UNIVERSITY OF AMSTERDAM

UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Can you 'ear me?

L'autoportrait de Vincent Van Gogh vu par Bazin et Deligny

Joret, B.

Publication date
2018
Document Version
Final published version
Published in
Cadernos Deligny

Link to publication

Citation for published version (APA):
Joret, B. (2018). Can you 'ear me? L'autoportrait de Vincent Van Gogh vu par Bazin et Deligny. *Cadernos Deligny*, *1*(1), 225-238. https://cadernosdeligny.jur.puc-rio.br/index.php/CadernosDeligny/article/view/28

General rights
It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations
If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: https://uba.uva.nl/en/contact, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, P.O. Box 19185, 1000 GD Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

UvA-DARE is a service provided by the library of the University of Amsterdam (https://dare.uva.nl)

Download date:11 Oct 2026

Can you ‘ear me? L’autoportrait de Vincent Van Gogh vu par Bazin et Deligny

Blandine Joret

> “Si je dis qu’une tentative est un fait politique, il faut comprendre que j’en dirais autant d’un tableau de Van Gogh.”[1]

Ce fut en 1946 que André Bazin et Fernand Deligny se sont rencontrés lors d’une projection du film *Le Chemin de la vie* (Nikolaï Ekk, 1931) organisée par Deligny, qui était alors directeur régional chez *Travail et culture* pour la région Nord-Pas-de-Calais.[2] Les deux se sont croisés régulièrement à partir de 1948, lorsque Deligny fut transféré à Paris, 5 rue des Beaux-Arts, où Bazin travaillait alors pour la même organisation. Pendant quelques années, ils ont partagé le même bureau, habité le même immeuble, et se sont trouvés personnellement impliqués dans la réintégration du jeune délinquant, François Truffaut. Le présent article se propose de mettre à profit cette période d’étroite collaboration chez *Travail et culture*, afin de tracer quelques convergences possibles entre leurs idées respectives sur le langage et l’image.[3] Ce faisant, une tentative d’explication concernant l’affinité que Deligny exprime pour les textes de Bazin est proposée — affinité qui a poussé ce premier à décrire le critique de cinéma comme le pionnier d’une génération perdue, d’une tradition interrompue:

> Le hasard a fait que vous m’avez amené les Cahiers du cinéma avec Bazin, les articles de Bazin. Et je trouve au hasard une citation de

> Malraux: "Le moyen de lier l'homme au monde par un autre moyen que le langage". Voilà, le cinéma pour lui c'est ça. Pour Malraux, le cinéma c'est le moyen de lier l'homme au monde par un autre moyen que le langage. Et là encore, ça m'a encore beaucoup rassuré! Avec mes histoires d'images, je ne suis pas si machin que ça! Pas tout seul en tous cas. Il y a donc à mon sens une tradition, interrompue, qui s'est interrompue par la vogue de la psychanalyse et autres modes de pensée pour lesquels le langage est ce qu'il est.[4]

Ailleurs encore, Deligny décrit la pensée de Bazin comme l'initiatrice d'une tradition "éthique":

> L'élan qui nous pousse à aller donner de la tête contre les bornes du langage. [...] C'est ça l'éthique, ... les cahiers du cinéma ... des articles de Bazin ... je trouve au hasard une citation de Malraux: 'le moyen de lier l'homme au monde par un autre moyen que le langage'. Le cinéma pour Malraux c'est ça. Et là encore ça m'a beaucoup rassuré... avec mes histoires d'images je ne suis pas si machin que ça, je ne suis pas tout seul... Il y a, à mon sens, une tradition qui est interrompue par la vogue de la psychanalyse et autres modes de pensée pour lesquels le langage est... tout...[5]

Historiquement, la tradition bazinienne précède les analyses structuralistes et sémiotiques du cinéma; Deligny en effet s'aligne sur Bazin en s'écriant que «la sémiologie, c'est de la crotte!»[6] Alors que les idées de Bazin sur l'historiographie du cinéma diffèrent de celles d'André Malraux, il inclut dans son article le plus renommé, «Ontologie de l'image photographique" (1945), un ajout tardif qui se réfère implicitement à Malraux: en 1958, lors la publication de *Qu'est-ce que le cinéma?*, Bazin ajoute: "d'autre part, le cinéma est un langage" — se faisant l'écho de Malraux, qui termine son *Esquisse d'une psychologie du cinéma* (1939) avec "par ailleurs, le cinéma est une industrie.» L'esprit badin, comme souvent dans ses textes, Bazin remplace "industrie" par "langage", et ce faisant semble renverser toute son argumentation sur l'ontologie de l'image photographique, ou - moins philosophiquement - sur le cinéma comme l'art de la réalité. De son côté, Deligny déclare dans *A Propos d'un film à faire* (Renaud Victor, 1987): "Alors, le mot qui s'oppose facilement à langage, c'est image."[7] En tant que

