à certaines productions issues du médium télévisuel, place plus généralement votre

développement dans les pas de l'un des auteurs qui semble vous inspirer le plus, à savoir Walter Benjamin. Trop de commentateurs de Benjamin oublient en effet de mettre en pratique l'une des exigences clairement à l'œuvre dans ses textes : l'ouverture heuristique à d'autres cultures que celles appartenant strictement au panthéon de l'art, ou qui réclameraient forcément une légitimité artistique. D'une certaine manière, votre travail vise à accueillir et à questionner avec dignité des objets que l'on estime trop souvent indignes d'étude. Je citerais à ce propos une page du début de *Tubes : la philosophie dans le juke-box* (Minuit, 2008), qui semble mettre en évidence votre démarche : « (...) c'est aussi pour leur donner une dignité, à ces objets que tant de discours considèrent comme indignes. Une dignité philosophique, même, un peu comme les chiffonniers, le kitsch, les enseignes, les publicités, la manie de collectionner ou les livres pour enfants se sont vus élever à la dignité d'objets de pensée dans l'œuvre de Walter Benjamin ».



Robert Bresson, *L'argent*, 80 minutes, 1983

Peter Szendy : Oui absolument, ce paragraphe de *Tubes*, c'est quelque chose que j'aurais tout à fait envie de contresigner aujourd'hui ! La seule chose sur laquelle j'aurais peut-être un scrupule — sans qu'il soit question de battre en retraite devant la question de la dignité de ces objets dits « populaires » ou « de masse », mais peut-être au contraire pour aller plus loin dans la revendication de cette dignité —, c'est d'avoir utilisé le terme d'*objet*. Au fond, ces lignes que vous venez de citer me placent en position de sujet analyste face à des objets qui appartiendraient à la culture de masse. La première fois que j'en ai parlé, il s'agissait des « tubes », ou chansons à succès. Or, de manière un peu contradictoire, je propose dans ce livre une analyse de la façon dont notre psyché serait constituée par ces objets. J'analyse la manière dont un tube se boucle sur lui-même. Je montre comment les tubes ne cessent de s'échanger, de se substituer les uns aux autres, de s'enchaîner sur une sorte de marché. Et ce n'est pas seulement un marché extérieur, objectif, c'est aussi immédiatement un marché psychique. C'est-à-dire que c'est au sein même de notre psyché, comme le dit très bien Benjamin, que ces tubes se relaient, se substituent, s'échangent, tant et si bien que la psyché — autrement dit notre intériorité ou notre subjectivité — en est constituée. Rétrospectivement, il me paraît donc problématique de postuler une position préétablie d'un sujet face à ces objets que seraient les productions de masse, alors que la subjectivité même de ce sujet en est elle-même le produit.

Ce qui m'intéresse à présent, c'est cet entrelacs entre des séquençages — plutôt que des *objets*, pour désigner les tubes ou des séquences filmiques — et le sujet, et voir comment ces séquençages produisent des effets de subjectivité. Je crois que c'est très important de repenser cette terminologie, car postuler quelque chose comme une frontière étanche entre un certain type de séquences et d'autres considérées comme populaires, ça revient à s'interdire ou du moins s'empêcher d'analyser ce *marché* — dans une acception très générale — qui nous structure.

Je suis toujours surpris par exemple quand quelqu'un comme Jean-François Lyotard trace dans *L'acinéma*, un texte que je trouve à la fois magnifique et renversant, une frontière très dense et protectrice autour d'un certain cinéma, disons expérimental. Mais tandis qu'il parle du mode de fonctionnement capitalistique du cinéma *mainstream* en des termes très généraux, on s'aperçoit



DAFT PUNK, *Around the World*. Réalisation Michel Gondry, 1997

que ce qu'il est en train de dire permet justement d'aller analyser, à l'intérieur de ce cinéma mainstream, des moments expérimentaux, et vice versa...¹ Et donc son analyse devrait nous conduire précisément à dépasser cette espèce de mur érigé entre ce qu'on suppose être des genres... comme si on savait ce que c'est qu'un genre !

