

*Jean Louis Schefer*

# Images mobiles



P.O.L

## Texte de présentation

Films, photos, détails : le cinéma burlesque tient dans ce livre la plus grande place. Ce cinéma a été, en Europe, réservé aux enfants.

Monde violent, sans règles de sentiments, véritablement impitoyable, cet enfer goguenard des marginaux sociaux, cet univers sans expression de sentiments était-il un monde pour rire ?

Sans doute ces enfants-là ont-ils appris une cause à ces châtiments incessants. Les grands nigauds maladroits, chassieux, fil de fer, obèses, sales, vagabonds avaient gardé, pour nous, l'âge des châtiments, non celui des désirs.

Quelle école, quelle initiation ? Ces films-là ont sans doute été tout le réalisme du cinéma : les seules caricatures de notre vie. Tout autre cinéma a été une féerie de sentiments.

Monde de pure violence sans équivalent sentimental (l'amour y est toujours une gaffe) : il a suffi de nous en montrer le chaos : l'arche de Noé en train de couler.

La réalité mécanique des choses humaines ; les burlesques étaient tout simplement le déchet de cette machine.

La seule vision réelle de l'histoire qu'ait produite le cinéma. Tout le reste, sans doute, s'apparente à une féerie sentimentale.

## **IMAGES MOBILES**

DU MÊME AUTEUR

*chez le même éditeur*

Cinématographies, 1998  
Figures peintes, 1998  
Main courante, 1998  
Choses écrites, 1998  
Origine du crime, 1998  
Paolo Uccello, le Déluge, 1999  
Sommeil du Greco, 1999  
L'Art paléolithique, 1999  
Lumière du Corrège, 1999

*chez d'autres éditeurs*

Scénographie d'un tableau, *Le Seuil*, coll. « *Tel Quel* », 1969  
L'Invention du corps chrétien, *Galilée*, 1975  
L'Homme ordinaire du cinéma, *Cahiers du cinéma / Gallimard*,  
1980, *Petite bibliothèque des Cahiers*, 1997  
Gilles Aillaud, *Hazan*, 1987  
8, rue Juiverie, photographies de Jacqueline Salmon, *Comp'Act*,  
1989  
La Lumière et la Table, *Maeght éditeur*, 1995  
Question de style, *L'Harmattan*, 1995  
The Enigmatic Body, *Cambridge University Press*, 1995  
Du monde et du mouvement des images, *Cahiers du cinéma*, 1997  
Goya, la dernière hypothèse, *Maeght éditeur*, 1998

Jean Louis Schefer

# Images mobiles

*Récits, visages, flocons*

*P.O.L*

33, rue Saint-André-des-Arts, Paris 6<sup>e</sup>

Avec le soutien du



[www.centrenationaldulivre.fr](http://www.centrenationaldulivre.fr)

© P.O.L éditeur, 1999  
ISBN : 978-2-8180-1083-9

## PRÉFACE

C'est sous cette dénomination, la plus générale possible et à son sens la seule pertinente, que Fernand Léger définissait le cinéma à l'époque du *Ballet mécanique*. Plus qu'au cinéma, c'est à une réalité de la définition optique des images que pensait Léger ou au principe de leur défilement ; c'est plutôt par l'ensemble des suggestions qui composent en elles du sens que cette mobilité est ici envisagée.

Plusieurs des textes qui suivent commentent des images ou des scénarios burlesques. Ceci n'est pas véritablement mon goût de cinéma, tout juste un compte rendu tardif des premiers films qui ont marqué nos mémoires d'enfants et parfois, plus que les films, les conditions de leur projection. L'éternelle guerre incompréhensible, que nous mesurions tout juste à cette destinée de jeunes fantômes où nous avons passé, à ce soudain agrandissement du monde par lequel les bêtises d'enfants (chutes d'objets, bris de verre, trébuchements, chutes ou coups) détruisaient des villes, réduisaient des populations en esclavage ; il nous en est resté le ridicule d'une culpabilité de Lilliputiens que tous les burlesques nous ont plus tard expliqué par un mime de jeux d'enfants refait dans des corps d'adultes.

