Textes et contextes
ISSN : 1961-991X
: Université Bourgogne Europe

20-2 | 2025
L(es) invisible(s) dans les arts et le cinéma

Introduction : les régimes de la visibilité et de l'invisibilité

Introduction: The Regimes of Visibility and Invisibility

Christine Dualé Anne-Lise Marin-Lamellet

http://preo.ube.fr/textesetcontextes/index.php?id=5553

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

Christine Dualé Anne-Lise Marin-Lamellet, « Introduction : les régimes de la visibilité et de l'invisibilité », *Textes et contextes* [], 20-2 | 2025, . Copyright : Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.. URL : http://preo.ube.fr/textesetcontextes/index.php?id=5553

Introduction : les régimes de la visibilité et de l'invisibilité

Introduction: The Regimes of Visibility and Invisibility

Textes et contextes

20-2 | 2025
L(es) invisible(s) dans les arts et le cinéma

Christine Dualé Anne-Lise Marin-Lamellet

http://preo.ube.fr/textesetcontextes/index.php?id=5553

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

> « Je suis invisible, comprenez-moi bien, simplement parce que les gens refusent de me voir. [...] Cette invisibilité dont je parle est due à une disposition particulière des yeux des gens que je rencontre. Elle tient à la construction de leurs yeux internes, ces yeux avec lesquels, par le truchement de leurs yeux physiques, ils regardent la réalité. »
> Ralph Ellison, *L'Homme invisible*[1] (1952).

1 Selon le célèbre aphorisme de Paul Klee dans *Théorie de l'art moderne* (1998 [1964] : 34), « l'art ne reproduit pas le visible, il rend visible ». Pourtant les arts visuels et le cinéma peuvent aussi invisibiliser. Par exemple, l'invisibilisation des personnels techniques et artistiques noirs depuis les origines du cinéma hollywoodien a été récemment symbolisée dans *Nope* (Jordan Peele, 2022) par sa référence au jockey

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

d'*Animal Locomotion* d'Eadweard Muybridge (1887). Celle des femmes pionnières de l'industrie cinématographique commence à être analysée avec, notamment, la redécouverte d'Alice Guy (*Alice Guy : L'Inconnue du 7^e^ art*, Valérie Urréa et Nathalie Masduraud, 2021). En lien avec les sociétés qui les produisent et par là-même créent les « conditions de production du regard » (Despontin-Lefèvre 2024 : § 2)[2], les arts visuels et le cinéma se situent donc au carrefour de deux régimes liés par un rapport à la fois dialectique et ambivalent : celui de la visibilité « des substances sociales » pour signifier leur « présentation aux regards » (Lussault 2013 : 1091), et celui de l'invisibilité (le Blanc 2009 : 11-14). Dans son acception sociale, ce dernier peut être de plusieurs types, notamment la réification – c'est-à-dire l'appropriation ou l'instrumentalisation de populations qui consiste à les maintenir sciemment dans l'ombre alors qu'elles ont vocation à être visibles afin de pouvoir exprimer leur désaccord avec le traitement qui leur est réservé – et l'absence ou plutôt un défaut de perception selon lequel certaines personnes n'existent pas car elle sont jugées indignes d'être incluses dans le cadre de la perception (Truchon 2017).

2 Comme le soulignait déjà Olivier Voirol en 2005 (§ 1) : « Tout semble indiquer que la question de la visibilité occupe désormais une place prépondérante dans les sociétés contemporaines ». Karoline Truchon (2017) résume son propos :

> Au sein de nos sociétés contemporaines, le duo conceptuel de visibilité et d'invisibilité s'inscrit dans le lexique quotidien autant des individus, des organismes à but non lucratif que des organisations publiques et privées pour qui être visibles dans l'espace public et médiatique témoigneraient [sic] d'une acceptation sociale pour laquelle tout·e·s luttent.

3 Parallèlement, rendre visible(s) l'invisible ou les invisibles est aujourd'hui devenu plus courant voire 'à la mode' diraient les critiques de la supposée nouvelle bienséance, comme le suggère le nombre significatif de films de fiction ou documentaires intitulés *Les Invisibles* (Sébastien Lifshitz, 2012 ; Louis-Julien Petit, 2018 ; Clarisse Feletin, 2021 pour ne citer que quelques exemples récents[3]) et qui évoquent, entre autres, les homosexuel(le)s, les handicapé(e)s, les 'seniors' et les femmes mûres/âgées, les migrant(e)s, les SDF, les travailleuses so-

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

ciales, les femmes de ménage sous-traitées des grands groupes ou des sociétés de nettoyage. Toutefois, certains artistes continuent à dénoncer la sous-représentation ou une représentation encore trop biaisée et essentialisante de certaines catégories sociales, notamment au cinéma. Des indicateurs tels que le Bechdel Test pour les femmes ou le RizTest pour les musulmans, des campagnes hollywoodiennes (OscarsSoWhite depuis 2015 ; Time's Up depuis 2018) ou, dans un contexte francophone, le « livre-manifeste » initié par l'actrice Aïssa Maïga, *Noire n'est pas mon métier* (2021 [2018]) présenté au festival de Cannes lors de sa sortie, la comédie satirique *Tout simplement noir* (Jean-Pascal Zadi et John Wax, 2020) et la création du Collectif 50/50 sont là pour rappeler que les avancées vers une visibilité synonyme d'acceptation sociale restent parcimonieuses.