précédent logique, cette phrase ultime de Bazin dès lors semble non seulement renverser ses propres points de vue datant de 1945, mais rend également la référence de Deligny inadéquate.

Bazin bégayait, ce qui l›empêchait d›enseigner à l›université, bien qu'il lui arrivait d'affecter son discours en public dans des cinéclubs. Malgré son œuvre extensive, il n'était pas non plus l'écrivain le plus éloquent: l'écriture était pour lui une lutte laborieuse. Il lui a fallu des années pour terminer son texte «Ontologie», et tel que sa compagne s'en souvient,[8] Bazin s'était enfermé seul dans une chambre, avec pour seuls ustensiles un stylo et du papier afin de griffonner les phrases initiales de ce qui allait devenir son article le plus célèbre sur la place du cinéma parmi les arts visuels — arts plastiques, art des images. Ceci pour dire que Bazin, comme Deligny, n'était très probablement pas impressionné par la sémiologie, ou du moins celle pour laquelle "le langage est ... tout / ce qui est." Alors, que veut dire cette phrase chez Bazin? Et de quelle façon ses idées sur l'image et le langage, l'un et l'autre essentiels pour la bonne compréhension de cette tradition interrompue du réalisme, pourraient-elles être en résonance avec celles de Deligny?

Figure 1. Bazin au travail

Figure 2. Autoportrait…
(Van Gogh, 1889)

Pour répondre à cette question, examinons de plus près une photographie particulière datant de l›époque chez *Travail et culture* (**1**): nous y voyons Bazin dans son bureau, avec un étrange pansement lui enveloppant le front, en train de «passer un coup de fil». Prise en 1946 ou 1947, très probablement par Chris Marker, qui était alors le secrétaire de Bazin,[9] cette photo pourrait être lue comme un clin-d'œil plutôt éclairant: il me semble que sa composition fut méticuleusement calquée sur un tableau de Vincent Van Gogh, *Autoportrait à l'oreille bandée* (1889) (**2**).

Si on accole les deux images, cette photo en effet révèle une ressemblance frappante avec l'autoportrait de Van Gogh: les deux hommes portent un manteau lourd, là où on attendrait une chemise au bureau. En arrière-plan, une affiche des activités de *Travail et culture* pour le mois d'avril répond à la xylographie japonaise dans l'autoportrait, comme les étagères dans le bureau de Bazin s'alignent avec le châssis de fenêtre de Van Gogh. Le crochet du téléphone en forme de fourche rappelle la pointe du chevalet du peintre. Le bandage de Bazin ne couvre pas son oreille, mais prend la place du bonnet de fourrure de Van Gogh - le téléphone à son tour remplace, à la fois en taille et en composition, le bandage du peintre.

Le rapprochement avec Vincent Van Gogh n'est pas farfelu, puisqu'une exposition rétrospective du peintre au Musée de l'orangerie fin 1947 a balisé le terrain vers un intérêt commun que manifestent pour son œuvre Bazin et Deligny. La période 1947-1949 est marquée par plusieurs essais de Bazin ayant pour sujet la peinture et le cinéma, écrits à l'occasion d'une série de court-métrages documentaires d'Alain Resnais sur la peinture. Deligny, de son côté, "à la mort d'Artaud, en 1948, [...] s'essayait à un "dialogue des exclus» à partir d'extraits de *Van Gogh ou le suicidé de la société*, et des Lettres de Vincent Van Gogh à son frère Théo."[10] On ne connait pas grand-chose de cette période chez *Travail et culture*, mais la photo de Bazin pourrait effectivement élucider certaines convergences entre les idées de Bazin et celles de Deligny. A travers cette image, une relation peut être établie entre le réalisme et le langage et ce grâce à deux références: d'abord, le bandage qui couvre une oreille coupée dans l'autoportrait, et ensuite, sa

substitution subtile par le téléphone dans la photographie de Bazin. Ces deux éléments, l'oreille coupée et le téléphone, aident la compréhension du réalisme bazinien, et expliquent également la façon dont le cinéma «est aussi un langage": en d'autres termes, comment le cinéma s'interprète (ou: signifie), tout comme le langage, mais de ses propres moyens — avec réalisme.