Qu'étaient au juste les burlesques ? La raison même pour

laquelle je ne m'y amusais pas : la représentation des vaincus par les vainqueurs. Mais aussi l'entrée dans un autre monde dans lequel le théâtre avait perdu son pouvoir d'éducation ou d'intimidation. La pauvreté (de physionomie, de costume, de gestuelle, de parole) des acteurs burlesques s'est presque immédiatement convertie à nos yeux en un avertissement : c'est de tels enfants attardés dans leurs maladresses que nous risquions de demeurer nous aussi puisque les rôles du grand théâtre du monde avaient désormais disparu ; ou que les décors du théâtre ayant été détruits, notre avenir réel (ce cinéma était le seul cinéma réaliste) était représenté par ces enfants idiots, grandis dans leurs culottes de collégiens, pataugeant à l'âge adulte dans des barboteuses ou des habits de premiers communiant.

Une définition générique du « cinéma » (globale, unitaire) est tout juste celle de son fantasme ; celui d'un art à travers lequel se serait constituée ou consacrée la modernité.

La pratique des films (non seulement la fréquentation des salles ou la lecture plus libre de films enregistrés sur cassette) constitue des modes très différents de réalité des films ou du cinéma lui-même. Voilà même le seul art constitué finalement par son destinataire et ainsi caractérisé par une variété d'usages.

Étant donné leur matière, leur poétique, les conditions de durée d'une projection (un film « actuel », si l'on peut dire, a toujours une existence éphémère qui est strictement celle de son spectacle), les films sont l'objet, le support réel et fantasmagorique d'une destruction de leur contenu, de leurs images, d'une série de montages aléatoires par lesquels la mémoire de chacun intègre des corps, des durées, des images, de la morale en bref, étrangers non à son savoir mais à sa biographie. La motion de cette intégration et de ce montage incessant (c'est la mémoire augustinienne) n'est pas la culture mais (plaisir, ennui, effroi) l'affect par lequel l'image prise dans un récit constitue un relief dans ce récit, c'est-à-dire quelque chose qui en excède la continuité ou la logique : ce sont les motifs de passion d'image (physionomie, décors, effets de montage) que la mémoire intègre parce que la logique du récit ou la grammaticalité de l'histoire les porte comme des corps anormaux dans son ordre. C'est,

par exemple, la grande intelligence d'Orson Welles d'avoir montré que tout récit exemplaire – comme une tragédie – ne fait parler et agir que des monstres, c'est-à-dire des exceptions à l'ordre du récit moyen ; qu'un spectacle ne fait jouer que des exceptions humaines. Mais qu'est-ce qu'un récit moyen ? C'est une fable ou un conte moral guère différent de ce qu'étaient les Mystères médiévaux. Les acteurs et les figurants (quelques centaines) jouaient avec un réalisme tout allégorique des scènes de la vie communautaire, des conflits de quartier, d'intérêt ou de voisinage. Cette humanité de vue courte était, en fin d'acte, reclassée, répartie selon des degrés de mérite et, par anticipation de la fin du monde, jugée par une manifestation divine qui venait « dire le droit » ou reformuler les exigences et les conséquences d'une instauration de la Loi nouvelle. A peu près ce que proposent les feuilletons sanitaires et policiers, les sagas familiales-industrielles, les épopées bibliques ou les westerns anémiques.

S'il y a un fond moral immortel du cinéma (*Les Deux orphelines* ont trouvé, à travers le nouveau réalisme, un regain de force morale) ce n'est pas qu'il obéirait à des interdits de représentation des mœurs mais à une finalité éthique du discours social (peu, à part Tati, y ont échappé) bêtement clérical, idiotement laïc, stupidement politique : il a toujours fallu faire excuse de l'esthétique. (Cette parenthèse est hors de propos : mais ne peut-on enfin dire que l'on préfère pour la lumière, la composition des plans, les caractères, l'étrangeté du récit, l'obscurité des passions, la jouissance érotique du pouvoir *L'Impératrice rouge* de Sternberg à l'intouchable *Ivan le Terrible* d'Eisenstein ? une seule passion s'y expose, sans autre matière que des victimes : celle du pouvoir.) Car enfin, dans le spectacle de « l'homme visible » que rêvait Balázs, lequel de ces deux films ment effrontément sur l'histoire, lequel fait odieusement l'éloge de la tyrannie, lequel flatte de façon primaire l'impérialisme de désir chez un enfant qui n'a de jouissance qu'à briser son jouet ?

