

## La rencontre cinématographique avec autrui

Journée d'étude organisée par Aurore Mréjen

Axe Théorie sociale et pensée politique du LCSP, Paris-Diderot

Comment rencontre-t-on autrui au cinéma ? Quel type de réalité nous présente un film documentaire ou une fiction ? Cette journée d'étude n'entend pas considérer le cinéma comme objet pour la pensée mais examiner l'expérience cinématographique dans ce qu'elle apporte à la perception du monde et d'autrui. Elle prendra ainsi ses distances avec deux façons d'appréhender l'image : la première s'inscrit dans une tradition platonicienne et implique une séparation entre le monde sensible et le monde intelligible condamnant l'image comme nous détournant du monde vrai. La seconde assimile la « reproductibilité technique »<sup>1</sup> du film à une représentation objective ou vraie du réel. À rebours de ces deux positions, il s'agira de se demander dans quelle mesure l'image (l'image-son, l'image-temps, l'image-mouvement) permet d'exprimer une réalité singulière en raison, précisément, de sa forme cinématographique.

La dimension technique sera ainsi appréhendée à travers son utilisation artistique et sa faculté à transfigurer le réel. Par exemple, un gros plan permet de faire découvrir certains détails cachés de l'existence ou l'état psychique d'une personne ; le ralenti ou l'accélééré font percevoir le temps d'une façon singulière en augmentant ou diminuant le nombre d'images d'une durée donnée. De plus, si l'utilisation de la caméra permet de focaliser l'attention sur certains aspects ou détail du réel qui demeurent cachés dans la vie de tous les jours, le montage structure les différents éléments issus du tournage en donnant un sens à l'ensemble. Le choix des plans, la longueur donnée à chacun d'eux, l'ordre dans lequel ils sont organisés, le son ou les paroles qui les accompagnent et surtout le rythme global constituent ce que Merleau-Ponty appelle la « beauté cinématographique »<sup>2</sup>.

C'est donc à partir de la singularité des trois étapes d'écriture du film (scénario, tournage, montage) que cette journée propose d'examiner la rencontre cinématographique avec autrui et l'apport du cinéma à notre compréhension ou connaissance de l'autre. Dans

---

<sup>1</sup> Selon le terme de W. Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. F. Joly, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2013.

<sup>2</sup> M. Merleau-Ponty, *Causeries 1948*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Traces écrites, 2002, p. 57.

cette perspective, plusieurs axes pourraient être explorés (les propositions ci-dessous ne sont qu'indicatives et concernent aussi bien la fiction que le documentaire) :

1. L'expression cinématographique du visage et ce qu'elle apporte à la connaissance d'autrui, ses émotions, son fonctionnement psychique et psychologique. Pour Bergman, dont les films sont emblématiques de cette exploration du visage humain, le cinéma est un instrument « si raffiné qu'il permet d'éclairer [...] l'âme humaine d'une lumière infiniment plus vive, de la dévoiler encore plus brutalement et d'annexer à notre connaissance de nouveaux domaines du réel »<sup>3</sup>. C'est cette capacité originale du cinéma (en particulier grâce aux gros plans) à révéler et exprimer des états psychiques qui pourrait être ici analysée.

2. La mise en scène du corps et sa faculté à représenter un certain rapport au monde. Comme le montre Merleau-Ponty, le cinéma est parmi tous les arts « celui qui peut le mieux exprimer l'homme par son comportement visible »<sup>4</sup> car il nous donne à voir la pensée dans les gestes, la personne dans la conduite, l'âme dans le corps. Dans cette perspective pourrait être examinée l'étrangeté au monde telle qu'elle s'exprime par exemple avec le personnage de Charlot, qu'Arendt a d'ailleurs interprété comme étant l'une des figures du « paria »<sup>5</sup>, dont la seule protection réside dans les ruses qu'il imagine et parfois la bonté inattendue du premier passant venu. Les films de Chaplin révèlent bien la façon dont le corps (filmé en l'occurrence le plus souvent en plans larges ou resserrés) peut signifier l'exclusion et l'inadaptation aux normes sociales. Ce qui invite à analyser la singularité de l'expression cinématographique du corps et des gestes dans la représentation des relations humaines et sociales.

3. Le rapport à la « normalité » tel qu'il s'incarne dans la représentation du monstrueux et de la folie. Par exemple, dans *Elephant Man*, Lynch nous montre de manière subtile dans son récit que le monstre existe d'abord dans le regard des autres (présenté sous les traits de la curiosité, de la cruauté, de la peur ou d'un humanisme non dénué d'ambiguïté) ; ce qui lui est interdit est son regard à lui. Dans un tout autre contexte, Wiseman donne à voir, dans *Titicut Follies*, la façon dont sont traités les détenus dans l'hôpital pour aliénés criminels de Bridgewater (Massachusetts). La finesse de son montage parvient à représenter les événements sans les simplifier, en dévoilant de façon à la fois tragique et comique les conditions terribles de détention et l'incompétence de certains médecins (ce qui pose par la même occasion la question de la responsabilité de l'État). Dans cette perspective

---

<sup>3</sup> *Cahiers du cinéma* n°188, p. 18.

<sup>4</sup> Merleau-Ponty, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », *Sens et non-sens*, Gallimard, 1996, p. 74.

<sup>5</sup> H. Arendt, « Charlie Chaplin : Le suspect », dans *La tradition cachée. Le Juif comme paria*, trad. S. Courtine-Denamy, Christian Bourgois Éditeur, 1987, p. 200s.

pourrait être analysée la façon dont la construction du film parvient à questionner et éventuellement modifier notre propre regard sur la norme physique et psychique.

Enfin, une autre partie de la journée s'intéressera au spectateur et aux implications politiques de son immersion dans la représentation du monde proposée par le réalisateur. L'une des particularités du cinéma consiste à nous offrir la possibilité de nous mettre à la place d'un(e) autre pendant quelques heures en nous donnant accès à sa propre perception du monde – dans ses dimensions psychique, émotionnelle ou esthétique. En ce sens, on pourrait dire que le cinéma permet d'incarner la faculté d'imagination nécessaire à la « mentalité élargie », découverte par Kant dans la *Critique de la faculté de juger* et reprise par Arendt dans sa lecture politique de l'ouvrage<sup>6</sup>. Si l'imagination compte parmi les conditions d'impartialité du jugement, la possibilité offerte par le cinéma de comprendre le monde depuis une autre place que la nôtre comporte d'importants prolongements politiques. S'agissant par exemple de la situation des migrants, à propos de laquelle certains dirigeants ont pu affirmer qu'il ne fallait pas se laisser guider par l'émotion (pour les accueillir), il s'agirait ici plutôt de se demander dans quelle mesure la capacité du cinéma de nous faire ressentir la situation vécue par des personnes vivant dans d'autres contextes politiques, sociaux ou familiaux, contribue à concrétiser la dimension de représentativité indispensable à la réflexion. Ce qui inviterait également à examiner le type d'imagination à l'œuvre dans l'expérience cinématographique et son influence sur l'impartialité nécessaire à la formation du jugement.

---

<sup>6</sup> H. Arendt, *Juger. Sur la philosophie politique de Kant*, trad. M. Revault d'Allonnes, Paris, Seuil, 1991.