4 C'est pourquoi l'un des objectifs de ce volume est de se demander si les arts visuels et le cinéma apportent une réponse à la sous-représentation ou plutôt à la « mal-représentation » (Rosanvallon 2014) de certains individus et/ou communautés, sachant que ces diverses formes artistiques reposent sur des techniques, parfois à une échelle industrielle, qui sont autant d'outils participant à la construction du regard (Despontin-Lefèvre 2024 : § 9).

> Il apparaît [donc] nécessaire d'évoquer le rôle de la technique comme productrice de mise en in/visibilité. S'il est possible de montrer et de voir grâce aux outils de monstration, il reste nécessaire d'interroger tout ce qui apparaît "hors cadre" (Braudy 2002 [1976]). Appréhender l'invisibilité au prisme de la technique consiste également à rappeler que même présent·es dans le champ de vision, certain·es restent invisibles ou minorisé·es. (Despontin Lefèvre 2024 : §13)

5 Lorsque certains individus et/ou communautés sont « relégués comme arrière-fond de toute perception sans jamais être en mesure de devenir objets de la perception » (le Blanc 2009 : 13) voire lorsqu'ils subissent une forme de relégation hors-cadre, ils rappellent que le cadrage cinématographique fait écho à, et figure même, ce « cadre social actif qui conditionne une telle expérience [la visibilité sociale], la rend possible ou au contraire la compromet. » (le Blanc 2009 : 1) Si l'invisibilité sociale procède de ce retrait du cadre, alors

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

> sortir du cadre, au double sens où l'on est expulsé et où l'on est sans moyen d'être recadré, c'est ne plus être justifié et, par la suite, être condamné à errer tel un spectre qu'aucune qualité ne peut plus retenir dans l'espace public [...] pour des vies qui [...] ne se trouvent plus en mesure de se laisser caractériser autrement qu'en termes de vies négatives, vies dangereuses ou inutiles, vies parias situées au ban de l'humanité. (le Blanc 2009 : 1-2)

6 Ces enjeux techniques et symboliques de la construction du visible et de l'invisible perpétuent la tension inhérente au médium cinématographique, quel que soit le genre du film, entre régimes de la monstration et de la suggestion, tension illustrée par le hors-champ « devenu la plus ordinaire des techniques d'invisibilisation » (Aumont 2021 : 66). Les versions de l'homme invisible, de James Whale à Leigh Whannel en passant par Paul Verhoeven, « affrontent le même problème de figuration et le même paradoxe : pour exister, l'homme invisible doit, au moins à certains moments, au moins sur certains modes et sur certains points, être visible » (Jacques Aumont 2021 : 164). Le montage, la surimpression, les trucages et les effets spéciaux peuvent donner à voir l'invisible au spectateur, puisque celui-ci demeure « un domaine incertain, propice à l'investissement subjectif, à la projection mentale, à la donation de sens » (Aumont 2021 : 180). Le hors-champ, toutefois, permet peut-être de mieux percevoir les implications psychosociales et politiques qu'il révèle parfois, en ce qu'il peut constituer un sas de refoulement psychique, spatial et social, une « réserve de danger et menace potentielle » (Aumont 2021 : 65), un lieu de relégation de tous les indésirables néanmoins susceptibles de faire irruption dans le cadre. En travaillant la relation entre champ et hors-champ, « elle-même mobile, changeante, réversible » (Aumont 2021 : 65), les cinéastes peuvent donc tenter de conduire le spectateur à s'interroger sur les limites de la perception humaine, dans une version contemporaine de la caverne platonicienne, et ses possibles manipulations par les dominants intra ou extra diégétiques. Ces dernières créent d'ailleurs souvent les conditions d'attention ou d'inattention dans le champ social.

7 Un autre objectif de ce volume est de se demander si davantage de reconnaissance (Honneth 2000 [1992], Ricoeur 2005 [2004]) va nécessairement de pair avec davantage de visibilité car les exemples

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

tendent à montrer le contraire : « La mal-représentation ainsi que la sous-représentation des immigrés et des minorités dans les médias français, et notamment à la télévision, est un constat largement et régulièrement avéré par la recherche depuis plus de vingt ans » (Nayrac 2011). De longue date, des photographes et des cinéastes ont bien sûr cherché à révéler l'invisibilité sociale dans le but de faire (re)connaître cet état de fait au grand public. Dans les années 1950 et 1960, Gordon Parks fut le premier à réaliser des documentaires photos pour montrer la ségrégation raciale, les inégalités et la réalité de la vie urbaine aux États-Unis. Avant lui, les photographies de James Van der Zee firent découvrir le quartier de Harlem, sa bourgeoisie noire, ses intellectuels et ses artistes. Roy DeCarava, exposé au MoMA de New York, a lui aussi photographié la réalité de ce quartier dans les années 1920 : « Je ne suis pas documentariste, je ne l'ai jamais été. Je me considère davantage comme un poète, un créateur de visions, de rêves et de quelques cauchemars [4]. » (Miller 1990 : 852) Son travail trouve une continuation dans l'œuvre de Ming Smith évoquée par Anne-Lise Mialhe dans « Révéler l'invisible : Le rôle de trois artistes africaines-américaines dans la visibilité de leur communauté au XX^e^ siècle ». Pour elle, cette artiste, « au-delà du prisme documentaire ou militant, à travers une photographie capable de restituer la dignité d'êtres souvent réduits à l'anonymat ou à la caricature, [...] hérite de cette approche sensible et y ajoute une dimension poétique, voire onirique ». Néanmoins, que ce soient des travailleurs et des professions ou des communautés entières, nombreuses sont encore les victimes de diverses formes d'invisibilisation sociale ou de mal-représentation aujourd'hui car « l'invisibilité construite socialement ou techniquement s'opère par et au profit de catégories sociales souvent dominantes » (Despontin-Lefèvre 2024 : § 14).

