



HAL
open science

La Petite fabrique du spectateur

Emmanuel Ethis

► **To cite this version:**

Emmanuel Ethis. La Petite fabrique du spectateur : un texte sur la réception du cinéma. Les Spectateurs du temps, pour une sociologie de la réception du cinéma, L'Harmattan, pp.330-361, 2005, Logiques sociales. halshs-00007312v1

HAL Id: halshs-00007312

<https://shs.hal.science/halshs-00007312v1>

Submitted on 17 Dec 2005 (v1), last revised 20 Dec 2005 (v2)

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LA PETITE FABRIQUE DU SPECTATEUR

Trois textes sur le cinéma et les modalités de sa réception

« J'aime que le film donne au spectateur l'impression qu'il n'est pas fini. Parce que je crois qu'une œuvre d'art où le spectateur n'apporte pas sa part n'est pas une œuvre d'art. J'aime que ceux qui regardent le film construisent parallèlement leur propre histoire. »

Jean Renoir

1.

La caisse du multiplexe, ou les lieux de l'incertitude spectatorielle¹

Dans un entretien récent, le critique Jean Douchet expliquait : “ être spectateur, cela va au-delà de la notion même de “ spectacle ”, c’est une façon d’être, ou plus exactement quelque chose qui permet à l’être d’être, une sorte d’arrêt que l’on impose à sa propre vie pour se reculer et, en voyant les autres, se voir soi-même. Ce que l’on pourrait définir comme une attitude “ humoristique ” : se distancier par rapport à soi-même ”². Derrière cette vision quelque peu sublimée qui vise à exprimer l’ “ être spectateur ”, Douchet semble réifier une sorte d’idéal, celui d’un spectateur constitué dans sa quête de sensations intenses. Parfois, ces sensations, toutes faites du désir de briser la position de spectateur pour “ entrer dans l’écran ”, s’organisent, se ritualisent ; ceux qui vivent cette expérience-là se voient généralement et classiquement “ qualifier ” de *cinéphiles*. D’autres se rendent dans les salles obscures sans se formuler aussi clairement cette recherche d’absolu ; ils constituent le gros des rangs des “ simples spectateurs ”. Si l’on devait caricaturer à grands traits ce qui différencie l’un et l’autre groupe, on pourrait dire que les cinéphiles sont animés d’une démarche de curiosité, là où les autres se comportent comme des spectateurs braconniers : les premiers sont plus stratégiques, c’est-à-dire qu’à peu près tous les films prendront une place de nécessité dans leur carrière de spectateur-cinéphile ; les seconds, auxquels on s’intéressera plus particulièrement ici, déploient un comportement tactique échafaudé sur une série de petites décisions, qui les conduisent de chez eux à la salle de spectacle en suivant un chemin souvent plus tortueux qu’il n’y paraît, et où certaines instances de médiation vont jouer un rôle prééminent qu’on ne leur prête généralement pas.

Redéfinir les lieux de la braconne

Si les comportements “ braconniers ” en matière de culture trouvent de nombreuses accroches définitoires dans les travaux sociologiques de Michel de Certeau et de son équipe, on peut regretter que ces derniers aient justement subordonné ce mot - braconnier - dans le principal souci de ne pas laisser échapper, voire de ne pas “ humilier ” la possible signification tapie derrière le moindre geste social. Ainsi de Certeau précise-t-il sur l’exemple de la lecture : “ *Au départ, dans notre société de consommation qui cancérise l’œil et le voir, le lecteur est affecté d’une position de passivité, alors que l’écrivain passe pour actif et créateur ; il est supposé avaler passivement le texte reçu. Or la pratique silencieuse de la lecture correspond à la circulation des Indiens colonisés dans une culture imposée par leurs conquérants [...]. C’est un chasseur sur les terres de l’autre. C’est un braconnier suivant, dans la forêt domaniale, les pistes de ses intérêts et de ses désirs* ”³. N’importe quel comportement culturel qui subit l’empoétisation de Michel de Certeau devient de la sorte comparable à n’importe quel autre, ce qui n’est pas sans conséquence lorsqu’on analyse la symbolique qui s’attache à des pratiques

¹ Une première version de ce texte a été publiée dans la revue *Communication et Langages* n° 125.

² Jean Douchet, “ La fabrique du regard ” in *Vertigo* n°10, “ Le Siècle du Spectateur ”, 1993.

