

Benjamin Thomas

DE LA PRÉSENCE DES CHOSES AU CINÉMA



Le cinéma a besoin de vingt-quatre images par secondes pour animer le monde, le saisir et nous le rendre dans ses facettes les moins évidentes, soit qu'elles demeurent pleinement invisibles, soit que nous ayons perdu les formes de sensibilité pour les percevoir sans son secours.

Les premiers grands théoriciens du cinéma, tels que Béla Balász, Louis Delluc, Jean Mitry, que Benjamin Thomas relit et revisite ici, ont d'abord cru voir dans le cinéma un espoir et une promesse : que le cinéma puisse être perçu et défendu comme un art nouveau qui nous doterait d'un organe sensoriel inédit. Si le cinéma a toujours eu l'air d'être le lieu de projection et de représentation de nos histoires humaines, d'en être le lieu sûr et hautement fantasmatique, leur domaine réservé et préservé avec ses stars et leurs intrigues, ces premiers théoriciens insistèrent sur les possibilités d'un cinéma muet qui écartait d'emblée le privilège humain de la parole pour étendre la possibilité du langage et de l'expression à toute chose. L'article de Benjamin Thomas interroge, de fait, les conditions inhérentes au cinéma même, à son dispositif et ses potentiels, de sortie d'une forme esthétique trop anthropocentrique. Il le fait en pointant le paradoxe suivant : alors que la grammaire cinématographique s'est construite à la mesure de l'homme, de son échelle, la puissance de l'image cinématographique se logerait dans sa capacité à rendre aux

choses un potentiel de présence et d'expression, en leur rendant ce que Jacopo Rasmi propose de nommer, dans l'autre article consacré à l'alliance entre le cinéma et l'animisme de ce numéro, leur gravité. L'hypothèse que tente Benjamin Thomas dans ce texte pourrait alors se dire ainsi : le cinéma incarne la possibilité d'une voix médiane qui couperait à travers le grand dualisme très étanche et borné qui sépare strictement les sujets d'un côté et les objets de l'autre, il participe à repeupler cet « entre » laissé désert et rendu inhabitable car toujours trop impur.

Alors le cinéma — peut-être devrions-nous préciser, un certain cinéma — entre de plein droit dans la collection un peu monstrueuse des pratiques qui cultivent des weird animisms, consacrant des forces d'animation d'un monde en pleine réanimation. Il ne s'agit pas de donner une âme à toute chose, mais de redistribuer les puissances d'agir en en faisant profiter les entités et les choses qui ne pouvaient prétendre jusqu'ici avoir voix au chapitre. Comme lorsque Bruno Dumont offre à une haie du bocage normand le privilège d'incarner un des deux protagonistes d'un champ-contrechamp...

Plus qu'un art animiste, Benjamin Thomas relève la formidable puissance du cinéma à réveiller et à nous rendre hospitaliers aux sollicitations muettes du monde.

Lorsque l'on s'est mis en tête dans les années 1910 et 1920 de penser le cinéma, des propositions aussi diverses que celles de Ricciotto Canudo, Louis Delluc, Béla Balázs, Hugo Münsterberg ou Vachel Lindsay étaient en fait toutes traversées d'enjeux similaires. Sur un point au moins : il fallait à tout prix démontrer que, s'il ne l'était pas encore, le cinéma *pouvait* être un art. Il fallait alors nier qu'il ait quelque chose à voir avec les formes d'art qui l'avaient précédé, notamment le théâtre. Mais il convenait aussi et surtout de mettre en lumière ses spécificités, ce qui en lui résistait à la comparaison, ce qui en ferait véritablement un « nouvel art ». Or, pour Béla Balázs, un nouvel art signifiait « quelque chose comme un organe sensoriel nouveau¹ ». Et c'est à une nouvelle vision de l'Homme, ni plus ni moins, que permettait d'accéder ce nouvel organe sensoriel : des expressions, « sur son visage et dans ses gestes », d'une « couche psychique que les mots ne pourront jamais faire accéder au jour² » et que la civilisation du langage et du concept avaient fini par occulter totalement... Le cinéma est donc « radicalement, une révélation nouvelle de l'homme³ ». Et, selon Balázs, c'est parce qu'il est *muet* que le cinéma détient ce pouvoir de révélation de tout un pan de l'expression (et de l'expressivité) humaine. Or, cela n'est pas sans effet sur ce qui peuple le monde, qu'il s'agisse d'hommes ou d'objets. Dans l'univers de l'homme qui parle, les objets, parce qu'ils sont muets, sont comme enfermés à double tour dans leur inertie et leur insignifiance ou, de par la désignation, dans une signification « de deuxième ou de troisième ordre⁴ ». Mais les choses au cinéma, constate Balázs, dans « *la mutité qu'elles partagent avec les hommes* », « leur deviennent presque équivalentes et gagnent en vie et en signification⁵ ». Et le cinéma pourrait résolument donner à voir « cet "être" de la matière⁶ ».