Van Gogh, vagabond efficace

> Le pédagogue, le peintre et le poète condensent la figure de l'adolescent et celle de l'éducateur révolté. Van Gogh ou le suicidé de la société d'Antonin Artaud paraît la même année, le même mois, que Les Vagabonds efficaces, en décembre 1947. Deligny célèbre les personnages plus que les œuvres.[11]

Nul n'ignore l'histoire de l'automutilation de Vincent Van Gogh. Le 23 décembre 1888, en effet, le peintre aurait coupé son oreille dans un accès de folie, à la suite d'une dispute avec son ami et collègue-peintre Paul Gauguin. Gauguin avait rejoint Van Gogh dans sa maison jaune à Arles au mois d'octobre, pour y rejoindre une communauté d'artistes mise en place par ce dernier. Leurs divergences esthétiques s'aggravaient. Là où Gauguin est un peintre de «l'imagination,» Van Gogh "n'ignorait, ni ne suivait aveuglément la nature.»[12] Suite à une querelle au sujet de ces différents, Van Gogh aurait tenté d'attaquer Gauguin avec un rasoir, mais se serait avisé de plutôt couper sa propre oreille, qu'il aurait par la suite enveloppée dans un sac en papier pour l'apporter à une prostituée. Van Gogh aurait dès lors été hospitalisé à Arles, où il fut diagnostiqué avec une forme d'épilepsie menant à des épisodes de démence et d'hallucination. Après son hospitalisation, Van Gogh est brièvement retourné à la Maison jaune, mais ses voisins ayant entrepris une pétition pour réclamer son institutionnalisation, il a passé une année à l'asile Saint-Paul de Mausole à Saint-Rémy, où son traitement consistait en un repos structuré, des bains chauds et froids, et, évidemment, la peinture (strictement interdite pendant les crises). Entre autres choses, et peut-être cela renvoie-t-il déjà à Deligny, il a peint les portraits d'autres patients: "c'est étrange," écrivit-il à sa mère, «que quand on reste avec eux pendant un certain temps et qu'on s'habitue, on ne les voit plus comme des fous."[13]

Ce geste désespéré de se couper l'oreille, ainsi que les significations symboliques possibles qui s'y inscrivent, ont attiré l›attention de Deligny:

> J'en reviens à Van Gogh. Il imagine la belle vie que ça serait si Gauguin et d'autres peintres venaient vivre avec lui. Le pouvoir? D'avance, il le donne à Gauguin qui se pointe. Van Gogh se coupe un pan d'oreille dont il fait cadeau à ces dames du bordel, et il se met à peindre l'homme qu'il est, tête bandée. Où est l'humain dans cet événement? Dans l'attente et la venue de Gauguin, dans le geste de se couper l'oreille, dans celui d'en faire cadeau à ces dames, dans le geste de peindre dont la trace va perdurer, dans l'émoi quelque peu poignant qui peut advenir, à qui regarde le visage du pauvre Vincent? Le geste de Van Gogh est-il hautement symbolique? Tout porte à le croire. Et s'il n'en était rien? Mon propos n'est pas de débattre sur combien de portées fort différentes le même geste peut se transcrire.[14]

Mais les crises de Van Gogh ont continué, et il se sentait piégé dans l'asile; il est déplacé à Auvers-sur-Oise avec un espoir renouvelé de continuer sa vie de peintre de façon indépendante. Encore dans une des lettres, celle-ci à son frère Théo, Vincent Van Gogh écrivit:

> Je savais bien qu'on pouvait se couper bras et jambes [...] et qu'alors après cela pouvait se remettre mais j'ignorais qu'on pouvait se couper la tête cérébralement et qu'après cela se remettait aussi.[15]

Son *Autoportrait à l'oreille bandée*, qui date de cette période après l'asile, qui précède le suicide, est interprété par plusieurs comme une représentation optimiste de ses ambitions artistiques: la coupure, ainsi que sa maladie mentale, sont en train de guérir.