³ Michel de Certeau, “ Pratiques quotidiennes ”, in G. Pougol et R. Labourie (éd.), *Les Cultures populaires*, Toulouse, Privat, 1979, p. 23-29.

qui, apparemment, se ressemblent. Ainsi, on prend le risque de s'affranchir d'une analyse plus en profondeur des motivations spectatorielles lorsque, sous prétexte de valoriser et de tenir compte de la pluralité des comportements, on décrète que chacun est susceptible de fabriquer d'une même proposition cinématographique, son produit à lui, " *différent, incohérent et superbe*". La sociologie n'est pas là pour exercer une justice sociale, mais pour construire et interpréter une juste sociologique.

S'il est certain qu'on ne consomme pas les objets culturels avec la même finalité, tant sur le plan des motivations sociales qui nous conduisent vers cet objet que sur celui de la réception de l'objet lui-même, il faut d'abord être en mesure de situer les univers de la pratique et du pouvoir, lorsque cela est nécessaire, substituer à une analyse de significations une analyse de décisions prises, comme toutes les décisions, dans une situation qui en délimite les degrés de liberté. Le spectateur braconnier n'est pas, dès lors, celui qui chasserait sur les terres d'un hypothétique autrui cultivé, en piégeant grâce à un outil prohibé des bénéfices culturels réservés en chasse gardée, mais plutôt celui qui joue de l'objet culturel avec des désirs préalablement instruits par d'autres représentations. Tout comme il est absurde de définir le non-public d'une institution culturelle depuis ce que l'on connaît de ses publics, il semble très difficile en conséquence de déduire des logiques cinéphiliques, les logiques spectatorielles irriguées de désirs autres que ceux qui consistent à *générer pour lui-même* du capital culturel ou ce que l'on assimile à du capital culturel. En ce sens, le cinéma, et notamment les complexes de cinéma de type " multiplexe ", constituent un lieu de braconnage car si l'on sait qu'on vient y chercher du plaisir, il arrive souvent que l'on ignore avant de se rendre dans une salle bien précise de quelle sorte de spectacles on va se rassasier. En effet, à l'occasion d'une enquête de terrain consacrée initialement à la " sortie du dimanche au multiplexe " ⁴, on s'est intéressé à chiffrer le nombre de spectateurs qui venaient au cinéma avec en tête une idée précise de ce qu'ils voulaient voir. Les résultats ne furent pas sans susciter un certain étonnement : Près de 35 % des spectateurs accompagnés (d'une personne ou plus) arrivent devant le multiplexe en ignorant au préalable ce qu'ils vont aller voir ! Un tel chiffre peut s'expliquer en partie par les possibilités offertes par l'infrastructure multiplexe elle-même. Programmer dix salles permet une palette élargie, et nombreux sont les spectateurs qui fondent souvent leur sortie au multiplexe sur l'espoir de trouver au moins un film pour les satisfaire. Il faut noter l'importance de cette attitude, et donc l'enjeu économique qui repose sur la diversité de la palette de programmation : l'essentiel de la clientèle du multiplexe étudié - en l'occurrence le Pathé CapSud situé à la périphérie de la Ville d'Avignon - n'est pas qu'une clientèle de proximité immédiate puisque le cinéma est construit dans une zone commerciale. La simple volonté de se rendre au multiplexe constitue donc un déplacement symboliquement et parfois financièrement coûteux ⁵. Le lieu se doit donc de tenir en partie ses promesses.

Matériellement, les programmations à horaires quasi-simultanés et la durée quasi-standardisée des projections permettent de faire fonctionner à plein la logique des choix entre différents films. On peut régulièrement observer des groupes de spectateurs qui, lorsque la concertation pour un seul film semble difficile à trouver, choisissent de se désolidariser pour se répartir dans différentes salles et se retrouver à la sortie. Mais ce comportement, souvent avancé dans les

⁴ Enquête menée dans le cadre des programmes de recherche des études cinématographiques du Laboratoire Culture et Communication de l'Université d'Avignon associé au LAHIC : cette enquête, placée sous la direction scientifique d'Emmanuel Ethis a été menée avec Damien Malinas, Christophe Potet, Michael Bourgatte et Christophe de Saint-Denis. 2783 spectateurs accompagnés par au moins une personne ont été à ce jour interrogés.