Cette affirmation n'est pas très éloignée de celle de Louis Delluc qui, à la même époque, affirmait que le corps de l'acteur, au milieu des objets, « n'est plus, lui aussi qu'un détail, qu'un fragment de la matière du monde⁷ ». Elle est très proche de celle de Gilbert Cohen-Séat, en 1946 : « Et moi ? dit la feuille qui tombe. Et nous ? disent la pelure d'orange, le coup de vent... Le film, qu'on le fasse exprès ou non, est leur porte-voix⁸. »

Des années 1920 à la fin des années 1940, le cinéma a trouvé la parole mais, à part dans quelques dessins animés, les objets à l'écran ou dans le monde ne savent toujours pas parler... Et pourtant, le cinéma demeurerait leur « porte-voix » : si la

mutité du cinéma d'avant 1927 a en effet permis que les objets acquièrent une présence inédite, d'autres procédés ou moyens cinématographiques continuent de la leur garantir, même lorsque le monde filmique, autour d'eux, se met à bruir.

Sans être aucunement exhaustif, on pourrait commencer par dire que le mouvement *constitutif* des images cinématographiques (celui du défilement des photographies), même donc dans le cas de figure où un objet inerte est cadré (et que le cadre est fixe), tend à intensifier la qualité de sa présence. Ainsi, comme le rappelle Christian Metz après André Michotte van der Beek et Edgar Morin, le mouvement « donne aux objets une "corporalité" et une autonomie qui étaient refusées à leurs effigies immobiles [photographies, natures mortes], il les arrache à la surface plane où ils étaient confinés, il leur permet de mieux se détacher comme "figures" sur un "fond" ; libéré de son support, l'objet se "substantialise" ; le mouvement apporte le relief et le relief apporte la vie⁹ ».

Mais le constat s'avère souvent le même lorsque c'est la caméra (le cadre) qui se meut tandis qu'elle vise un objet. Dans *Kairo* (2001) de Kiyoshi Kurosawa – un exemple parmi bien d'autres possibles –, la question « comment rendre la ville inquiétante ? » a trouvé plusieurs réponses cinématographiques, parmi lesquelles celle-ci : cadrer en contre-plongée la corniche d'un immeuble à la faveur d'un lent travelling avant. Cela, de toute évidence, en fait une individualité, une présence muette et dès lors inquiétante. Sans doute parce que dans le plan, le mouvement constitutif des images qui « substantialise » déjà le monde se rehausse ici d'un mouvement d'accompagnement, réservé en général aux corps humains qui se meuvent.

Et l'on touche ici à quelque chose de crucial. Qu'on le veuille ou non, le « témoin » d'un plan, au sens de repère, est toujours le corps humain. Le vocabulaire de l'analyse filmique, aussi imprécis puisse-t-il être parfois, s'est stabilisé quant à la description des valeurs de plan : gros plan, plan américain, plan moyen, plan d'ensemble (pour n'en citer que quelques-uns). Or, si c'est moins explicite que dans l'appellation « plan rapproché-poitrine », c'est bien le corps humain qui donne la mesure d'un gros-plan (visage), d'un plan américain (le corps cadré de la tête à mi-cuisses), d'un plan moyen (le corps cadré de pied en cap). Et

1 Béla Balázs, *L'Homme visible et l'esprit du cinéma* (1924), Belval, Circé, 2010, p.11.

2 *Ibid.*, p.18

3 *Ibid.*, p.11

4 *Ibid.*, p.37

5 *Ibid.* C'est Balázs qui souligne.

6 *Ibid.*

7 Cité dans Siegfried Kracauer, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle* (1960), Paris, Flammarion, 2010, p.86.