8 Ce n'est donc certainement pas un hasard si les 'petites mains' du monde publicitaire et des centres d'appels ou les ouvriers noirs américains, à l'instar des domestiques présents-absents étudiés par Duerr et évoqués par Honneth (2005), ont subi et subissent encore ce qu'il faut bien appeler une forme d'effacement ou d'occultation comme le montrent respectivement les contributions d'Anne-Céline Callens (« Exposés mais anonymes. Le paradoxe des créateurs publicitaires en France au début du XX^e^ siècle »), Maël Forlini (« Ventriloquie et invisibilité dans l'installation artistique *Les Mitoyennes* d'Anne Le Tro-

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

ter ») et Julie Assouly (« The Invisibility of the Black Working Class in Early Films (1890s-1930s): The Case of Pennsylvania »). Ainsi que le précise le titre choisi par Anne-Céline Callens, l'invisibilité pour ainsi dire structurelle subie par certaines catégories professionnelles et sociales est assez paradoxale puisqu'elle repose en partie sur une forme d'hypervisibilité. Cette visibilité accrue voire excessive, généralement en lien avec les médias, peut sembler aller de soi pour les publicitaires, même si elle révèle une marginalisation des femmes qui contribuent à ce secteur d'activité, et elle peut devenir une sorte d'assignation identitaire pour les victimes de représentations stéréotypées générées par une surexposition médiatique occasionnelle souvent à charge (Martinière 2024 : § 14), comme le démontre Julie Assouly. En cela, cette hypervisibilité des invisibles fait écho à la version matricielle de ce paradoxe représentationnel qu'est la figure de l'Homme invisible pourtant communément associé à une incarnation emblématique et par là-même figée : cette illusion d'invisibilité, voire cette dissimulation, repose en fait sur une présence ostentatoire dans le cadre esthétique comme sociopolitique. Si les installations d'Anne Le Troter, évoquées par Maël Forlini, interrogent clairement la signification de l'invisibilité des enquêteurs/enquêtrices téléphoniques et les conséquences sociales de leur ignorance (accidentelle) ou de leur mépris (intentionnel) (Honneth 2005), le cinéma américain et corse étudiés dans une perspective diachronique par Julie Assouly et synchronique par Karine Chevalier dans « Peau noire, masques corses » posent ces enjeux de manière plus ambiguë. Comme souvent aux États-Unis, Julie Assouly montre que s'opère dans des films supposés représenter la classe ouvrière américaine un « filtrage de la perception par la classification raciale » (Cervulle et Quemener 2018 : 85) qui aboutit finalement à ne pas véritablement reconnaître un homme noir comme un ouvrier, et encore moins comme un héros de la classe ouvrière, malgré un contexte socioéconomique typique de cette condition. En effaçant ou en caricaturant les personnages noirs issus d'un milieu ouvrier, le cinéma américain des premiers temps et jusqu'aux années 1930 a ainsi contribué à forger un imaginaire raciste pour mieux nier la lutte des classes. Même s'il n'est évidemment pas question des capacités supposées du ciné-œil ici (Vertov, 2018 [1923] : 131-132), ces analyses rappellent que la cécité de la caméra/du réalisateur est le résultat d'un processus social, mental, vital qui se laisse penser sous cette absence de perception (le Blanc 2009 : 3) ou per-

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

ception biaisée par l'hypervisibilité. Bien qu'elle n'utilise pas ce terme, Karine Chevalier mentionne une récente « sur-visibilité » des Corses noirs au cinéma, pourtant largement invisibilisés dans les autres médias et les discours politiques. Pour aborder la question de la représentation de cette communauté dans trois films sortis entre 2021 et 2023 de genres et styles très différents[5], Karine Chevalier, ainsi qu'elle l'explique dès son incipit, emprunte son titre évocateur à l'ouvrage de Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs* (1952). Elle convoque cette analyse du rapport entre Noirs et Blancs à travers l'héritage du colonialisme, qui explore les dimensions linguistique, psychologique et sociale de l'invisibilisation, dans le contexte corse pour étudier les multiples facettes de ces masques portés par les personnages autant par que les réalisateurs pour à la fois révéler les non-dits et tensions historiques de cette société insulaire et mettre en perspective certains stéréotypes qui lui sont associés. Ces masques, au cœur de l'ambiguïté de cette représentation cinématographique puisqu'ils peuvent aussi bien cacher que mettre en avant l'identité choisie ou subie par les divers protagonistes, sont par conséquent des miroirs destinés à faire réfléchir le spectateur à la place occupée par cette communauté dans l'identité et l'imaginaire liés à la Corse.

