



Francette Pacteau, 'Autour de Bambi - violence dans l'image', *Retour d'y voir* nos 9/10, Musée d'Art Moderne et Contemporain, Genève, forthcoming , 2017

## Retour d'y voir n<sup>os</sup> 9/10 - Sommaire

### **Marcia Hafif**

- Laura Iamurri, « Marcia Hafif à Rome, 1961/1969 : débuts et développements d'une aventure picturale »
- Giovanna Zapperi, « Marcia Hafif à Rome : peinture et différence »

### **Lacoue-Labarthe/Wagner**

- François Nicolas, « La lecture mallarméenne de Wagner selon Lacoue-Labarthe et ses enjeux musicaux contemporains »
- Serge Margel, « Le sublime artificiel : Lacoue-Labarthe et la lecture baudelairienne de Wagner »
- Peter Szendy, « Le cinéma-Wagner »

### **Dossier Critique Walter Benjamin**

- Jacques-Olivier Bégot, Antonia Birnbaum, Michel Métayer, « Walter Benjamin et la critique »

#### **Textes de Walter Benjamin**

- L'oeuvre d'art verbale. Moyens de son étude. Par Oskar Walzel
- Comment s'expliquent les grands succès de livres? *Herbes et mauvaises herbes*. Un herbier suisse
- Crise et critique
- Quelqu'un opine. Sur Emanuel Bin Gorion *Ceterum Recenso* attaques et apologies
- Science rigoureuse de l'art. Sur le premier volume des *Recherches en science de l'art* par Detlef Holz
- Le Sauvetage
  
- Antonia Birnbaum, « De la disparité entre art et esthétique. Le concept de critique artistique chez Walter Benjamin »
- Jacques-Olivier Bégot, « Une critique "exemplaire" : *Les Affinités électives* de Walter Benjamin »
- Michel Métayer, « Walter Benjamin critique-traducteur »

### **Varia**

- Valérie Mavridorakis, « Une poésie hylothétique »
- François Aubart, « Changements de cadres : la réapparition du mélodrame hollywoodien à la fin des années 1970 »
- Victor Burgin, « Face à l'histoire : document et interprétation »
- Hélène Trespeuch, « La peinture allemande contemporaine : une identité construite dans les années 1980 »
- Jill Gasparina, « Pro-Imagination (sur David Robbins) »
- Daniel Pinkas, « Notes sur le sublime et le détachement tirées des carnets français de Georges Santayana »
- [Francette Pacteau](#), « [Autour de Bambi - violence dans l'image](#) »
- Georges Didi-Huberman, « Face à face à souffrance. Le *punctum doloris* selon Roland Barthes »
- Didier Semin, « L'homme qui voyait des girafes. Modeste apologie de Jean-Paul Jungo »
- Entretien Ambroise Tièche/David Lemaire

## Autour de Bambi - la violence dans l'image

Francette Pacteau

L'« Alphabet du cinéma » de Peter Wollen commence par Aristote qu'il considère comme le premier théoricien du film. Aristote vivait à une époque violente et destructive, alors qu'Alexandre étendait son empire vers l'est jusqu'au Pakistan moderne. Les assassinats et les massacres étaient courants et les membres de la famille d'Aristote furent eux-mêmes victimes des conflits nationalistes. De même qu'Aristote concevait la tragédie grecque comme une imitation de la vie, Wollen considère le cinéma comme miroir d'un vingtième siècle tragique et meurtrier. La narration fournit la distance nécessaire à l'articulation des événements historiques sans laquelle ils resteraient, pour leur plus grande part, inintelligibles.

Pour la deuxième lettre de son alphabet Wollen choisit un récit. 'B' pour Bambi, le héros éponyme du film de Walt Disney réalisé en 1942, le faon qui cabriola à travers nos enfances. *Bambi* fut le premier film que Wollen alla voir (avec sa mère à ses côtés j'imagine). Le film, écrit-il, laissa en lui une marque profonde'. Pas une 'impression' mais une *marque*. Alors que la marque s'estompe en une trace parmi d'autres traces formant le palimpseste de nos identités, quelque chose du film est oublié ou, selon les propres mots de Wollen, est 'refoulé', jusqu' au jour où :

alors que nous conduisions avec des amis aux abords de Santa Barbara en Californie, assis sur la banquette arrière d'une décapotable, je levai les yeux pour être soudainement confronté à l'apparition de mon souvenir d'enfance terrifiant, la forêt en feu du film *Bambi*. Sur le coup, je ne compris pas ce que ce j'avais vu, mais alors que je me remettais du choc, je réalisai qu'il y avait l'écran énorme d'un cinéma en plein air de l'autre côté de la route devant lequel nous étions passés au moment même de ma scène traumatique.<sup>1</sup>

« L'Alphabet du Cinéma » peut être consulté sur le site Internet de l'University of

---

<sup>1</sup> Peter Wollen, «An Alphabet of Cinema», *Paris Hollywood: Writings on Film*, London/New York, Verso, 2002: 4. Sauf mention contraire, je traduis.