Cela indique donc que les similitudes entre la photographie de Bazin et cet autoportrait empruntent au cas précis de Van Gogh une critique implicite de la psychanalyse ordinaire. En effet, le principal argument de Antonin Artaud dans «Van Gogh, ou le suicide de la société» (1947) est que l›automutilation de Van Gogh (par exemple, se brûler la main pour attirer l›attention de Kee, sa cousine et son intérêt amoureux, ou encore, se couper l'oreille) n'aurait présenté aucun lien avec la folie: "Quant à la main cuite, c'est de l'héroïsme pur et simple, quant à

l'oreille coupée, c'est de la logique directe [...].»[16] Comme le titre de son essai le suggère - Van Gogh suicidé ou assassiné par la société - Artaud comprend cette mutilation comme une conséquence logique d'un peintre dont sa relation avec le monde a été détériorée sans cesse. En expliquant son intentionnel «dialogue des exclus» dans *Vagabonds efficaces*, Deligny expose cette critique implicite en termes clairs: Pestalozzi. Rimbaud. Van Gogh.

> Il me tardait de les rejoindre depuis le début de ce livre. Eux, leur œuvre, leur vie, leurs lettres. Je voulais faire honte aux « professeurs », aux « juges », aux « artistes » en soulignant comment ces trois vagabonds grandioses avaient été très consciemment les frères inquiets des jeunes délinquants. J'aurais voulu entremêler leurs traces tout le long de ce collectif carnet de route.[17]

Mais pour comprendre comment cette "logique directe" se rapporte au réalisme cinématographique, à savoir l'éthique que Deligny attribue à la critique bazinienne, il nous faut une référence supplémentaire: les textes de Bazin concernant le documentaire sur Van Gogh d'Alain Resnais (1947), et par conséquent la critique de Bazin du film biographique *Lust for Life* de Vincente Minnelli (1956), dans laquelle il parle spécifiquement de l'oreille coupée.

Van Gogh au cinéma

Le court-métrage d'Alain Resnais sur Van Gogh est entièrement composé de scènes de tableaux: le regard de la caméra se promène de tableau en tableau comme si le monde de Van Gogh était devenu réel. Comme le disait Bazin: "Grâce au cinéma, le «monde» du peintre n'est plus une métaphore, «entrer dans son univers,» le privilège du spectateur sensible et cultivé, l'imaginaire pictural est devenu la réalité de notre perception".[18] Resnais atteint cette assimilation de la perception imaginaire et réelle en dédaignant les cadres qui entourent les tableaux. La maison à Nuenen, la ville de Paris, la maison jaune à Arles, la chambre à coucher et le café, la cour dans l'asile, et le champ avec des corbeaux: la caméra rassemble tous ces lieux en un seul espace géographique, plutôt que de les séparer en différents plans. On «entre dans l'univers du peintre», par exemple, lors du tournage de

l'*Autoportrait à l'oreille bandée*: Resnais regroupe l'image en gros plans, se concentrant d'abord sur le bandage, puis sur le bonnet de fourrure (**3 - 4**) — comme par hasard, les deux objets principaux qui ont été modifiés dans la photographie de Bazin - le spectateur sait cependant que ces deux éléments appartiennent au même espace pictural. En plus, en tant qu'autoportrait, l'image inversée élargit notre perception de l'espace hors champ, pour y inclure l'atelier de l'artiste, la maison jaune, Arles, …

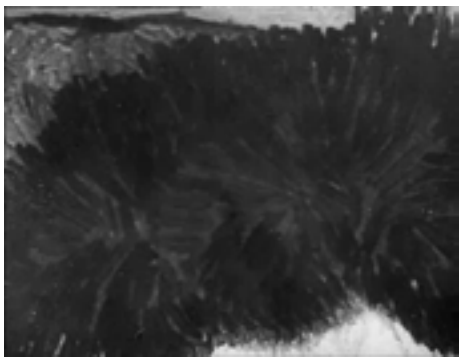

Figure 3 & 4. Van Gogh: gros plan, hors champ

Ce fut en Janvier 1889 que Van Gogh accomplit la série d'autoportraits dans lesquelles il se peint l'oreille bandée: s'ayant morcelé l'oreille gauche, les portraits "en tant qu'images miroir, […] présentent le bandage à droite."[19] Dans sa représentation de l'incident dans *Lust for Life*, Minelli place Van Gogh littéralement en face d'un miroir: après une courte pause, il se déplace ensuite hors champ où il coupe son lobe d'oreille, et puis retourne vers le miroir sans son oreille (**5 - 6**). Cette inclusion de l'hors champ par le biais du voile, du cache, exprime clairement l'un des principes fondamentaux de l'ontologie du cinéma selon Bazin: "L'écran de cinéma n'est pas un cadre, mais un cache, il ne sert pas à montrer, mais à réserver, à isoler, à choisir."[20]