⁵ La ceinture géographique dans laquelle se recrutent les clients atteint pour le multiplexe d'Avignon 80 km.

arguments “ marketing ” pour mettre en valeur les avantages du multiplexe, reste néanmoins marginal : la sortie au cinéma en groupe convoite l’entretien et le maintien d’une zone privilégiée d’échange et de partage entre les membres du groupe. Il en va du sens de “ l’être ensemble ” quitte à s’opposer à l’issue de la séance dans les avis que chacun émettra à propos le film vu : ce n’est, au reste, que le partage du même objet qui permettra cette confrontation. On comprend dès lors l’importance qui réside dans l’enjeu même du choix de la séance, dans la nécessité du compromis décisionnel auquel se soumettent nos spectateurs braconniers. Ainsi, un spectateur du multiplexe avignonnais de 28 ans - Mr K. - explique, non sans une certaine gravité, comment il évite d’apparaître comme le leader trop apparent des choix que font, ses trois amies et lui, lorsqu’ils décident de se « faire une toile » : « j’ai un peu d’expérience maintenant, je sais qu’à part deux ou trois acteurs et actrices qu’on aime tous bien, il ne faut pas parler des têtes d’affiche qui nous diviseront à coup sûr. On évite aussi les grosses sorties type *Les Rivières pourpres* ou *Les rivières pourpre 2*, on évite aussi systématiquement les suites, voilà en gros nos principes de choix... Après les décisions se prennent sur ce qu’on a vu en bande annonce, sur ce qu’on a entendu à la fac, mais bon là aussi ça peut être vachement contradictoire, comme pour *Million Dollar Baby* avec Clint Eastwood... Aussi mine de rien, je me suis rendu compte récemment que même lorsqu’on discute un max sur ce qu’on pourrait voir, on hésite toujours jusqu’au bout entre deux ou trois films et qu’on repousse la décision jusqu’au dernier moment, voire jusqu’à la caisse où l’on retire les billets ».

Les médiations de l’incertitude

Si l’on songe que ce sont 35 % des spectateurs accompagnés (nous le rappelons d’une personne ou plus) qui ignorent ce qu’ils vont aller voir jusqu’au moment où ils arrivent en caisse, alors on ne peut que nuancer les commentaires souvent trop hâtifs dont on s’arme pour comprendre le classement des longs-métrages au box-office : et si le succès d’un film se jouait dans les quelques secondes qui précèdent l’achat d’un billet ? Que se passe-t-il à ce moment précis où basculent toutes les incertitudes pour se fondre dans l’ultime décision qui conduit au paiement de sa place de cinéma ? En posant de telles questions, on en ramène furtivement et en creux une autre, récurrente, celle de la constitution des publics à condition bien sûr que l’on s’attache à considérer la démarche qui les conduit au cinéma comme faisant partie intégrante de leur activité de spectateur. On sait que toute pratique de loisir dite “ de sortie ” sera, contrairement aux pratiques domestiques, vécue avec plus d’intensité, on ne peut négliger que la multiplicité des espaces de négociations qui sépare le spectateur de cinéma de l’achat de son ticket participe totalement à la création et au conditionnement des dispositifs d’attentes de réception de l’œuvre filmique. Dans le prolongement de ce raisonnement, c’est très certainement la valeur descriptive de l’ensemble des mesures produites par les instruments généralement employés pour évaluer les publics qu’il s’agit de ré-interroger ; car, en enquêtant la plupart du temps sur des publics déjà constitués voire préconstitués, ces instruments s’astreignent à performer ces publics plutôt que de les décrire dans leur genèse. À l’instar de Kantorowicz, parlant des deux corps du roi pour exprimer les tensions qui existent entre le corps réel de celui qui est investi du pouvoir royal et le corps virtuel et transcendantal du pouvoir lui-même, Daniel Dayan parle pour sa part d’un spectateur qui hérite d’un double corps : “ *le sien propre et celui du public dont il se perçoit comme le représentant métonymique* ”⁶. L’une des conséquences les plus immédiates que l’on peut tirer de ce constat est sans nul doute l’invite

⁶ Daniel Dayan, “ Le double corps du spectateur ”, in Jérôme Bourdon et François Jost (sous la direction de), *Penser la télévision, Actes du colloque de Cerisy*, Nathan, 1998, p. 234-248.

capitale à rapatrier la notion de publics vers les lieux où ils se constituent : des lieux souvent qualifiés de médiation, mais qui sont avant tout des lieux de décisions.