9 La conclusion de toutes ces contributions tend donc à prouver que davantage de visibilité ne va pas forcément de pair avec davantage de reconnaissance. Pourtant « reconnaître une vie, c'est lui donner crédit, lui conférer une valeur et ainsi la rendre visible. Inversement, une vie invisible est à ce point méconnue que toute valeur lui est ôtée et qu'elle ne compte plus alors » (le Blanc 2009 : 95) car « la conséquence ultime [de l'invisibilisation] est l'impossibilité de la participation à la vie publique » (le Blanc 2009 : 1). « La visibilisation/l'invisibilisation sont des processus qui génèrent des résultats, la visibilité/l'invisibilité » (Truchon 2017). Dès lors, quelles peuvent être les stratégies mises en place par les artistes pour que le spectateur fasse véritablement l'expérience du visage, au sens lévinassien ? Pour Levinas (1987 [1972] : 52-53), « le visage s'impose à moi sans que je puisse rester sourd à son appel, ni l'oublier, je veux dire sans que je puisse cesser d'être responsable de sa misère ». En d'autres termes, si Deleuze et Guattari (1980) voient dans la « visagéité » un préalable essentiel à toute analyse des stratégies d'extraction du sujet en dehors

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

des normes, Levinas affirme que la relation à autrui et la reconnaissance de l'autre, consubstantielle à notre relation au monde, passent par le visage (bien que métaphorique) et lient donc visibilité et éthique voire humanisme. Au-delà de ses réflexions sur la technique comme dispositif de visibilisation/invisibilisation, le mythe de l'homme invisible et ses variantes cinématographiques aboutissent quasiment toujours à la conclusion que, sans regard de l'autre, il n'y a plus de morale (James Whales, 1933 ; Paul Verhoeven, 2000 ; Leigh Whannel, 2020).

10 L'idée de « rester sourd » à l'appel d'un visage est néanmoins reprise par le Blanc (2009 : 35-58) pour développer une sorte de contre-proposition à Levinas. Selon lui, « la cécité visuelle est, le plus souvent, préparée par un déficit auditif qui retire les oreilles (comme on retire sa confiance) nécessaires à la propagation de la voix ». Le roman de Ralph Ellison utilisé en épigraphe, *Invisible Man*, a d'ailleurs été traduit en français par Magali et Robert Merle sous le titre *Homme invisible, pour qui chantes-tu ?* (2002 [1969]). Ce titre souligne que, si le personnage principal du roman demeure « invisible » pour les Blancs qui l'entourent, il pourrait toutefois finalement être reconnu en étant symboliquement écouté et/ou entendu. Cette forme de subordination du visuel au sonore dans l'optique d'une reconnaissance sociale est une idée qui parcourt plusieurs contributions de ce volume. Dans ce qui pourrait paraître une approche contre-intuitive de la caméra-témoin qui filme et donc montre, Michael Issa El Helou, dans « Les enfants dans la tourmente : Représentation de l'enfance dans le cinéma de la guerre civile libanaise (1975-1990) », insiste sur la primauté du son de la voix des enfants sur les images de la guerre civile au Liban en s'appuyant sur Claire Vassé (2003 : 30) : « Une personne qui parle, c'est une personne qui attire le regard du spectateur. Parler, c'est définir une sphère d'influence, une zone d'écoute, un champ d'action. » La caméra comme « dispositif d'écoute » qui recueille la parole, documentaire ou fictionnalisée mais toujours ignorée, de ces enfants fait ainsi écho à l'enregistrement de ces « parlants », par nature invisible pour leur interlocuteur, que sont les enquêteurs téléphoniques dans l'installation d'Anne Le Troter. Puisqu'elle est liée au sens de l'ouïe, la voix est un matériau qui relève lui-même du « non-visible » (Riout 2019 : 155) selon Maël Forlini. Dans ces dispositifs, la voix des invisibles devient alors la voie de leur visi-

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

bilisation, comme le hors-champ « propice aux effets acousmatiques » (Aumont 2021 : 66) peut signifier le « caché-visible » (Aumont 2021 : 143). Le(s) son(s) est/sont une manière pour le « hors-champ social » (Meister 2025 : § 45-51), c'est-à-dire les marginaux ou les exclus comme les Créatures fort opportunément surnommées « Ceux-dont-on-ne-parle-pas » dans *Le Village* (2004), de réinvestir le cadre narratif. Cette figuration par la voix a du reste été développée dès les premiers temps du cinéma parlant pour conférer une matérialité à l'invisible, comme le suggère Jean-Michel Durafour (2011 : 85-88) dans son étude du film de Whale, évoquant des « gros plans sonores ». Quel que soit le genre du film, la caméra devient donc un « espace de réinscription » (expression empruntée à Michael Issa El Helou) dans le cadre diégétique, historique et le champ social pour les invisibles/invisibilisés de toutes sortes.