Figure 5 & 6. Miroir, cadre, cache

Ce principe d'une oreille hors vue sert également de catalyseur au monde libidineux de *Blue Velvet* (Lynch, 1987). Sur le chemin de retour après une visite à son père à l'hôpital, Jeffrey trouve une oreille (**7**) qu'il enveloppe dans un sac en papier pour l'apporter, non à une prostituée comme l'aurait fait Van Gogh, mais à la police : « that's a human ear alright ! », l'inspecteur s'exclame-t-il. Puisqu'une oreille n'existe pas sans corps correspondant, Jeffrey commence sa recherche: quelque part à Lumberton, quelqu'un devrait donc manquer une oreille ! Avec l'aide de Sandy, la fille de l'inspecteur, il découvre que l'oreille appartient à Don, le mari d'une chanteuse de cabaret, Dorothy; elle est retenue en otage par une homme dangereux, Frank, qui lui exige de s'engager dans toutes sortes de pratiques abusives. « Stay alive, baby, do it for Van Gogh ! », il lui ordonne. Ce n'est donc pas le doigt cette fois-ci, mais l'oreille coupée qui devient l'objet de chantage. Vers la fin du film, Don est attaché sur une chaise dans l'appartement de Frank, avec l'oreille gauche arrachée (**8**) ; selon Minelli, Lynch montre l'image miroir à l'écran. Les parallèles avec l'autoportrait de Van Gogh sont significatifs: la caméra semble avoir pénétré le monde pictural des peintures de Van Gogh.

Figure 7 & 8. Oreille et corps

C'est dans la critique du documentaire de Resnais, en outre, que Bazin appelle à l'esprit l'image particulière de l'oreille coupée dans un passage assez court, mais particulièrement éclairant: "L'oreille coupée de Van Gogh existe quelque part dans ce monde qui nous requiert inévitablement."[21] Cette phrase, en effet, est une forte déclaration sur l'ontologie du film, qui est - comme je l'expliquerai par la suite - fondée sur la logique du bon sens.

Le bon sens et le réalisme

L'hypothèse selon laquelle Bazin et Deligny auraient partagé leurs

idées sur Van Gogh est confirmée dix ans plus tard avec la critique de *Lust for Life*, dans laquelle Bazin fait la critique d'une interprétation trop biographique en fournissant des raisons (une dispute avec Gaugin? Son frère lui manque?) qui expliquent la "folie" de Van Gogh:
Il ne s'agit pas de nous expliquer pourquoi Van Gogh était "fou" et quel était le rapport nécessaire entre cette folie et sa prédilection pour le jaune, par exemple, mais de nous faire approcher au plus près de ce point d'incandescence spirituelle où la transmutation nous sera rendue sensible par son rayonnement.[22]

Selon Artaud, Bazin sous-estime le rapport entre la folie et sa propre préférence esthétique, et accepte cette dernière comme justification du bon goût de Van Gogh. Cette supposition de Bazin, que l'oreille coupée de Van Gogh «existe quelque part dans ce monde," même si on ne la voit ou ne la retrouve point, n'est en effet pas exagérée: pas besoin de se référer aux preuves neurologiques des membres fantômes pour comprendre le rapport entre une oreille et le corps auquel elle appartient. Dans *Lust for Life*, on manque le geste désespéré, mais on entend le cri de Van Gogh hors champ; de même, dans l'autoportrait de Van Gogh, l'oreille est recouverte d'un bandage. En l'occurrence, l'oreille dans ce portrait particulier est manquante, évidemment, dans deux sens: d'abord d'un point de vue logique, le portrait a été peint après la mutilation, ainsi que du point de vue ontologique, il n'y a aucune preuve qu'un peintre aurait inclus une couche représentant une oreille sous le bandage.