Dans un essai précédent (*L'Homme ordinaire du cinéma*) j'ai proposé ceci, que le cinéma avait un destinataire et qu'il était réel-

lement fait par ce destinataire : la conséquence poétique ou anthropologique est que ce destinataire n'est pas un homme spécial mais une partie de l'œuvre (ce que n'ont pu, à ce degré, revendiquer ni les arts musicaux ni les arts plastiques).

La proposition d'aujourd'hui, par une série d'exemples de formes et de contenus différents, apporte un point de vue de complément ou de correction : le destinataire est non seulement le lieu calculé des effets d'image (la « victime » comme le nommait Strindberg), il est l'auteur d'un *second montage* dont il est le dispositif. Ce second montage est sans fin ; il ne cesse d'intégrer et de déplacer des éléments très divers qu'il dote de contenus variables. Ce film en incessant remontage (ses parties entrent dans des niveaux de connexion presque infinis : c'est toute l'activité de la mémoire qui intègre du savoir au vécu) a pour premier effet de dé-moraliser toute la légende, et toute l'origine narrative autre qu'affective qui faisaient un film réel. Les images subsistantes sont exactement des reliefs de mémoire qui désignent des points de contact avec la « vie » de leur destinataire : elles conservent le lieu, le motif et la date de naissance d'affects aux causes inconnues – quelque chose comme un autre monde de sentiments dont ils ne gardent plus la trace des causalités mécaniques que portait le film.

Ce sont quelques exemples de ce *second montage* que proposent les textes suivants. Et si cela était un roman ? C'en serait évidemment la vérification ; à tout prendre, ce que fait lire Goethe dans son *Wilhelm Meister*, le récit d'une vie successivement capturée par tous les artifices du spectacle : une vie qui n'est donc qu'un roman.

Spectateur et contemporain des marionnettes qui suffisaient à représenter le mécanisme de ses comportements d'enfant, mais aussi un monde idéal où la loi, le caractère et les rêves sont l'exécution mécanique de postures et d'actions que règle le régisseur des âmes d'un premier théâtre de marionnettes, Wilhelm Meister n'a passé sa vie – et afin qu'elle fût un roman – qu'en une succession de passions théâtrales : scénariste, acteur, régisseur, amoureux enfin d'un rôle féminin, il ne peut quitter la scène, la coulisse, les tracas

de gestion d'une troupe ambulante qu'en perdant sa vie même ou l'identité acquise aux passions d'artifice : son âme, d'âge en âge, attachée à des fictions comme une espèce de caméléon des allégories de la vie : moins du vrai, toutefois, que de l'histoire de ses déguisements.

On trouvera ainsi dans ce livre des bouts de choses, photos, raisonnements sur la durée, sur la couleur, le commentaire développé d'un photogramme, des films racontés à ma façon : tout cela n'est pas exactement une dispersion de choses. C'est l'effet d'une pratique, un arrière-montage ou sa simple écriture. Car si le cinéma est un art « moderne <sup>1</sup> », il l'est d'abord à ce titre : il catalogue et offre des objets, images, séquences déclassifiables et qui, plus que dans tout autre art, parce qu'ils sont solidaires d'une vie et d'une animation passagère de la lumière, sont de la mémoire virtuelle : ce sont tantôt des formes et tantôt des contenus. L'autre raison, de structure historique, est que l'image (toute image, toute composition par figures) ne garde pas son contenu (narratif ou idéologique), toujours illustratif à quelque degré ; elle se nettoie, si l'on peut dire, et conserve très vite uniquement l'énigme formelle qui la constitue. Ce livre propose donc, par exemples variés, quelque chose comme la vie de films hors du cinéma, de la projection ou de l'archive. Ici comme en histoire nous sommes l'archive vivante, c'est-à-dire la preuve. Tantôt un film, tantôt un photogramme compensant la disparition imaginaire du film, ou attestant de sa seconde vie.