Dans la quasi-totalité des discours de nos 35 % de spectateurs incertains à propos de ce qu'ils viennent voir, le multiplexe en tant qu'équipement apparaît incontestablement comme un lieu de résolution de l'incertitude car le risque pris lorsqu'ils décident de se rendre au "Pathé" semble limité par l'infrastructure elle-même. Une étude sur les multiplexes menée en 1996⁷ a d'ailleurs permis de d'associer à ce type d'infrastructure un certain nombre de modifications générales des comportements de fréquentation :

Allez-vous plus souvent au cinéma depuis que vous avez découvert le multiplexe ?

•	Plus souvent	58 %
•	Autant	40 %
•	Moins souvent	1,5 %
•	Ne sait pas	0,5 %

Si le prochain film que vous avez envie de voir se joue au multiplexe et dans un des autres cinémas que vous connaissez, vous irez le voir plutôt :

•	Au multiplexe	65,2 %
•	Dans l'autre cinéma	8,8 %
•	Ne fera pas attention à la salle	19,6 %
•	Ça dépendra du film	6,4 %

Quelle est la raison principale qui vous incite à vouloir revenir au multiplexe pour un prochain film ?

•	Le choix entre de nombreux films	18,2 %
•	Les très grands écrans	17,4 %
•	Le parking gratuit	16,9 %
•	La très bonne qualité du son	14,8 %
•	Les fauteuils en gradin	12,9 %
•	La facilité d'accès	11,7 %

Outre le fait que certains spectateurs tendent à devenir des exclusivistes de ce type de salles, cette étude révèle un attrait des spectateurs pour le sens d'un spectacle cinématographique qu'ils avaient perdu avec les salles trop petites des années 70 ; beaucoup d'entre eux - même parmi ceux qui ne les ont jamais connus - évoque le mythe des grandes salles et des grands écrans des années 60. Pour ces derniers le multiplexe restaurerait une part de ce mythe.

Les 18,2 % des spectateurs de cette étude qui déclarent que la raison principale de leur venue au multiplexe est la possibilité de choisir entre de nombreux films présentent quant à eux les mêmes caractéristiques que les 35 % d'incertains de notre enquête de 1999. En l'occurrence, si le critère "choix entre de nombreux films" se hiérarchise en tête des réponses, c'est, qu'à l'évidence, ceux qui le citent font bel et bien partie des indécis qui aspirent à découvrir au multiplexe une proposition qui les satisfera. Si l'on comprend une part des motivations qui conduisent les spectateurs à s'orienter vers le multiplexe, la question relative à ce qui préside dans leurs décisions quant au choix définitif du film n'en est pas pour autant résolue. L'enquête menée en 1999 au Pathé CapSud, le multiplexe d'Avignon, a permis de reposer à nouveaux frais cette question et ce, précisément auprès du groupe des "incertains", en tentant de

⁷ Étude menée par la société Gérard Vuillaume entre octobre et décembre 1996 sur les multiplexes d'Avignon, Toulon, Nantes, La Rochelle, Metz et Calais.

prendre en compte l'ensemble des informations qui leur sont potentiellement accessibles, et dont on peut supposer qu'elles sont susceptibles d'entrer dans leur processus de décisions :

Quels sont les critères qui motivent principalement vos choix de films ? (2 réponses possibles)

•	Le genre	19,12 %
•	La bande annonce	14,97 %
•	Les acteurs	13,75 %
•	L'affiche	9,97 %
•	L'histoire	9,83 %
•	Le réalisateur	7,23 %
•	Le titre	6,84 %
•	Le conseil de vos amis	6,27 %
•	La version française	3,90 %
•	La salle dans lequel le film est diffusé	3,13 %
•	Les critiques, les articles de presse	1,47 %
•	La durée	1,41 %
•	Les émissions TV sur le cinéma	1,41 %
•	Les effets spéciaux	0,70 %

Bien qu'il s'institue loin devant tous les autres, le critère du *genre* apparaît dans les faits et dans ses effets comme un critère repoussoir, c'est-à-dire que le genre fonctionne à la manière d'un seuil d'accueil vers l'objet filmique : ainsi, lors d'une décision prise en groupe, si l'on ne se tourne pas nécessairement vers le genre que l'on apprécie le plus pour cause de compromis, on évitera pour la même raison et ce, presque à tous coups, le genre qu'un des membres du groupe n'apprécie pas du tout. Face à ce consensus mou du genre qui conduit à des choix " par défaut ", on peut remarquer que, hiérarchiquement, les instances d'informations qui impliqueraient des choix plus lourdement préparés ou argumentés par avance – la presse, la critique, les émissions de télévision – jouent un rôle très modeste. Il en va de même du *conseil des amis* qui pèse pourtant si fortement dans d'autres secteurs de la pratique culturelle : au cinéma, ce conseil d'amis, désigné improprement par la notion de " bouche-à-oreille ", fonctionne principalement dans des décisions que l'on prend seul ou pour des choix anticipés, et, ce qui n'est pas le cas ici. La forte influence de la bande-annonce pour le groupe des " incertains " signale l'importance qui est accordée au poids de ce que l'on aspire à découvrir en même temps que les autres, en suivant une impulsion basée sur un niveau presque équivalent d'informations entre tous les membres associés à la sortie. Encore une fois, l'on est ramené vers une immédiateté et une décidabilité *in situ*.