De cette manière, la compréhension de l›écran comme cache conceptualise la différence ontologique principale entre la peinture et le cinéma selon Bazin. En peinture, il n›y a aucune raison de supposer que ce qui est invisible à la surface (par exemple en dehors du cadre, couvert soit par les vêtements, les cheveux ou, dans ce cas-ci, un bandage) s›y trouve réellement ou a été peint quelque part: en toute logique, il n›y a rien à masquer, parce que la toile montre tout ce qu›il y a en peinture. Sur pellicule, au contraire, ce serait complètement irrationnel de voir l›image à l›écran comme distincte de la réalité à laquelle elle se réfère:

> […] c'est folie que de l'imaginer [le cinéma] comme un élément isolé qu'on pourrait recueillir sur une lamelle de gélatine et projeter sur l'écran au travers d'un appareil grossissant.[23]

Le cinéma et la réalité, Bazin l'affirme, sont copains cochons de la même façon que le bon sens nous impose qu'une oreille couverte par un bonnet ou un bandage existe quelque part, même si on ne la voit pas.

Le téléphone: langage d'objet

Ainsi, le réalisme peut être expliqué à travers l'oreille de Van Gogh (onto)logiquement manquante. Il nous reste le téléphone dans la photo de Bazin, qui remplace le bandage de Van Gogh, et qui va enfin nous amener à la notion du langage. La reformulation bazinienne de Malraux, «par ailleurs, le cinéma est un langage», renvoie à un article intitulé "Langage de notre temps" que Bazin écrit en 1953 pour *Peuple et culture*, la société mère de *Travail et culture*. Lorsque Bazin rejette la disparition de l'analphabétisme puisqu'elle n'a pas pu élever la sensibilité intellectuelle et culturelle du grand public, il fait l'éloge des possibilités émancipatrices du cinéma: "[…] vers la même époque où se développait l'école primaire, apparaissaient des techniques nouvelles de diffusion de la pensée."24 Parmi ces technologies modernes, Bazin compte le téléphone:

> L'auto, le téléphone, la machine à écrire sont une sorte de langage concret parlé par des centaines de milliers d'hommes. A cette universalisation des modes de vies devait sans doute correspondre un moyen d'expression plus immédiat dont le vocabulaire fût lui aussi concret et universel: un langage d'objet.[25]

Tout comme le bandage dans l'autoportrait, le téléphone dans la photographie se réfère directement à une réalité hors-champ: puisqu'on téléphone *à quelqu'un*, cet objet est intrinsèquement lié à quelque chose qui se trouve exclus du plan de l'image. Ce serait « folie », comme le disait Bazin, d'ignorer ce rapport indispensable de l'image cinématographique au monde extérieur. Dans cette perspective, la sémiologie pour laquelle le langage est « tout » se trouve en effet bien plus précaire. Le cinéma nous offre l'exemple concluant.

Canine (Lánthimos, 2009) raconte l'histoire de trois adolescents internés dans une maison de campagne. À travers l'éducation à domicile, un magnétophone énumérant les nouveaux « mots du jour », ils apprennent que « la mer » signifie le fauteuil dans le living, « autoroute » un vent fort, « excursion » une matière résistante, « clavier » un vagin… et « téléphone » désigne le sel à table (**9 - 10**). N'ayant aucune expérience de l'extérieur, ni connaissance des techniques qui renvoient au dehors (e.g. l'aviation, les films/cassettes de vidéos, le téléphone), les enfants ne comprennent pas pourquoi maman « se parle toute seul parfois dans sa chambre » (**11**), tandis qu'en réalité elle passe un coup de fil; plus tard encore, on entend l'ainée s'imaginer une conversation téléphonique avec son père. Enfin, elle trouve le téléphone caché dans la chambre de sa mère, l'essaye et raccroche quand elle entend une voix au bout du fil (**12**) – le début de son échappe? Cependant, à travers un détournement habituel du langage, en effet ce langage d'objets dont Bazin célébrait son potentiel émancipateur, les enfants se trouvent donc désarmés devant l'endoctrinement des parents. Comme l'expliquait Deligny à propos de l'insistance institutionnalisée sur la communication langagière des asiles d'autrefois: "Ou le téléphone est coupé, ou il est branché sur une table d'écoute; resterait à choisir la contrainte." [26]

Figure 9 & 10. "téléphone" = sel

Figure 11 & 12. Coup de fil

En fin de compte, le clin d'œil chez Travail et culture doit être interprétée du point de vue de l'éducation populaire. Le réalisme peut alors effectivement être un nouveau medium au potentiel expressif, à con-

dition que le lien ne soit pas interrompu: l'homme au téléphone, Bazin, ne se parle pas tout seul. Dans cette perspective, le cinéma propose en tout bon sens un nouveau moyen, concret et universel, de "lier l'homme au monde par un autre moyen que le langage."