Dork Zabunyan : Oui... et une question que je souhaitais vous poser depuis longtemps concerne le passage que vous avez effectué de la musicologie vers les images en mouvement, sans que cela n'entraîne un quelconque oubli ou reniement des travaux antérieurs d'ailleurs. Comment s'est opéré ce passage d'une production écrite majoritairement consacrée au domaine musical ou

Jean-François Lyotard, « L'acmé », dans *Des Dispositifs pulsionnels*, Galilée, 1994, p. 60 : « (...) deux directions s'ouvrent pour concevoir (et produire) un objet, cinématographique en particulier, conforme à l'exigence pyrotechnique. (...) Ces deux pôles sont l'immobilité et l'excès de mouvement. En se laissant attirer vers ces antipodes, le cinéma (...) produit de vrais, c'est-à-dire vains, simulacres, des intensités jouissives, au lieu d'objets consommables-productifs. »

sonore — comme dans *Écoute : une histoire de nos oreilles* (Minuit, 2001) ou *Sur écoute : esthétique de l'espionnage* (Minuit, 2007) —, vers des livres où le monde des images a progressivement pris une importance déterminante — comme *L'Apocalypse-cinéma* (Capricci, 2012) ou maintenant *Le Supermarché du visible* ? Il ne s'agit pas forcément de distinguer deux périodes d'écriture, l'une appartenant au passé et l'autre faisant l'objet d'investigations actuelles (puisque le cinéma est déjà présent dans *Sur écoute* par exemple, et la musique réapparaît ici et là dans *Le Supermarché du visible*), mais plutôt de mettre en lumière ce qui relèverait d'un glissement d'un domaine à l'autre, sans empêcher pour autant une coexistence des deux dans certains ouvrages.

Peter Szendy : Oui, tout à fait. C'est vrai que je suis venu au cinéma un peu en étranger. Je veux dire par là que ce n'est pas ma culture native. J'y suis venu petit à petit, par la musique, en voyant de plus en plus de films, d'abord dans le cadre de mes travaux sur la musique et sur l'écoute. Au fond, je cherchais dans le cinéma une sorte de filmographie de l'écoute. Puis j'ai cherché une filmographie de l'obsession mélodique dans *Tubes* et il y en a beaucoup, chez Alain Resnais bien sûr, que vous avez mentionné, mais aussi chez Hitchcock. Au départ mon approche était donc très banale et ma recherche d'ordre thématique. Je cherchais dans le cinéma des représentations de thèmes qui m'intéressaient.

Mais j'ai l'impression que quelque chose a fini par émerger, par en dessous en quelque sorte, et que rétrospectivement j'ai essayé de formuler ou de théoriser dans un livre qui s'intitule *À coups de points : la ponctuation comme expérience*. Ce qui m'intéresse dans la musique et dans le cinéma et probablement au-delà — dans la lecture et dans le rapport au texte voire au delà des textes — c'est la question de la ponctuation, donc de la phrase et du phrasé. Et comme un écho à cette question du phrasé ou comme son pendant du côté de la réception et de la perception, je m'intéresse à la figure de l'auscultation. Finalement, c'est à partir d'un concept que j'ai découvert tard, chez Dziga Vertov, que j'ai vraiment abordé le cinéma : la ciné-phrase résume bien la manière dont je me rapporte aux images de cinéma. Il s'agit de phraser des images. Et comme je le disais, à ce phrasé des images vient en quelque sorte répondre l'idée de l'auscultation des images, ce qui consisterait à aller les cogner et les percuter, un peu comme le fait un médecin quand il sonde les résonnances dans un corps. Ponctuer des images mais pour les faire répondre, les interroger d'une certaine manière... C'est assez nietzschéen en fait. Cela rejoint son idée de « philosopher à coups de marteau »,



Dziga Vertov, *L'Homme à la caméra*, 80 minutes, 1929

pas du tout pour détruire comme on le pense généralement, mais justement pour ausculter. C'est vraiment une métaphore médicale chez Nietzsche.

Dork Zabunyan : Tout à fait. Dans *Le Supermarché du visible*, vous revenez sur le concept benjaminien de *Bildraum* (« espace d'images »), auquel se rapporte une constellation de concepts que vous considérez décisifs. Vous indiquez d'abord — et c'est une caractéristique essentielle — que ce *Bildraum* ne s'adresse pas à un « mode de la contemplation » spécifique : on ne contemple pas cet espace, on ne peut plus le contempler, puisque nous y sommes au contraire « innervés », au sens où nous sommes *immédiatement* au contact de ces images dans lesquelles, en fait, nous sommes enveloppés. Je vous cite en train de commenter la notion telle qu'elle fonctionne chez Benjamin : « (...) partout — écrit Benjamin — où la proximité se regarde elle-même avec ses propres yeux, là s'ouvre cet espace d'images (*Bildraum*) que nous cherchons, ce monde d'une actualité universelle et intégrale ». Et vous poursuivez en indiquant qu'il s'agit d'un espace « d'action

imaginale directe — où les images sont directement agissantes », un espace « où, à la limite, les images sont appelées à se *toucher* (à se heurter, se froter ou se propager sans retard ni distance) [...] au cœur de l'immédiation la plus pure » (p. 85-88).