Le point final de ces textes est délibérément une mise en perspective, non une tentative de plus d'archéologie du cinéma. Je donne un commentaire du *De pictura* d'Alberti en guise de glose générale. Alberti explique non seulement comment construire en un espace d'abord plan ce qu'est un corps analytique dans la géométrie ; il illustre et démontre ce qu'est la fonction de la peinture : faire une *istoria*, c'est-à-dire raconter une histoire (comment, à cette fin,

---

1. Notamment, Dominique Païni, *Le cinéma, un art moderne ?*, Cahiers du cinéma, 1997, et l'activité des revues *Trafic*, *Cinémathèque*, *Cinergon*, etc.

disposer les parties et les corps de façon probable et agréable) ; la persuasion étant de l'ordre des passions, il faut à la contemplation de cette peinture un introducteur qui désigne au spectateur l'objet de l'action et l'avertisse des sentiments qu'elle fait éprouver (l'introduit, par mime, à l'affect qui fait voir et comprendre). Enfin, dans le pragmatisme d'Alberti (son livre est un manuel et un cours de peinture), c'est un imaginaire instrumental de l'analyse optique qui fait le plan de l'histoire, c'est-à-dire la peinture : le cône ou pyramide des rayons visuels projetés par l'œil est coupé par un plan (un écran), et cette intersection seule, écrit Alberti, fait la peinture.





## QUESTIONS DE FIGURATION

*Entretien par Serge Daney et Jean-Pierre Oudart*

*Cahiers.* – *Une des questions autour de laquelle on ne cesse de tourner aux Cahiers depuis une dizaine d'années est celle-ci : qu'est-ce qu'induit dans la relation du spectateur à l'image le fait que le réel des faits de l'enregistrement se sache – et se sache d'une manière absolue, puisque la caméra est une machine symbolisante ?*

*Jean Louis Schefer.* – Mais je ne sais pas... Je ne sais pas du tout qui est le spectateur. Est-ce que la question va pouvoir se poser à partir du moment où on n'est plus en droit de supposer qu'il existe un spectateur ? Est-ce que le cinéma comme dispositif se fait par rapport à un spectateur idéal qui reçoit les effets, qui est le lieu du calcul des effets, qui est l'échéance retardée des enregistrements du réel ?... Est-ce que le spectateur n'est pas la machine, d'une certaine façon ? Est-ce que dans cette mesure-là, s'il va au cinéma, il n'y va pas pour tout autre chose que la conscience du reflet ? Est-ce que la question n'est pas entièrement là, en tenant compte de la création d'un dispositif complexe dont le spectateur fait partie ?

Il y a eu, il y a dix ans, une réflexion de la part des *Cahiers*, de *Cinéthique*, sur le dispositif, qui me semble procéder d'une illusion technicienne, complètement liée à toute la réflexion d'avant-

garde, c'est-à-dire à un pouvoir de manipulation efficace des signes, à une science du langage, qui ne serait jamais une science liée à l'espèce, comme lieu même de la terreur que cette science ne connaît jamais. Alors, la question sur le dispositif est celle-ci et retrouve peut-être cet autre fait que le cinéma était fait aussi pour *étonner*. Et même ce qu'on trouve dans les premières images immobiles dont parle Benjamin : il y a un effet déjà de sidération qui commande la position du modèle. Il faut arrêter les modèles dans les cimetières pour que le fond ne bouge pas, pour qu'il soit déjà dans la sidération totale – et cela n'est donc pas un prélèvement du réel. C'est-à-dire que le modèle y est déjà, d'une certaine façon, une espèce de préemption historique du spectateur et qu'il est nécrosé en tant que tel. Alors, là-dessus, je ne sais pas...