11 Sur la base de l'une de ses acceptions communes (« manière de disposer des éléments : un agencement, une méthode ou une procédure » selon Gonzalez 2015 : § 3), le dispositif artistique est souvent entendu comme « toute sorte d'agencements d'objets ou de relations d'objets en vue d'une fin » (Gonzalez 2015 : §10). Il demeure ainsi dans la lignée du dispositif foucaldien, redéfini par Agamben (2007 : 31) comme « tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants », en d'autres termes de conditionner le regard. L'invisibilité est parfois recherchée par certains artistes comme une sorte de « dispositif de réputation » (Chauvin 2021) qui, paradoxalement, donne davantage de visibilité à leurs œuvres mais peut à terme les parasiter (comme pour l'artiste Banksy, par exemple, dont on finit parfois par se demander qui il est plutôt que ce qu'il fait). D'autres, au contraire, revendiquent l'accès à la visibilité artistique, qui accompagne souvent les luttes pour une reconnaissance sociale des communautés qu'ils représentent, et « font œuvre » de cette invisibilité sociale (le Blanc 2009 : 3-5) en jouant avec des dispositifs de visibilisation parfois paradoxaux comme l'acousmatique (analysée par Maël Forlini dans l'œuvre d'Anne Le Troter), l'interpicturalité (étudiée par Edgard Samper dans « La stratégie de l'interpicturalité et la visibilité de la minorité noire au Pérou dans quelques tableaux de Herman Braun-Vega (1933-2019) »), ou encore le détournement (abordé

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

par Anne-Lise Mialhe dans son étude des œuvres d'Augusta Savage, de Faith Ringgold et de Ming Smith). Si elle a recours à l'allusion, à la citation, au pastiche voire à la parodie, la pratique du peintre franco-péruvien Herman Braun-Vega n'est pas qu'un « investissement ludico-satirique » (Valette-Fondo 2007) d'une époque postmoderne prompte à tout tourner en dérision. Son interpicturalité, « technique qui incorpore – d'une façon à la fois explicite et dialectique – des éléments empruntés aux œuvres d'autres peintres et qui, par son essence même, est ouverte à toutes les cultures, tous les horizons, tous les métissages » (Gac 2007), peut s'apparenter à la parataxe en laissant le spectateur/lecteur libre d'injecter, voire de juxtaposer, sa propre interprétation. Il semble toutefois que, même s'il récuse le statut d'artiste engagé en revendiquant un « art fonctionnel », à savoir « un moyen privilégié de communication [...] incorpor[é] dans la vie quotidienne », Braun-Vega n'a jamais peint « pour ne rien dire » (Chalumeau 2014). La place donnée aux membres de la communauté noire du Pérou dans ses œuvres qui dialoguent avec ses maîtres incite le spectateur à appréhender l'histoire de l'art en général et de ce pays en particulier d'une nouvelle manière, en contribuant à la visibilisation des Afro-Péruviens malgré les discriminations et inégalités qu'ils subissent encore. Le principe de réflexivité perceptible dans les œuvres de Braun-Vega l'est aussi dans celles des artistes noires américaines évoquées par Anne-Lise Mialhe. Par le détournement de symboles comme le drapeau américain ou d'autres peintures iconiques (*Guernica* de Picasso, les sérigraphies d'Andy Warhol), voire par le détournement de l'histoire elle-même avec des *quilts* narratifs qui frisent parfois l'uchronie, elles « réinvente[nt] le récit américain en y intégrant l'expérience afro-américaine » à l'aune de leur subjectivité. Ce faisant, à l'instar de Braun-Vega, elles illustrent également une forme d'engagement « en arbor[ant] [leurs] modèles d'élection » (Valette-Fondo 2007) pour leur donner un sens autre. Par exemple, Faith Ringgold, qui a été mise pour la première fois à l'honneur au musée Picasso à Paris en 2023, se réapproprie l'histoire de l'art moderne et « relie le riche héritage de la Harlem Renaissance à l'art actuel des jeunes artistes noirs américains [tout en instaurant] un véritable dialogue plastique et critique avec la scène artistique parisienne du début du XX^{e} siècle » (Musée Picasso Paris 2023).

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

12 Pour en revenir à la théorie de Paul Klee, l'art rend, en effet, visible ce qui est vu mais n'est pas appréhendé, même si parfois *a posteriori* avec la relecture ou la réinterprétation des œuvres. Il peut inciter voire forcer le spectateur à réorienter sa perception pour ne plus « regarder à travers » (Honneth 2005). Dans ses modalités de l'invisible, Jacques Aumont (2021 : 14), brosse un spectre « partant du monde physique et de sa part propre d'invisible, pour aller jusqu'aux mondes dits spirituels, dont l'existence est toujours douteuse mais où l'invisible règne en maître ». Pour Marc Vernet (1988 : 6), l'invisible au cinéma renvoie à des figures de l'absence : « ces moments où le cinéma cherche à rendre sensible par ses propres moyens une existence qui ne peut se matérialiser sous une forme réaliste : le regard à la caméra, la 'caméra subjective', la surimpression, la femme au portrait et le personnage inexistant ». Entre considérations matérielles, techniques, esthétiques, psychologiques, philosophiques et idéologiques, l'art s'est souvent confronté aux grandes questions existentielles de l'humanité. En d'autres termes, qu'est-ce que l'invisible dans des arts essentiellement visuels ? Est-ce ce qui est difficilement représentable techniquement et/ou éthiquement ? L'invisible, dans ce cas, est-il lié au tabou, à l'insoutenable ? L'invisibilité de l'esclavage, par exemple, dans les fictions et le cinéma français suggère qu'il est encore difficile, mais pas impossible et dans des genres très différents (*Case départ*, Lionel Steketee, Fabrice Éboué et Thomas Ngijol, 2011 ; *Ni chaînes, ni maîtres*, Simon Moutaïrou, 2024), de représenter cette partie de l'histoire de France à l'écran et ainsi d'effectuer un travail de mémoire (Régis Dubois, 2022). En cela, les partis pris esthétiques et politiques se mêlent voire se confondent pour leurrer ou dessiller le spectateur, en écho aux régimes éthique, poétique/représentatif et esthétique des arts selon Rancière (2000 : 10, 14, 24-45).