Ce passage m'a fait penser à un rapprochement possible entre Walter Benjamin et Gilles Deleuze pour tenter de comprendre ce que l'on nommait naguère notre « civilisation de l'image », et qui renverrait aujourd'hui à toutes les expériences subjectives, à tous les usages aussi, que nous faisons des images dans un monde saturé de signes visuels (et sonores) en tout genre. Vous proposez un rapprochement entre ces deux auteurs dans *Le Supermarché du visible* à partir de *Matière et mémoire* de Bergson. Il s'agirait cette fois d'esquisser cette « rencontre » Deleuze-Benjamin via Serge Daney à qui Deleuze a adressé en 1986 une « lettre » très importante (reprise dans ses *Pourparlers*, Minuit, 1990), et qui relève, à sa façon, d'un « essai d'iconomie » : un bref texte sur la circulation des images, et la manière dont cette circulation façonne les films, et en retour nos manières de voir et de sentir, de parler et de penser. Une pareille rencontre s'effectuerait autour du concept de *Bildraum* et de ce monde d'images qui en serait à son « troisième âge » selon Deleuze, cet âge qui est sans doute encore le nôtre : l'âge d'un certain « maniérisme » qui renvoie « à cet état de crispation ou de convulsion, où le cinéma s'appuie pour se retourner contre le système qui veut le contrôler ou le suppléer lui-même » (nous sommes alors en plein tourment dans les relations entre cinéma et télévision). C'est « le troisième état de l'image : quand il n'y a plus rien à voir derrière, quand il n'y a plus grand-chose à voir dessus ni dedans, mais quand l'image glisse toujours sur une image préexistante, pré-supposée, quand "le fond de l'image est toujours déjà une image", à l'infini ». « C'est cela qu'il faut voir », ajoute Deleuze, comme s'il assignait parallèlement une tâche au cinéma. Que pensez-vous de ce diagnostic deleuzien, qui est une autre manière d'ausculter notre histoire contemporaine des images, de nous orienter dans cet univers de désorientation ?

Peter Szendy : Oui... je crois qu'il y a une source commune à Benjamin et Deleuze, j'en dis quelques mots rapidement dans *Le supermarché du visible*. C'est Bergson. Ces pages de Benjamin où il évoque cet « espace d'images », qui est dit-il un espace rempli à 100% d'images, me font penser à une jolie expression française : « à touche-touche », un peu comme dans un embouteillage de voitures. Voilà... cet espace embouteillé d'images finalement, qu'il appelle



Dziga Vertov, *L'Homme à la caméra*, 80 minutes, 1929

Bildraum, c'est une idée qui lui vient de Bergson. Et chez Deleuze aussi, l'idée que l'univers, comme il le dit au début de *L'Image mouvement*, est un méta-cinéma dans lequel circulent des images en tous sens, ça aussi ça vient de Bergson.

C'est donc là qu'ils se rencontrent, d'une manière assez étrange et évidemment anachronique. On pourrait imaginer Deleuze et Benjamin comme deux bolides de la pensée, lancés dans des directions opposées mais qui à un moment se heurtent et s'entrechoquent, précisément sur cette question du *Bildraum*. Pourquoi lancés dans des directions opposées ? Parce que je crois que, chez Benjamin, cette idée d'un espace saturé d'images, c'est une utopie révolutionnaire. Quand il parle de cette immédiateté des images qui agissent en se touchant les unes les autres et en propageant l'action de manière immédiate, d'images en images, et bien c'est ce qu'il souhaite et c'est ce qu'il rêve ! C'est là qu'il entrevoit dans le surréalisme la possibilité révolutionnaire qu'il attend, une possibilité messianique en fait. Alors que chez Deleuze, il me semble que de *L'Image mouvement* à *L'Image temps*, et enfin dans cette lettre à Serge Daney, l'idée d'un espace