Ça me met très mal à l'aise de voir, si vous voulez, des greffes ou des importations de l'énigme cinématographique, de l'énigme optique machinale, etc., dans un corpus de réflexions sur le *moi*. Je ne crois pas que tout ce vêtement psychanalytique puisse en ce cas produire autre chose que sa propre étrangeté. L'horizon analytique reste tout de même la fiction d'un sujet et l'articulation de ses instances. Son invention est aussi une *annulation de la distance* qui constituait l'homme expérimental. Et tout le projet d'une métapsychologie est en effet impropre puisqu'elle ne peut qu'annuler toute production d'un corps extérieur. Et le cas Schreber est ici exemplaire : dans toutes ses analyses c'est le procès pathogène qui annule la vérité (c'est-à-dire la durée, et la durée écrite) du corps symptomal ; il ne l'encadre pas : il le résorbe. Or, il me semble que toute la question serait de comprendre des procès nouveaux, de les comprendre dans leur excès, sur leur caractère extrême. Il faut donc saisir encore le *possible extrême* de leurs objets.

Comment, au fond, déplacer le problème de l'identité inconnue qui constitue le sujet, et cette fiction qui s'appelle le sujet, vers le cinéma où ce problème est encore un peu plus insoluble, en termes d'analyse. Déjà le « point virtuel » de l'image (ce que l'optique nomme *image virtuelle*) fait partie de son foyer et de la machine elle-même. Mais le lieu des effets de ce virtuel en fait également

partie ; j'entends : le lieu (idéal) d'échéance d'une annulation de ses effets comme suppression du caractère virtuel. En ce sens, un réel d'enregistrement se calcule sur des cycles ou des moments différentiels de son annulation. Ces moments-là sont des « sujets » et justement pas des êtres structuraux ou des instances *du* sujet. Ici, comme dans la réflexion biologique il faudrait, je crois, tenir compte dans toute analyse partielle qu'il existe une structure globale et dans laquelle la machine est instrument de connexion pour un fonctionnement très général dont le lieu de réception ou de réenregistrement n'est pas simplement le « sujet », « les sujets » ; mais un être saisi à la fois dans son instabilité topique et historique (et dans la liaison historique de ces deux termes), et que les effets d'échéance ou d'annulation sur le réel virtuel « préenregistré » modifient dans ses structures (et même, modifient idéalement : réfléchir ici sur la place de tels appareils globaux, ou sur ce qu'est la logique que développe le fonctionnement de machines sidérantes générales – non de simples « appareils » – dans la science-fiction, c'est-à-dire, assez vite, dans la sociologie prospective). Et peut-être s'agit-il de penser aussi que se constitue un organisme nouveau qui ne peut tout à fait se réduire à un corps perceptif (et un tel corps à la fois généralisé et diversifié a tout de même été l'entrée utopique de l'homme analytique) : en bref, un organisme se constitue déjà ici par des préemptions d'enregistrement et le « sujet », telle cette image virtuelle flottant hors du miroir dans l'ancienne optique (dans cette optique scolaire, celle que nous avons apprise : où nous avons appris qu'une image était visible par le truchement d'une seconde qui n'était que décollée de tout support), est au fond le réel à échoir de cet enregistrement-là ; il en est aussi l'entière supposition. C'est donc sur l'ensemble de ces termes qu'il existe *comme une machine* dont l'appareil (la caméra) marque une fonction ou un moment.

Je me demande si la réponse que l'on peut amorcer sur de telles questions ne consiste pas à prendre le phénomène du cinéma non comme un phénomène technique lié à ses appareils, à ses dispositifs, mais à son effet général de *sidération*, et au fait très précis que c'est la première machine au monde, beaucoup plus que

la tragédie grecque, qui imprègne l'humanité de scénarios de façon indélébile et mouvante. D'autre part, cela joue tout de même une fonction à la fois centrale et de frange sur un autre fonctionnement symbolique qui se trouve très facilement expulsé des hommes, qui est le langage. Alors, là où il faut faire très attention, c'est à la manipulation critique des images, par rapport auxquelles on suppose que des solutions analytiques ont été trouvées, par exemple dans *La Science des rêves*. Je ne crois pas que l'on puisse parler du cinéma en ces termes-là, du tout.