> Les arts ne prêtent jamais aux entreprises de la domination ou de l'émancipation que ce qu'ils peuvent leur prêter, soit, tout simplement, ce qu'ils ont de commun avec elles : des positions et des mouvements des corps, des fonctions de la parole, des répartitions du visible et de l'invisible. Et l'autonomie dont ils peuvent jouir ou la subversion qu'ils peuvent s'attribuer reposent sur la même base. (Rancière 2000 : 25)

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

13 Dans une approche résolument transdisciplinaire (puisque les auteurs sont spécialistes, entre autre, de photographie, de peinture, d'études filmiques, d'études culturelles, de civilisation) qui permet de croiser les méthodes et les terrains (car les articles portent sur des œuvres issues des mondes anglophone, hispanophone, francophone mais aussi oriental), ce volume s'intéresse donc à l'invisible et aux invisibles dans les arts plastiques, la photographie et le cinéma autour d'une double problématique. D'une part, les contributions analysent la mise en scène de l'invisible et des invisibles en tant que geste créatif, c'est-à-dire les stratégies et dispositifs employés par les artistes, et ce que ces choix esthétiques supposent comme positionnements éthiques. De l'autre, elles se penchent sur les (re)présentations de l'invisible et des invisibles pour analyser le regard porté par les arts et le cinéma sur les figures du non-vu, de l'imperceptible ou de l'« immontrable » (Becker 2021), en interrogeant ces formes artistiques qui louvoient entre régime de visibilité/monstration et d'invisibilité/occultation pour mettre en lumière ou laisser dans l'ombre ce que l'on ne souhaite pas dévoiler et/ou ceux/celles que l'on ne veut généralement pas voir. C'est pourquoi les articles proposés dans ce volume, qui finalement signalent des régimes de semi-(in)visibilité (d'après le Blanc 2009 : 65), permettent également de saisir une représentation en creux et de repérer celles et ceux qui sont toujours invisibles ou demeurent invisibilisé(e)s, comme semblent l'indiquer certains articles sur le déficit de représentation ou le *whitewashing* des communautés asiatiques au cinéma par exemple (Axelle Pisuto 2019) [6]. D'un autre côté, le statut *colour-blind* atteint par certains artistes ne serait-il pas le signe ultime de leur réussite ?

Agamben, Giorgio. *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, traduit de l'italien par Rueff, Martin. Paris : Éditions Payot & Rivages, 2007.

Anonyme. « À propos de l'exposition : Faith Ringgold ». *Musée Picasso Paris*, 2023. Document électronique consultable à : https://www.museepicassoparis.fr/fr/faith-ringgold. Page consultée le 2 juillet 2023.

Aumont, Jacques. *Doublures du visible : Voir et ne pas voir en cinéma*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2021.

Becker, Annette. *L'Immontrable : Des guerres et des violences extrêmes dans*

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

l'art et la littérature. Paris : Créaphis Éditions, 2021.

Cervulle, Maxime et Quemener, Nelly. *Cultural Studies. Théories et méthodes*. Paris : Armand Colin, 2018.

Chalumeau, Jean-Luc. « Herman Braun-Vega, au premier rang de la Nouvelle figuration ». *L'Artiste du mois : Herman Braun-Vega*, *Verso*, 76, 2014. Document électronique consultable à : https://braunvega.com/picture?/1215/category/press. Page consultée le 7 août 2025.

Chauvin, Pierre-Marie. « La Mise en scène de l'invisibilité, Banksy comme cas-limite d'une sociologie des réputations artistiques ». *Réseaux*, 225, 2021, p. 249-282. Document électronique consultable à : https://www.cairn.info/revue-reseaux-2021-1-page-249.htm. Page consultée le 3 juillet 2025.

Deleuze, Gilles et Guattari, Félix. *Mille plateaux*. Paris : Les Éditions de minuit, 1980.

Despontin Lefèvre, Irène. « Visibilité ». Bouvet, Marlène ; Chossière, Florent ; Duc Marine et Fisson, Estelle (dir.). *Catégoriser. Lexique de la construction sociale des différences*, Lyon : ENS Éditions, 2024, p. 663-675. Document électronique consultable à : https://books.openedition.org/enseditions/58546. Page consultée le 3 juillet 2025.

Durafour, Jean-Michel. *L'Homme invisible de James Whale. Soties pour une terreur figurative*. Pertuis : Éditions Rouge Profond, 2015.

Ellison, Ralph. *Homme invisible, pour qui chantes-tu ?*, traduit de l'anglais par Merle, Magali et Merle, Robert. Paris : Grasset, 2002 [1969].

Fanon, Franz. *Peau noire, masques blancs*. Paris : Éditions du Seuil, 1952.

Gac, Roberto. « Braun-Vega, maître de l'interpicturalité ». *Sens public*, 2007. Document électronique consultable à : http://sens-public.org/articles/376/. Page consultée le 7 août 2025.