L'étonnante confiance abandonnée à la caissière du cinéma

Au sein du groupe avec lequel le partage d'activités ou d'expériences sociales demeure un élément organisateur et structurant, la plus petite décision, telle celle qui consiste à choisir – hors d'éventuelles règles auto-imposées par le groupe lui-même⁸ –, ne serait-ce qu'un film, peut avoir une portée démesurée. Il faut remarquer - et cela justifie sans doute le fait que les processus décisionnels soient souvent perçus comme une énigme – que si l'on interroge

⁸ Il n'est pas rare en effet que pour contrer l'enjeu d'une décision, un groupe s'impose des règles qui limitent les éventuelles conséquences des choix de chacun en les justifiant par un repli sur la règle elle-même. Un choix sera d'autant mieux accepté par le groupe si la règle fonctionne sur des schèmes objectivables et rationalisables pour tous, par exemple : " *chaque semaine le choix du film incombera à un membre différent d'entre nous* " ..

isolément et au préalable, c'est-à-dire avant toute concertation, chaque membre du groupe, il n'est pas exceptionnel que les choix individuels convergent vers une option similaire qui ne sera, en définitive, pas retenue par le groupe après qu'il soit réuni.

En réalité, ce n'est que l'observation directe du processus de décision considéré dans sa globalité, jusqu'à l'achat du ticket, qui permet de révéler le sens plus général du choix. Au pire, l'on hésite entre deux ou trois films possibles jusqu'au dernier moment, et, si l'on y prête attention, ce ne sont que quelques mots convoqués hors de toute procédure argumentative qui vont arrêter la décision : ces mots-là ne se chargent symboliquement que parce qu'ils sont échangés avec la première instance humaine, représentante institutionnelle du cinéma : la caissière. Qui est-elle ? En général, une anonyme, mais une anonyme en poste ! Sa tâche devrait normalement ne consister qu'à délivrer les billets et à encaisser la monnaie. Pourtant, et bien qu'elle ne soit réellement pas formée au conseil en termes de compétences professionnelles, elle est couramment investie de cette fonction et notamment par nos spectateurs "incertains". Ces derniers placent en elle un ultime "crédit culturel" qu'on pourrait croire quelque peu irrationnel si l'on s'en tient à noter les quelques mots extérieurement insignifiants sur lesquels se fonde leur décision finale. Néanmoins, la place de la caissière semble lui conférer un "charisme" évident, bien que momentané, qui dépasse son statut et qui est relatif au rôle qu'on lui prête en tant qu'expédient des incertitudes culturelles. Sur ce point précis, "culturel" et "cultuel" s'apparentent fortement par les configurations sociales dans lesquelles ils produisent des acteurs paradoxaux pour remédier aux doutes de l'instant, que ces doutes soient spirituels ou mystiques. En ce sens, les comportements suscités par de tels personnages relèvent d'actes d'ordre "affectif" tels qu'ils se formulent dans la typologie weberienne : "*Le comportement strictement affectif se situe à la limite, et souvent au-delà, de ce qui est orienté consciemment en fonction d'un sens. Ce peut être une réaction sans retenue à une excitation sortant du quotidien. Il s'agit d'une sublimation lorsque l'activité conditionnée par les affects se produit comme une décharge consciente des sentiments : le comportement affectif se trouve le plus souvent (mais pas toujours) déjà engagé sur la voie d'une rationalisation en valeur ou de l'action en finalité ou bien les deux*"⁹.