– *Et en même temps c'est une question récente parce que Benjamin, par exemple, remarque que tous ceux (des gens comme Gance, etc.) qui ont réfléchi sur le cinéma, avant-guerre, sont au contraire frappés par l'aspect hiéroglyphique, énigmatique, sidérant de l'image de cinéma. L'idée qu'on pouvait prendre des films comme des textes est postérieure. Aujourd'hui elle s'est presque généralisée, opération à laquelle les Cahiers ont prêté la main, il y a une dizaine d'années.*

– En même temps, là, en rapprochant les différentes questions : sous toutes les formes de dénégation possibles, il est certain que l'on va au cinéma – et tout le monde – pour des simulations plus ou moins terribles, et pas du tout pour une part de rêve. Pour une part de terreur, pour une part d'inconnu, pour des choses comme ça... Et d'une certaine façon, l'effet d'éducation impossible, l'effet d'anamorphose qui est porté par le cinéma sur le spectateur et qui est réel (à preuve les enfants qui sortent du cinéma en restant cowboy pendant trois heures) : les conduites commandées, joue tout de même d'un déplacement de quelque chose qui reste à déterminer dans l'homme et qui fait qu'il n'est pas un sujet structuré, précisément. La force du cinéma est là, aussi, je crois. C'est-à-dire que, à la limite, une salle de cinéma, c'est un *abattoir*. Les gens vont à l'abattoir. Non pas voir les images tomber l'une après l'autre mais quelque chose en eux tombe qui est une structure autrement acquise, autrement possible, autrement douloureuse, qui n'est peut-être liée en nous qu'à la nécessité d'une production de sens et de langage. Qui est aussi la chute d'un tout autre scénario qui se trouve ainsi

envahi de floculations, dont je ne crois pas qu'on puisse régler le sort en disant que c'est un imaginaire que l'on va prendre au cinéma. C'est un autre être historique par lequel on se laisse envahir et qui n'a pas cette détermination-ci, familiale, professionnelle, etc., qui se déplace autrement. Là où techniquement, une civilisation s'est plus industrialisée, où, quantitativement, il y a eu plus de cinéma, plus de kilomètres de pellicule, on ne tourne que des choses de science-fiction et des scénarios qui jouent sur l'irrépérabilité du temps, de l'espace, du futur, du présent, etc.

Tout cela impose l'idée qu'une humanité nouvelle, moins « idéale » que strictement impossible, est en train de naître ou bien existe dans un ailleurs absolu, quotidien comme fantôme à tout vivant social. Que cet « être parasitaire » du cinéma peut venir dans tout le réel... Je me demande précisément si par rapport aux instruments d'analyse dont nous disposons, ce qui est lié en nous-mêmes à un fonctionnement antique (et, au fond, mythologique) dans le langage et dans les productions symboliques, ne garde pas pouvoir de déchiffrer l'énorme machine mise en place dans le corps de l'humanité : cette caméra qui continue à tourner chez chacun et qui reconvoque périodiquement des foules (j'aimerais dire : qui les convoque même en quiconque). Il y a cependant quelque chose de l'ordre de ce qu'une « rationalité » du rêveur, du délirant ou du névropathe ne peut plus ici déchiffrer.

– *Donc, tu serais très sceptique quant à l'importation de la topique lacanienne – imaginaire, réel, symbolique – dans le champ du cinéma ?*