Gonzalez, Angelica. « Le dispositif : pour une introduction ». *Dispositif(s) dans l'art contemporain*, *Marges*, 20, 2015, p. 11-17. Document électronique consultable à : https://journals.openedition.org/marges/973. Page consultée le 3 juillet 2025.

Honneth, Axel. *La Lutte pour la reconnaissance*, traduit de l'allemand par Rusch, Pierre. Paris : Cerf, 2000 [1992].

Honneth, Axel. « Invisibilité : sur l'épistémologie de la "reconnaissance" ». *Réseaux*, 129-130, 2005, p. 39-57 (traduit de l'anglais par Gollain, Françoise et Lazzeri, Christian, revu à partir de l'allemand par Voirol, Olivier). Document électronique consultable à : https://shs.cairn.info/revue-reseaux1-2005-1-page-39?site_lang=fr#re1no1. Page consultée le 3 juillet 2025.

Klee, Paul, *Théorie de l'art moderne*, traduit de l'allemand par Gonthier, Pierre-Henri. Paris : Éditions Denoël, 1998 [1964].

Le Blanc, Guillaume. *L'Invisibilité sociale*. Paris : Presses universitaires de France, 2009.

Levinas, Emmanuel. *Humanisme de l'autre homme*. Paris : Le Livre de poche, 1987 [1972].

Lussault, Michel. « Visibilité (Régime de) », dans Lévy, Jacques et Lussault, Michel (dir.). *Dictionnaire de la géogra-*

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

phie et de l'espace des sociétés, Paris : Belin, 2013, p. 1091.

Maïga, Aïssa *et al. Noire n'est pas mon métier*. Paris : Points, 2021 [2018].

Martinière, Nathalie. « De l'invisibilité à l'hyper-visibilité : "faire image" à partir d'*Invisible Man* ». *Polysèmes*, 31, 2024. Document électronique consultable à : https://journals.openedition.org/polysemes/11697. Page consultée le 4 juillet 2025.

Meister, Sofia. « Les Bangladais·es en "séjour précaire", un *hors-champ* social ». *L'Invisibilité sociale en question*, *Terrains/Théorie*, 19, 2024. Document électronique consultable à : https://doi.org/10.4000/13c4w. Page consultée le 2 août 2025.

Miller, Ivor. « 'If It Hasn't Been One of Color': An Interview With Roy DeCarava ». *Callaloo*, 13, 1990, p. 847-857.

Muybridge, Eadweard et Adam, Hans Christian. *Eadweard Muybridge, The Human and Animal Locomotion Photographs*. Cologne : Taschen Bibliotheca Universalis, 2010.

Nayrac, Magali. « La question de la représentation des minorités dans les médias, ou le champ médiatique comme révélateur d'enjeux sociopolitiques contemporains ». *Cahiers de l'Urmis*, 13, 2011. Document électronique consultable à : http://journals.openedition.org/urmis/1054. Page consultée le 3 juillet 2025.

Pisuto, Axelle. « L'invisibilité des communautés asiatiques dans le cinéma occidental : quel pouvoir a le cinéma sur notre imaginaire ? ». *À films ouverts*, 2019. Document électronique consultable à : https://www.afilmsouverts.be/L-invisibilite-des-communautes-asiatiques-dans-le-cinema-occidental-quel.html. Page consultée le 3 juillet 2025.

Rancière, Jacques. *Le Partage du sensible*. Paris : La Fabrique, 2000.

Ricoeur, Paul. *Parcours de la reconnaissance*. Paris : Gallimard, 2005 [2004].

Riout, Denys. *Portes closes et œuvres invisibles*. Paris : Gallimard, 2019.

Rosanvallon, Pierre. *Le Parlement des Invisibles : Déchiffrer la France*. Paris : Points, 2014, édition augmentée et mise à jour, 2020.

Truchon, Karoline. « Invisibilité et invisibilisation ». *Anthropen, le dictionnaire francophone d'anthropologie ancré dans le contemporain*, 2017. Document électronique consultable à : https://doi.org/10.17184/eac.anthropen.058. Page consultée le 3 juillet 2025.

Valette-Fondo, Madeleine. « L'Interpicturalité dans quelques tableaux de Braun-Vega ». *Sens public*, 2007. Document électronique consultable à : http://sens-public.org/articles/375/. Page consultée le 6 août 2025.

Vassé, Claire. *Le Dialogue, du texte écrit à la voix mise en scène*. Paris : les petits Cahiers, 2003.

Vernet, Marc. *Figures de l'absence : De l'invisible au cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma, 1988.

Vertov, Dziga. *Le ciné-oeil de la révolution : Écrits sur le cinéma*, dans Albera, François ; Somaini Antonio et Tcherneva, Irina (éds), traduit du russe par Mossé, Sylviane ; Robel, Andrée et Tcherneva, Irina. Paris : Les Presses du réel, 2018.

Voirol, Olivier. « Les luttes pour la visibilité. Esquisse d'une problématique »,

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

Réseaux,129-130, 2005, p. 89-121. Document électronique consultable à : https://shs.cairn.info/revue-reseaux1-2005-1-page-89?site_lang=fr#re1no1. Page consultée le 3 juillet 2025.

Filmographie

Denjean, Cécile. *Black Far West – Une contre-histoire de l'Ouest*. 2022.