California Los Angeles<sup>2</sup>, où l'on peut regarder la scène traumatique de Wollen se dérouler dans une petite fenêtre à droite de son texte (bien que « dérouler » suggère du temps qui passe, alors que la séquence se termine en un instant). Je suis étonnée de voir le faon et son père galloper sur un sentier de feu, à travers des arbres et des buissons embrasés jusqu'au bord d'un rapide vertigineux. Menacés par la chute d'un arbre immense, ils se jettent dans le vide et la séquence s'achève alors qu'ils atteignent les flots tumultueux, la question de leur survie laissée en suspens. Je suis étonnée car ceci n'est pas la séquence de la forêt en flammes telle que je m'en souviens. Dans mon souvenir, un Bambi novice se laisse distancer par ses parents alors qu'ils s'enfuient pour échapper aux flammes, évitant les tirs des chasseurs. Se rendant compte de son absence, la mère de Bambi revient sur ses pas s'exposant ainsi à leurs fusils. Elle est abattue et meurt alors que Bambi est entraîné par son père. Ma mémoire m'a joué un tour sous la forme d'une condensation de deux instants distincts du film – une condensation qui est la figuration de la catastrophe qui s'est abattue sur l'animal-enfant : l'héritage fulgurant de la culpabilité d'avoir été la cause de la mort de sa mère. Les tirs des fusils ne suffisent pas à figurer cette prise de conscience accablante, cet intolérable fardeau. Le feu doit être ajouté à la scène. Je regarde maintenant la séquence de la mort de la mère de Bambi que je trouve sur YouTube, doublée en français – « La mort de la maman de Bambi ». Il n'y a pas de forêt en flammes mais un paysage couvert de neige. Le père de Bambi n'est pas à ses côtés, sa mère ne revient pas sur ses pas pour retrouver le petit animal maladroit qui s'est laissé distancer. La mère de Bambi est abattue hors cadre alors qu'avec son enfant elle s'enfuit à travers les champs vers le refuge de la forêt, le faon agile en tête, elle le suivant. C'est Bambi qui se rend compte qu'elle n'est plus derrière lui et qui rebrousse chemin en l'appellant. Il ne la retrouve pas mais rencontre son père, silhouette imposante dans le crépuscule descendant, qui lui dit que sa mère ne sera plus jamais à ses côtés. Pas de feu dévorant mais un silence glacé ; pas de rafales de tirs mais quelques coups de feu espacés ; pas d'inaptitude mais la vigueur de l'enfance. Après tout, Bambi n'est pas responsable de la mort de sa mère. Il n'y a pas de fardeau de culpabilité sauf peut être celui que nous partageons tous lorsque nous voyons celle qui nous a guidé à travers nos jeunes années se laisser distancer. [...]

---

<sup>2</sup> <http://www.cinema.ucla.edu/strobe/wollen/>

## On not watching *Bambi* : some thoughts on violence in films

Francette Pacteau

[...] As to a structural/constitutive violence of the image, we may return to the tracking shot in Pontecorvo's *Kapo*, the only motivation for which is to aesthetically frame the young woman's corpse. Pontecorvo's camera takes us to the 'finishing line' in a movement that ends literally in the monstration of death; death fills the frame with the presence of an indubitable sign. If we look away our gaze falls on the faces of women filing past the corpse, whose expressions again tell us 'this is death', and this is how one should react when confronted by it. The frame traps us momentarily in an evidence that is the gathering of a heterogeneity into a form, a composition, a composure (lost and regained). It is as if the camera has directed us to the best position from which to take a picture— much as a sign by the road may point the way to a fine prospect that affords us a view of the unity and coherence of the thing. Perhaps this is the mechanism of that violence which Daney calls 'formal': a leading astray, a *seduction* by this image of a brutal death, that is also the reduction to a cliché—the careful arrangement of a female body into the icon of a crucified Christ.<sup>i</sup> What is foregrounded and recognised, however subliminally, is this form, this composition in front of which we remain composed, self possessed (knowing) all the while feeling the tug of an affect. And, as the term suggests, 'seduction' takes place *in spite of oneself*, in a conflict between a subject who always aspires to the self possession and integrity that is its alignment with an imaginary, unattainable, perfection, and a subject that gives itself to the visible. Put more comprehensively, a conflict between a subject who, perhaps consciously (certainly unconsciously) knows that what sticks to her gaze should provoke a recoil, a turning away, should not be looked at, and a subject who desires to see, who wants to know. In this seduction by 'the forms of violence',<sup>ii</sup> a double injunction operates, to look and not to look—negotiated, however imperfectly, in a tension between content and form, between abjection and integrity.