8 Siegfried Kracauer, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle* (1960), op. cit. p.85.

9 Christian Metz, « A propos de l'impression de réalité au Cinéma », dans *Id.*, *Essais sur la signification au cinéma* (1967), Paris, Klincksieck, 2003, p.17.

même d'un plan d'ensemble: le lieu occupe tout l'écran, le corps y apparaît minuscule, certes, mais il en est toujours le point de repère; même s'il arrive qu'il en soit absent, il demeure ce qui permet d'identifier un plan d'ensemble comme tel (si une figure humaine s'y trouvait, de toute évidence elle apparaîtrait à grande distance du point de vue, je suis donc face à un plan d'ensemble) – certains films le démontrent parfaitement en privant le spectateur de ce repère, pour mieux le réintroduire ensuite: je voyais une texture indéterminée, qui pourrait bien être le cadrage frontal d'un mur, tout proche, et puis une toute petite silhouette entre dans le cadre, provoquant comme un vertige - je voyais en fait depuis tout à l'heure la face latérale sans ouvertures d'un immeuble, en un plan d'ensemble, mais je ne disposais pas des repères minimums pour le ramener, même implicitement, à la silhouette humaine, et donc pour le qualifier de « plan d'ensemble »...

Le corps humain est à ce point la mesure des valeurs de plan que ce vocabulaire accepté par tout analyste de film est soudain inquiété lorsqu'il faut décrire un plan sur un objet de manière un peu plus satisfaisante qu'avec les termes « insert » ou « plan de coupe »... Peut-il exister quelque chose comme un plan américain sur un immeuble? Peut-être pas dans la sphère d'une description qui se voudrait trop rationnelle, mais dans certains films, c'est pourtant bel et bien ce qui survient dans la sphère du sensible... Ce que cela doit nous inviter à penser, c'est que si un objet se voit offrir le privilège d'être la figure principale d'un plan, dans une vision *structurée* comme le serait celle d'un corps humain, il est sans doute inévitable que ledit objet (ou tel fragment de

matière que l'on jugerait *a priori* et spontanément inerte) soit perçu comme on percevait une figure humaine, et qu'il acquière donc par là une qualité de présence comparable.

Et cela relève de la composition au sens large. On peut, on l'a vu, mettre ce phénomène sur le compte du cadrage et/ou du mouvement d'appareil. Mais cela peut aussi résulter de la durée octroyée au plan (ce qui est déjà une opération de montage): dans la séquence

d'ouverture de *Voyage à Tokyo* (1953), c'est sans doute parce que Yasujirō Ozu fait durer un plan fixe en amorce duquel se trouvent deux bouteilles de verre, une grande et une petite, que ces deux silhouettes accèdent à une présence équivalente, si ce

n'est plus intense, que celle des humains qui traversent la rue au bord de laquelle elles sont elles-mêmes disposées, semblant dès lors observer les passants... Le film ne dévoile pas une humanité des bouteilles, mais fait émerger le sentiment étrange d'un quelque chose qu'elles et nous aurions en commun, en partage. De même, si pour Jean Epstein le monde physique peut nous être révélé au cinéma sous les aspects nouveaux d'une présence troublante grâce au ralenti ou à l'accélééré, c'est par une opération qui ramène les temporalités de la matière et des éléments à des temporalités non pas humaines mais perceptibles et intelligibles par l'humain. Ainsi l'Homme peut-il trouver avec le monde et les choses un terrain d'*entente*¹⁰. Enfin, ce peut être une opération de montage à proprement parler qui donne présence à la matière « inerte »: lorsque, dans *L'Humanité* (1999), Bruno Dumont monte en champ-contrechamp un face-à-face muet et immobile entre Pharaon de Winter et la route décline qu'il vient de gravir à vélo, il subvertit discrètement une figure de montage par laquelle le spectateur a l'habitude de voir mis en scène un échange de regards (et de paroles). Il substitue ainsi un « objet » à l'un des deux termes humains qu'une telle articulation met normalement en présence.