– Oui, tout à fait. Parce qu'elle joue sur une fiction qui s'appelle le sujet, dont Lacan a dit que c'était une fiction, que Freud a construite comme une fiction, c'est-à-dire comme un mannequin, et qui date tout de même de quelque chose de très précis, c'est-à-dire au fond (et dans *La Science des rêves* et dans les grands textes de Freud) de la liquidation de ce poids en deshérence de réalité, qui est la tragédie antique, qui est la mythologie aussi, dont des fragments sont repris comme cas ou exemples de prescription structurale venus d'une espèce expérimentale ou romanesque. Et ces fables

n'ont-elles pas cherché, plus que des solutions anthropologiques, à accroître l'inconnu et l'inhumain de l'homme social... Et surtout l'apparition de cette science date de la fin du grand roman – et c'est quand même une très lourde préemption – ; je crois que c'est une science qui clôt un âge de la pensée, de la parole, ce n'est pas forcément une science qui peut se déplacer dans l'histoire, sur des choses aussi nouvelles et aussi sidérantes. Bien sûr, cela peut aider à comprendre, cela peut mettre en marche de la pensée, c'est évident. Mais à mon sens, ces prescriptions s'adressent encore à une humanité plus intacte que la nôtre dans ses structures, moins touchée dans ses structures. Et non seulement dans ses structures sociales, familiales, etc., mais dans ce qui a pu sembler la résolution topique du sujet... Là-dedans, ce qui me frappe beaucoup, c'est que le cinéma, le grand cinéma, est contemporain aujourd'hui d'un appauvrissement de l'éducation intellectuelle, d'une simplification. Des pans entiers de la profondeur historique tombent ainsi (le grec par exemple), notre sol sociologique ne s'enseigne plus et, petit à petit, même l'histoire ne s'enseigne plus. C'est-à-dire que simultanément il y a un effet qui est en train de se répandre en Europe d'alphabétisation minimale généralisée, d'acculturation profonde, et une fabrication d'aphasiques nouveaux. Notre réel tout à fait contemporain est celui-là. Et le cinéma travaille aussi sur ce terrain-là. Ce n'est pas un art comme les autres. Et c'est quelque chose qui, moi, me saisit beaucoup sur son pouvoir. Je sais que l'écriture ne peut plus, ne pourra plus jamais produire des effets pareils, des effets d'éducation ou d'anti-éducation aussi forts que ça. Et ce n'est pas du tout parce que ça travaille plus l'inconscient qu'autre chose, pas du tout parce qu'il y a des images qui peuvent revenir sur leur métaphore comme images de rêve, c'est parce que ça travaille exactement des individus sur leur *solitude*, c'est-à-dire là où une telle solitude ne peut parler...

– *Effectivement, le cinéma convoque toujours d'une certaine façon le spectateur comme un aphasique. Et en ce sens-là, l'apparition du parlant n'a rien changé.*

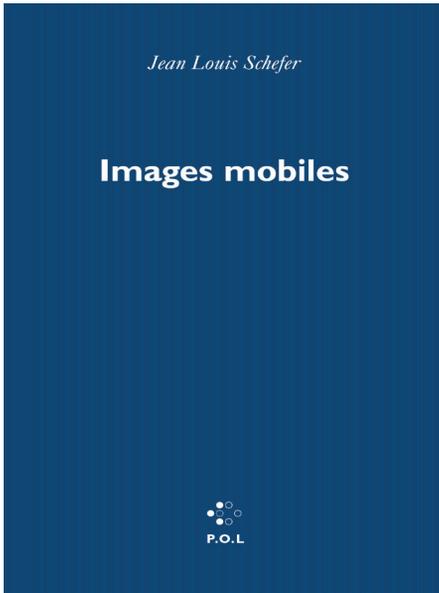
– Au contraire ! Evidemment, on pourrait dire que le parlant

**Achévé d'imprimer en février 1999  
dans les ateliers de Normandie Roto Impression s.a.  
à Lonrai (Orne)  
N° d'éditeur : 1623  
N° d'imprimeur : 982927  
Dépôt légal : février 1999**

*Imprimé en France*



Jean Louis Schefer  
**Images mobiles**



Cette édition électronique du livre  
*Images mobiles* de JEAN LOUIS SCHEFER  
a été réalisée le 15 février 2013 par les Éditions P.O.L.  
Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage,  
achevé d'imprimer en février 1999  
par Normandie Roto Impression s.a.  
(ISBN : 9782867446757 - Numéro d'édition : 237).  
Code Sodis : N46541 - ISBN : 9782818010839  
Numéro d'édition : N46541.