Dubois, Régis. *L'Esclavage au cinéma, la fin d'un tabou ?*. 2022.

Feletin, Clarisse. *Les Invisibles*. 2021.

Lifshitz, Sébastien. *Les Invisibles*. 2012.

Moutaïrou, Simon. *Ni chaînes, ni maîtres*. 2024.

Peele, Jordan. *Nope*. 2022.

Petit, Louis-Julien. *Les Invisibles*. 2018.

Rychlíková, Apolena. *Hranice Evropy (Invisibles – Les travailleurs de l'Europe de l'Est)*. 2024.

Shyamalan, M. Night. *Le Village (The Village)*. 2004.

Steketee, Lionel ; Éboué, Fabrice et Ngijol, Thomas. *Case départ*. 2011.

Urréa, Valérie et Masduraud, Nathalie. *Alice Guy : L'Inconnue du 7e art*. 2021.

Verhoeven, Paul. *Hollow Man (Hollow Man, L'Homme sans ombre)*. 2000.

Whale, James. *The Invisible Man (L'Homme invisible)*. 1933.

Whannel, Leigh. *The Invisible Man (Invisible Man)*. 2020.

Zadi, Jean-Pascal et Wax, John. *Tout simplement noir*. 2020.

---

1 « I am invisible, understand, simply because people refuse to see me. […] That invisibility to which I refer occurs because of a peculiar disposition of the eyes of those with whom I come in contact. A matter of the construction of their inner eyes, those eyes with which they look through their physical eyes upon reality. » (traduction française de Magali et Robert Merle 2002 [1969]).

2 le Blanc (2009 : 4) rappelle que « l'œuvre d'art n'existe évidemment pas par elle-même : elle est dépendante des constructions techniques, sociales, économiques, politiques qui l'habilitent ou l'annulent ».

3 Voir également le titre français choisi pour le documentaire d'Apolena Rychlíková (2024).

4 « I'm not a documentarian, I never have been. I think of myself as poetic, a maker of visions, dreams, and a few nightmares. » (notre traduction).

5 Dans l'ordre où ils sont étudiés : le « conte d'été, récit d'initiation, fiction autobiographique et drame familial » *Le Retour* de Catherine Corsini (2023),

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

le « film choral documentaire » *I Comete* de Pascal Tagnati (2021) et la « comédie classique » *Fratè* de Karole Rocher et Barbara Biancardini (2022).

6 Voir aussi le documentaire *Black Far West – Une contre-histoire de l'Ouest* (Cécile Denjean, 2022) qui souligne que les Amérindiens ont été encore davantage invisibilisés que les Afro-Américains dans l'histoire des États-Unis.

Français
Ce numéro propose de réfléchir aux représentations de l'invisible et des invisibles à travers toutes les formes d'arts essentiellement visuels et le cinéma. Dans une approche transdisciplinaire qui mêle considérations matérielles, techniques, esthétiques, psychologiques, philosophiques et idéologiques, les contributions s'articulent autour d'une double problématique. D'une part, elles analysent la mise en scène de l'invisible et des invisibles en tant que geste créatif, c'est-à-dire les stratégies et dispositifs employés par les artistes, et ce que ces choix esthétiques supposent comme positionnements éthiques. De l'autre, elles se penchent sur les représentations de l'invisible et des invisibles pour analyser le regard porté par les arts et le cinéma sur les figures du non-vu, de l'imperceptible ou de l'« immontrable » (Becker 2021), en interrogeant ces formes artistiques qui louvoient entre régime de visibilité et d'invisibilité pour mettre en lumière ou laisser dans l'ombre ce que l'on ne souhaite pas dévoiler et/ou ceux/celles que l'on ne veut généralement pas voir.

English
This issue invites reflection on representations of the invisible in all forms of primarily visual arts and cinema. Adopting a transdisciplinary approach that combines material, technical, aesthetic, psychological, philosophical, and ideological considerations, the contributions centre on two main questions. On the one hand, they analyse the rendering of the invisible as a creative gesture, i.e. the strategies and devices used by artists, and what these aesthetic choices imply in terms of ethical positioning. On the other hand, they examine representations of the invisible to analyse how the arts and cinema portray figures that are unseen, ignored, imperceptible or "unshowable" (Becker 2021), questioning these art forms that oscillate between regimes of visibility and invisibility to either highlight or leave in the shadows what we do not wish to reveal and/or those we generally do not want to see.

Mots-clés
invisible, représentation, dispositif, art, cinéma

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

Keywords
invisible, representation, artistic strategy, art, cinema

Christine Dualé
Professeur des universités, Études du Contemporain en Littératures, Langues, Arts (ECLLA), Université Jean Monnet – Saint-Étienne, 33 rue du onze novembre, 42100 Saint-Étienne
IDREF : https://www.idref.fr/087533596
ISNI : http://www.isni.org/0000000047079896
BNF : https://data.bnf.fr/fr/15748168

Anne-Lise Marin-Lamellet
Maître de conférences, Études du Contemporain en Littératures, Langues, Arts (ECLLA), Université Jean Monnet – Saint-Étienne, 33 rue du onze novembre, 42100 Saint-Étienne
IDREF : https://www.idref.fr/158676831
ORCID : http://orcid.org/0009-0006-9009-3133

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.