Sur le plan de la théorie du cinéma, certains ont mis au jour la possibilité pour les objets et les corps humains de partager une intensité de présence, voire une capacité à affecter et à être affecté. C'est par exemple le cas de Gilles Deleuze, avec l'« image-affectation ». Le philosophe la pense d'abord à partir des gros plans de visages. Selon Deleuze, ce qui se donne à voir dans ces gros plans, ce sont des affects non encore actualisés, non déterminés, des qualités pures. Ce qui précède ou suit un gros plan sur un visage assujettira peut-être l'affect qui s'y forme et y passe aux besoins d'une intrigue, lui imposant une signification bien précise et l'attachant à un contexte. Mais « peu importe¹¹ », écrit Deleuze. Peu importe car, avant ou en-deçà, on aura vu apparaître grâce au cinéma quelque chose comme une virtualité concrète : une puissance non actualisée, mais qui s'est pourtant bel et bien formée dans une image. Or, pour Deleuze, certains plans sur des fragments d'espace – ce qu'il appelle des « espaces quelconques » – mais aussi d'objets, fonctionnent de la même manière. Evoquant par exemple les parties métalliques d'un pont dans *De Brug* (1928) de Joris Ivens, il écrit ceci: « pure qualité, ce métal comme pure

AINSI L'HOMME PEUT-IL TROUVER
AVEC LE MONDE ET LES CHOSES
UN TERRAIN D'ENTENTE

LE FILM D'OZU NE DÉVOILE PAS
UNE HUMANITÉ DES CHOSES
MAIS FAIT ÉMERGER LE SENTIMENT
ÉTRANGE D'UN QUELQUECHOSE
QU'ELLES ET NOUS AURIONS
EN COMMUN.

¹⁰ Voir par exemple le paragraphe « Unité de la vie » dans Jean Epstein, *L'Intelligence d'un machine*, Paris, Jacques Mélot, 1946.

¹¹ Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983, p.169.



puissance, Rotterdam elle même comme affect¹²». Les lieux et les choses auraient donc eux aussi la capacité de rendre sensibles les affects dont ils peuvent être chargés: «Et pourquoi l'expression n'arriverait-elle pas aux choses? Il y a des affects de choses. Le "tranchant", le "coupant" ou plutôt le "transperçant" du couteau de Jack l'éventreur n'est pas moins un affect que la frayeur qui emporte ses traits et la résignation qui s'empare finalement de tout son visage¹³.»

Si l'on en revient aux propos de Balázs, les objets prennent donc «vie» à l'écran, mais aussi «signification». Si l'on a entrevu ce qui, dans les aspects techniques du médium et dans de simples procédés de mise en scène cinématographique, pouvait donner présence aux objets, peut-être ne faut-il pas séparer trop vite ce phénomène de l'accès à la «signification» dont parle Balázs.

Au milieu des années 1960, alors que le cinéma est pleinement sonore, Jean Mitry prolongeait le constat de Balázs et le précisait. «Au cinéma», écrivait-il, «les objets sont présents sous un aspect significatif», parce qu'ils «sont entraînés dans une réalité orientée¹⁴». Cela tient à deux choses, selon Mitry: à ce que provoque l'opération de cadrage, d'abord, mais aussi au fait qu'une image cinématographique n'existe jamais seule, mais au sein d'un réseau d'implications qu'on appelle un film:

[J]e vise l'objet réel à travers l'image qui m'en est donnée. Cet objet se donne à ma conscience comme un immanent réel, comme une chose exempte de toute intentionnalité. Il tend donc à faire éclater le cadre, à s'en départir. Il se donne comme "vu à travers une fenêtre", sans plus.

Mais, dans le même temps, consciemment ou non, je perçois une image, c'est-à-dire une réalité structurée, une forme. [L'objet] m'est donné comme l'élément d'un ensemble compositionnel qui lui donne un sens. [Il] devient, presque malgré lui, une sorte d'archétype répondant à la nécessité de [cet objet] en cet instant et en ce lieu. Il devient comme transcendant à lui-même, comme la manifestation existentielle d'une idée.

Visé comme un réel et reçu comme l'élément organique d'une structure, l'objet apparaît comme étant à la fois objet et sujet, immanent et transcendant¹⁵.

En somme, parce qu'un objet cadré existe en tant que représenté en même temps que représentation, et parce qu'il est l'un des éléments d'une structure organique qui le dépasse mais l'implique, il acquiert présence et signification. Mitry pense ici ce phénomène fondamental à la lumière exclusive du narratif. La signification de l'objet a alors de fortes chances d'être clairement identifiable, voire univoque, car si l'objet a le privilège d'accéder au rang de figure principale d'un plan, c'est pour incarner une «idée» utile au récit, c'est pour servir docilement l'économie narrative. Mais en-deçà ou au-delà, abstraction faite du sens précis qu'il acquiert alors, on pourrait relever surtout la signification de l'objet filmé qui est décuplée par le cinéma. Car ce que décrit Mitry reste vrai lorsqu'un plan ouvre sur la présence d'un objet qui ne se défait pas pour autant de sa muette obstination à ne pas être récupéré par le sens. Et c'est même sans doute cela qui lui garantit une présence plus intense encore, car plus libre (libérée d'un assujettissement aux enjeux d'une intrigue). Que dit la carafe d'eau contenant aussi un engrenage, dans *Le Miroir* (1975) d'Andreï Tarkovski? Aucune réponse assurée, voire aucune réponse tout court ne se donne. L'objet, pourtant, n'en fait pas moins signe.