saturé d'images conduit à un diagnostic qui sera celui du dernier texte de Deleuze je crois, son *Post-Scriptum sur les sociétés de contrôle*. Et c'est assez clair dans le texte de la lettre à Serge Daney, que cette saturation imaginaire, Deleuze l'analyse en terme de données, de flux de données, ce qui conduit effectivement vers l'idée d'une société de contrôle. Or, je dirais que l'idée même d'une révolution, ou peut-être plus modestement d'une résistance au sein de la société de contrôle, supposerait de réinventer à peu près tout ce que dit Walter Benjamin. Évidemment et malheureusement, on ne sait pas comment faire ça ! Je le déplore et je l'appelle de mes vœux...

Dork Zabunyan : D'accord... alors justement, une dernière question, dans le prolongement de cette réflexion sur les espaces d'images... Il y a toute une terminologie de l'espace que nous avons mobilisé avec le concept de *Bildraum*, et une question que je me posais était de savoir si l'on ne pouvait pas envisager



Francis Ford Coppola, *Conversation secrète (The Conversation)*, 109 minutes, 1974.

un passage, un glissement supplémentaire : de la musique vers le cinéma, et maintenant du cinéma vers le monde de l'exposition ? Pourrait-on imaginer ainsi un *Supermarché du visible* exposé ?

Peter Szendy : J'en serais absolument ravi. Je crois beaucoup à la traduction, qu'il s'agisse d'un texte ou d'un livre. Dans le domaine de l'exposition, puisque c'est la question que vous me posez, il faudrait donc entendre « traduction » en termes d'espace, d'agencement d'espaces, de dramaturgie, de montage, d'interruption et d'interpénétration d'espaces... Je penserais aussi au phrasé des espaces puisque au fond, un parcours d'exposition c'est ça, c'est un corps qui déambule, qui flâne comme on le dit souvent, mais qui en flânant phrase. Comme vous l'aurez compris, je crois beaucoup à cette idée de phrasé, y compris dans l'espace urbain. L'architecture d'une exposition, c'est une question de phrasé. De la même manière qu'une traduction dans une autre langue suppose une réinvention par un traducteur, je crois qu'une réinvention dans un medium tout autre, selon une logique radicalement différente, impliquerait un travail de traduction que je ne serais sans doute pas capable de faire moi-même. Et je me réjouis de ne pas être capable de le faire. Autrement dit je serais heureux de travailler dans le cadre d'une exposition avec quelqu'un qui « traduise ». Qui rephrase, donc !

Dork Zabunyan : Très bien, merci beaucoup Peter Szendy pour toutes ces perspectives de réinventions que vous nous avez proposées dans cette conversation.

Peter Szendy : Merci à vous Dork Zabunyan.

Peter Szendy est philosophe et musicologue, maître de conférences à l'université de Paris Nanterre et conseiller pour la programmation de la Philharmonie de Paris. Peter Szendy a enseigné auparavant à l'Université Marc Bloch de Strasbourg, tout en étant conseiller éditorial à l'Ircam de 1994 à 2001. Il est spécialisé dans l'esthétique de la musique, de la littérature, et du cinéma. Il est également l'auteur de livrets d'opéras ou d'œuvres vocales.

Publications disponibles à la librairie du Jeu de Paume : <http://bit.ly/2DLGn7K>

Dork Zabunyan, directeur du laboratoire ESTCA — Esthétique, Sciences et Technologies du Cinéma et de l'Audiovisuel, est professeur en études cinématographiques à l'université Paris 8. Ses recherches portent sur le cinéma comme « art impur », et rencontrent divers sujets qui vont du cinéma documentaire aux jeux vidéo, du cinéma exposé aux relations entre cinéma et philosophie. Il collabore aux revues *Trafic*, *artpress*, *Cahiers du cinéma* ou encore *Critique*. Parmi ses principales publications : *Foucault va au cinéma* (Bayard 2011), *Les Cinémas de Gilles Deleuze* (Bayard 2011), *Passages de l'histoire* (Le Gac Press, 2013), et plus récemment *L'insistance des luttes* (De l'incident éditeur, 2016).

Publications disponibles à la librairie du Jeu de Paume : <http://bit.ly/2DTS1k9>

Une édition numérique du magazine © Jeu de Paume, 2018