Notes
(Endnotes)

1 Deligny, Fernand (1978). *Le Craindre et le croire*. Dans *Œuvres*. Red. Sandra Alvarez de Toledo. L'Arachnéen, Paris (2007): p. 1207

2 "Chronologie." Dans *Œuvres*. Red. Sandra Alvarez de Toledo. L'Arachnéen, Paris (2007): p. 1826

3 Sur les convergences entre Bazin et Deligny, voir également: Andrew, Dudley. "Malraux, Bazin, and the Gesture of Picasso." Dans *Opening Bazin: Postwar Film Theory and Its Aftermath*. Red. Dudley Andrew et Hervé Joubert-Laurencin. Oxford University Press, New York (2011): pp. 153-166

4 Deligny, Fernand (1989). *A propos d'un film à faire*. Dans *Œuvres*. Red. Sandra Alvarez de Toledo. L'Arachnéen, Paris (2007): p. 1768

5 Deligny, Fernand (1990). "Ce qui ne se voit pas." Dans *Œuvres*. Red. Sandra Alvarez de Toledo. L'Arachnéen, Paris (2007): p. 1775

6 Deligny, Fernand (1989). *A propos d'un film à faire*. Dir. Renaud Victor.

7 Deligny, Fernand (1989). *A propos d'un film à faire*. Dans Œuvres. Red. Sandra Alvarez de Toledo. L'Arachnéen, Paris (2007): p. 1762

8 Françoise Burgaud dans Pagliano, Jean-Pierre. "Profils perdus: André Bazin." *France culture* (20/10/1988)

9 Andrew, Dudley. Conversation par mail. 22-07-2016

10 Alvarez de Toledo, Sandra. "Introduction." Dans *Œuvres*. Red. Sandra Alvarez de Toledo. L'Arachnéen, Paris (2007): p. 158; Andrew, Dudley. "Malraux, Bazin, and the Gesture of Picasso." *Dans Opening Bazin: Postwar Film Theory and Its Aftermath*. Red. Dudley Andrew et Hervé Joubert-Laurencin. Oxford University Press, New York (2011): p. 162

11 Alvarez de Toledo, Ibid.

12 Naifeh, Steven et Gregory White Smith. *Van Gogh: The Life*. New York: Random House (2011): p. 1595

13 Van Gogh, Vincent. "Aan Anna Van Gogh, Saint-Rémy-de-Provence, 21 October 1889." <www.vangoghletters.org>

14 Deligny, Fernand (1980). *Singulière ethnie*. Dans Œuvres. Red. Sandra Alvarez de Toledo. L'Arachnéen, Paris (2007): p. 1408

15 Van Gogh, Vincent. "À Theo Van Gogh, Arles, 28 janvier 1889." <www.vangoghletters.org>

16 Artaud, Antonin (1947). *Le suicide de la société*. Gallimard, Paris (1990) : p. 19

17 Deligny, Fernand (1947). *Les Vagabonds efficaces*. Dans *Œuvres*. Red. Sandra Alvarez de Toledo. L'Arachnéen, Paris (2007): p. 213-214

18 Bazin, André. "A Propos de Van Gogh. L'Espace dans la peinture et le cinéma." Arts,

Vol. 210 (15/04/1949): p. 7

19 Lubin, *Stranger on Earth*, p. 156

20 Bazin, Ibid.

21 Bazin, Ibid.

22 Bazin, André. "La Vie passionnée de Vincent Van Gogh." *Éducation nationale* (02/07/1957)

23 Bazin, André (1948). "William Wyler ou le janséniste de la mise en scène." Dans *Qu'est-ce que le cinéma? Tome 1: Ontologie et langage.* Éditions du Cerf, Paris (1958): p. 172

24 Bazin, André (1954). "Le Langage de notre temps." Dans *Regards neufs sur le cinéma*. Red. Jacques Chevallier and Max Egly. Éditions du Seuil, Paris (1963): p. 12

25 Ibid., p. 13

26 Deligny, Fernand. "Traces d'être et Bâtisse d'ombre." Dans *Œuvres*. Red. Sandra Alvarez de Toledo. L'Arachnéen, Paris (2007): p. 1495