Il y a en effet une «phénoménalité significative dont les directions de sens ne sont pas thématiques¹⁶», comme le rappelle Henri Maldiney. Autrement dit, le monde, les choses, les gestes, les phénomènes me sont moins donnés qu'ils ne me donnent quelque chose: ils me font signe, sans pour autant que je perçoive immédiatement le sens de ces signes; voire: ils persistent à me faire signe sans que je puisse jamais leur attacher aucun sens. Et s'ils me font signe, c'est parce que sujet sentant, percevant, inscrit dans le monde, je ne peux pas ne pas l'interroger et donc me rendre disponible à y trouver du significatif (thématisé ou non). Erwin Straus rappelle que, sujet pensant, je suis toujours en même temps sujet sentant. Or, quand je suis au monde avant tout comme à un espace du sentir, quand je ne vis pas exclusivement le monde comme un «espace géographique», c'est-à-dire un espace où je me déplace selon des coordonnées, avec un but, une destination, alors je suis dans un espace où je rencontre les choses et où «les choses aussi [me] rencontrent¹⁷». Si je me défais d'un rapport pragmatique et uniquement rationalisé au monde, alors je rencontre cette signification non thématique des objets, qui est bel et bien une réalité de l'être-au-monde – de «l'être-avec-le-monde¹⁸»,

¹² *Ibid.*, p.156-157.

¹³ Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, op. cit., p.138.

¹⁴ Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma* (1963-65), Paris, Cerf, 1990, p.73.

¹⁵ *Ibid.*, p.78-79.

¹⁶ Henri Maldiney, *Regard, Parole, Espace*, Paris, Cerf, 2013, p.83.

¹⁷ Erwin Straus, *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie* (1935), Grenoble, Millon, 2000, p.330.

¹⁸ Henri Maldiney, *Regard, Parole, Espace*, op. cit., p.189.



ON COMPREND ALORS AISÉMENT
QU'UN CINÉMA SOUCIEUX DE NE
PAS ASSUJETTIR CHAQUE IMAGE
AUX ENJEUX D'UNE INTRIGUE
QU'ELLES N'AURAIENT QU'À
ILLUSTRER PUISSE RENDRE PLUS
OSTENSIBLEMENT SENSIBLE LA
« PROPOSITION DES CHOSES »
ET DONC LEUR VIVE PRÉSENCE

dirait Maldiney. Elle est ce par quoi ce n'est pas la « provocation des objets » que je perçois, mais « la proposition des choses¹⁹ ». Or ce que Jean-Marie Schaeffer appelle l'« expérience esthétique » implique précisément de retrouver et d'intensifier ce rapport « dépragmatisé » au monde²⁰. On comprend alors aisément qu'un cinéma soucieux de ne pas assujettir chaque image aux enjeux d'une intrigue qu'elles n'auraient qu'à illustrer puisse, notamment par les opérations que l'on a relevées, rendre plus ostensiblement sensible la « proposition des choses » (on préférera désormais ce terme à « objets ») et donc leur vive présence. Dès lors qu'une chose devient le *sujet* d'une image, dès lors qu'elle n'y est pas réduite au rang de faire-valoir, elle se donne comme pure *signifiante non thématifiée*, c'est-à-dire très exactement comme ce que l'on entend ici par *présence*.

Lorsque le personnage principal de *Flandres* (Bruno Dumont, 2005), assis dans une prairie, fixe une haie du bocage flamand, et que celle-ci a le privilège d'être le sujet d'un contre-champ, c'est tout autant lui qui semble interroger ce paysage auquel il appartient, comme s'il était curieux des modalités de cette entr'appartenance, que ce fragment de monde qui l'interroge pour les mêmes raisons... Sans réponses, mais pas sans présence.

Le cinéma peut donc de toute évidence ré-animer les choses, rendre sensible ce qui d'elles irradie et que l'on ne voyait plus.