Jean-Luc Nancy cites Jacques Derrida's observation (in *Mal d'Archives*): 'As soon as there is One there is murder, wounding, trauma; the One guards itself against the other.'<sup>iii</sup> Mondzain invokes the image of guests at a table consuming the visible that in turn consumes them. I think of spectators in the darkness of a cinema, whose eyes are mouths, whose mouths are eyes, whose entire sensory and psychical being absorbs and is absorbed by the plenty of images and sounds in

a consensual ritual of incorporation in which the ingestion of actual food increasingly partakes. Mondzain speaks of the 'voracity of visibilities'. The violence at work here is not that of a passion, of a desiring gaze productive of images, but the violence of a reduction to the same. What is wounded here is the subject as different from the image, from others and from itself; in that these mass rituals have their source, in part, in the imaginary of an archaic undifferentiation, before the realisation of a distinction between senses, between bodies, when the infant who does not yet speak gazes at its mother's face while suckling, ingesting the milk not only through its mouth, but through its eyes and other sense organs, incorporating the breast in fantasy. Mondzain speaks of a fatal fusion between visibility and the subject of the look. Against the idyll of early fusion with the mother, Melanie Klein offers proximity as something which devours. Mondzain, also from a psychoanalytic point of view, asks whether the salutary distance is visible. 'If it were' she says, 'there would no longer be a distance'. There is therefore in the act of seeing/looking an invisible 'gesture' which constitutes the distance of seeing. Perhaps, she suggests, 'it is instituted by the voice.'<sup>iv</sup> The voice, the 'that is you over there' spoken by the mother as she gazes at the child looking in the mirror, thus facilitating 'the imaginary alignment' with its reflection while, at the same time, marking the unbridgeable distance between the child and its image.<sup>v</sup> The voice that, in mainstream cinema, adheres to the visible and to which Marguerite Duras, amongst others, gives its own life by keeping it from 'touching' the image (she speaks of her films as comprising a 'sound film' and an 'image film').<sup>vi</sup> Let us return to Wollen's experience of the voracity of the image-sound. In the telling of his adult encounter with his 'traumatic moment' as a four year old, he writes of a 'huge' drive-in movie screen, as if he were still seeing the screen through the eyes of childhood, reliving the drama of the engulfing flames but this time intervening with reason and language to re-establish the correct distance as the car drives away. Hubert Damisch remarks that as early as 1895, in *Studies on Hysteria*, Freud had found that 'problems with the image' are not solved by the image, but by words.<sup>vii</sup> The 'dense, impenetrable intensity' that is violence, and that characterises visual representations of violence in mainstream cinema, is not elucidated by words. On the contrary, hurried utterances, expletives and 'smart-ass' repartees, punctually taking shape out of the cacophony of sound effects, partake in the thickening of the image. Here words are no longer served by the voice—remember the studied cinematic voices of long ago that gave clear form to words—and words are no longer bearers of meaning so much as indices of intensities. There is no distance between word and image. They act in accord to 'strike, dislocate and shatter'.

At the moment of a violent death, of unendurable physical suffering on the screen, I do not simply identify with a character, nor do I simply become this body in pain and terror. Rather, I am reduced to an exorbitant eye thrust in the place of he or she who is suffering, dying. It is this reduction that I refuse when I turn away, this uncontrollable tumescence of the gaze that I suppress when I close my eyes. And I know that, if I do not turn away, if I do not close my eyes, cinematic conventions will ultimately restore me to coherence, in acceptance and even indifference. I recognise in Marcelo N. Viñar's description of the mechanisms of modern torture something of this de-subjectivisation that I suffer when faced with images of violence: 'To destroy the identificatory constellation that had until then constituted the singularity of a subject, in order to transform him, by means of torture, into a detritus of himself.'<sup>viii</sup> Is not the effect of elaborate mise-en-scènes of acts of violence to produce that 'experimental psychosis' which Viñar argues is the aim of modern torture? It is not the infliction of physical pain which is at stake in contemporary torture, but the 'demolition' of the subject in order that he becomes a compliant collaborator. Laid to waste by the image of violence, abjected, have I not become this compliant collaborator? [...]

---

<sup>i</sup> This is why for Daney it is not the necessary scene of brutal torture in Rossellini's *Rome Open City* that hurts him, but the sight of Ana Magnani's revealing skirt after she is shot dead.

<sup>ii</sup> Leo Bersani and Ulysse Dutoit, *The Forms of Violence: Narrative in Assyrian Art and Modern Culture* (New York, Schocken, 1985).

<sup>iii</sup> Jacques Derrida cited in Nancy, "La Violence de l'Image", p.50.

<sup>iv</sup> Mondzain, *L'Image peut-elle tuer?*, p.29.

<sup>v</sup> Jacques Lacan, "The Mirror Stage as Formative of the *I* Function as Revealed in Psychoanalytic Experience" (1949) and "Aggressiveness in Psychoanalysis" (1948), *Ecrits*, trans. Bruce Fink, (New York, 2002).

<sup>vi</sup> Jonathan Whitehall, *Incommensurable Times – representations of the personal and historical*, unpublished PhD thesis, Royal College of Art (London 2006).

<sup>vii</sup> Hubert Damisch, "Montage du Désastre," *Cahiers du Cinema* 599 (Mars 2005): 72-4.

<sup>viii</sup> Marcelo N. Viñar, "Généalogie de la violence," *Libres Cahiers pour la Psychanalyse* 16 (Automne 2007): 160. 'Détruire la constellation identificatoire qui a constitué jusqu'alors la singularité d'un sujet, pour le transformer, au moyen de la torture, en un déchet de lui-même.'