Si l'on suit Augustin Berque, la critique du dualisme ne devrait pas être vouée à déboucher sur une stricte alternative proposant le triomphe exclusif de l'une *ou* de l'autre des catégories d'objet et de sujet. Le premier cas de figure – triomphe de l'objet hors du dualisme –, c'est pour Berque la chimère « subjectivore » de « l'âge du rationalisme », qui achèverait de réduire « le sujet aux déterminations de la nature ». Le second – triomphe du sujet hors du dualisme –, c'est l'animisme, « chimère objectivore » qui projette le sujet sur l'objet²¹. Berque, dans son travail mésologique²² (étude des milieux), nourri de phénoménologie post-husserlienne ou japonaise (Tetsuro Watsuji) et des travaux de Jakob von Uexküll (pour qui, rappelons-le, un chêne est un sujet dans son milieu, mais est aussi un objet dans le milieu du renard qui fait sa tanière entre ses racines, voire tout un milieu pour tel insecte²³), propose

une voie médiane. Il s'agit de penser alors le monde, les choses, les sujets (humains ou non) comme s'entre-définissant, s'actualisant les uns dans les autres, les uns avec les autres, tous prenant une part égale et également déterminante à ces configurations de milieux...

Si l'on en revient au cinéma et aux théoriciens avec lesquels on entrait en matière tout à l'heure, on notera entre Balázs et Delluc de petites différences qui se donnent à entendre dans les termes utilisés. Chez Balázs, les objets prennent vie. Chez Delluc, il est possible d'entendre que c'est plutôt l'homme qui, sans être aucunement réifié, sans que lui soit niée l'appartenance au *vivant*, aurait à apprendre l'humilité, à se décentrer en tant que simple partie (simple pli) d'une matière vivante. Et donc, chez Delluc, on entendrait plus nettement une invitation à penser cette voie médiane, à penser au cinéma cette présence des choses (plutôt que cette vie des objets, donc) comme comparable à la présence humaine, mais pas assimilable à elle. Ricciotto Canudo, à qui l'on doit un peu plus que l'expression « septième art », se plaçait en fait sur un plan similaire lorsqu'en 1922, il avait à cœur de noter, sans en dire plus, que le monde était plus qu'un décor dans les films mais n'avait pas pour autant « un rôle anthropomorphe²⁴ ». On comprendra ce que cela peut impliquer en retournant à Deleuze qui, en rapprochant « espaces quelconques » et « images-affectives du visage » fait bien une comparaison mais non une confusion : ce sont bien des affects et des puissances non humains que révèlent alors les choses cinématographiées/cinématographiques.

24 Ricciotto Canudo, *L'Usine aux images*, Paris, Séguier-Arte, 1995, p.169.

19 *Ibid.*, p. 174.

20 Jean-Marie Schaeffer, *L'Expérience esthétique*, Paris, Gallimard, 2015.

21 Augustin Berque, *Mésologie. De milieux en paysages* (1990), Paris, Belin, 1999, p.52-55.

22 Voir aussi : Augustin Berque, *La Mésologie. Pourquoi et pour quoi faire ?*, Nanterre, Presses Universitaires Paris Ouest, 2014 ; *Poétique de la Terre*, Paris, Belin, 2014.

23 Jakob von Uexküll, *Milieu animal et milieu humain* (1933), Paris, Payot & Rivages, 2010, p.154-162.

La Revue Corps-Objet-Image, du TJP, Centre Dramatique National d'Alsace - Strasbourg réunit artistes et chercheurs pour penser autrement les arts de la scène.

Après, « Infra, l'en-deçà du visible », « Alter, l'autre de la matière », le troisième numéro s'articule autour de la thématique « Ré-animation » et est diffusé sur le site www.corps-objet-image.com au fil des Week-ends TJP de la saison 2016-2017.

www.corps-objet-image.com / tous droits réservés

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle. Les articles peuvent être consultés et reproduits sur un support papier ou numérique sous réserve qu'ils soient strictement réservés à un usage personnel, scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra mentionner, « TJP Éditions », « Revue Corps-Objet-Image », l'auteur et le titre de l'article.

Benjamin Thomas / *De la présence des choses au cinéma* / mars 2017

Éditeur TJP Éditions / Revue Corps-Objet-Image 03 Ré-animation / Directeur de publication Renaud Herbin