La décision « extra-rationnelle » qui consiste à obéir à un choix ultime, arrêté dans l'échange avec la caissière de cinéma, engage des procédures mentales qui sont, elles, rationnelles en ce qu'elles agencent consciemment des moyens aux services d'une fin. Ainsi ceux de nos spectateurs indécis qui orientent leurs choix suivant une *rationalité en valeur* paraissent se conformer à une sorte d'exigence qu'ils perçoivent comme adressée par la caissière : « *Le Seigneur des anneaux*, oui, il faut absolument l'avoir vu » ou « *La plage*, beaucoup sont déçus en sortant » ou encore « vous n'aurez aucun problème pour choisir votre place pour *Don Juan*, la salle est vide tous les soirs ». Ceux qui, en revanche, orientent leurs choix d'une *manière rationnelle en finalité* ont en tête les conséquences subsidiaires, les profits possibles de s'en remettre à la caissière : si le film plaît au groupe, on pourra aisément évincer le rôle qu'elle aura joué pour se réapproprier et jouir sûrement du choix effectué ; s'il ne plaît pas, on se défausse de toutes responsabilités sur « la caissière qui nous avait pourtant affirmé que *In extremis* était un super film ». Les mots d'apparence banals qui s'échangent avec la caissière du cinéma fonctionnent dans l'ensemble de ces situations comme des surcodeurs tels que Lucien Sfez les a définis (Sfez : 1992) ; ceux-ci sont capables de relier et de faire glisser les uns dans les autres « les codes émis lors de la réflexion » pour opérer à terme une dynamique de la transformation dont découle la décision. L'inférence conversationnelle « spectateur incertain – caissière » se

⁹ Max Weber, *Économie et Société*, Paris, Plon, 1971, p. 22-23.

joue, elle, dans un contexte serré où l'un et l'autre n'ont que quelques secondes pour déterminer dans une intercompréhension précipitée les désirs d'autrui (Gumperz : 1982, pp. 55-77). Au demeurant, la caissière, dans sa réponse, opte toujours pour le *risque minimal* en recommandant le ou les films qui rencontrent le plus large consensus au regard des billets qu'elle a déjà vendus. Aucune régulation lourde ne permettant de s'ajuster au savoir socioculturel exact de son interlocuteur respectif, c'est une *infra-confiance culturelle* qui s'exerce pleinement ici. Cette *infra-confiance* culturelle peut être assimilée à une reconstruction sociale et socialement stabilisée de ce qu'Adam B. Seligman désigne par la notion de *trust* : le *trust* est cette foi que l'on accorde à des individus et qui intervient dans toutes les relations sociales mal définies où il y a nécessité de faire appel à des improvisations, improvisations marquées par une incertitude radicale (Seligman : 1997). Pour Seligman, cette forme d'interactions, qui trouve son origine dans le XVII^e siècle occidental, marque les sociétés qui ont vu croître le nombre et la diversité des rôles sociaux. De la sorte, on ne peut plus véritablement parler de "contrat social" qui impliquerait au sens fort une relation de confiance entre la caissière du cinéma et le spectateur incertain. La situation elle-même ne s'y prête pas. En définitive, le dilemme attaché au choix du film ne s'y trouve pas dénouer, mais déplacer, transformer.

En pratique et en connaissance de cause, les exploitants des complexes cinématographiques devraient vraisemblablement repenser la formation de leurs caissières et les stratégies marketing que ces dernières permettraient de développer et d'ajuster au regard de l'économie globale de la diffusion des longs-métrages en France. Inversement, le spectateur incertain, braconnier malgré lui, pourrait, sans doute se demander comment il en est arrivé à prendre autant de distances avec ses propres choix eu égard au plaisir, lui aussi incertain, sur lequel il mise en tant qu'individu et individu socialisé. Autre attitude humoristique penserait certainement Jean Douchet, autre manière de se distancier par rapport à soi-même, bien loin également du fameux "être-spectateur" qu'il idéalisait.

2.

Infirmités spectaculaires, De l'usage pragmatique de la figure du handicap au cinéma¹⁰

À travers un entretien, un jeune spectateur redonne toute sa vigueur signifiante à l'artifice de ce que l'on pourrait désigner comme étant l'une des figures filmiques les plus remarquables sur laquelle le cinéma s'appuie pour se tirer de quelques mauvais pas narratifs : la figure du baiser saisi dans la course-poursuite, ce baiser qui est censé tirer d'affaires un héros en position difficile et ce, en épousant les lèvres d'une fille sublime.

« Ce qui m'intrigue le plus dans les films, et surtout dans les films où il y a du suspense, les films d'action comme j'ai entendu dire (...). Ce qui m'intrigue donc dans ces films-là, c'est cette espèce d'issue de secours à deux francs qu'« ils » utilisent quand le héros est poursuivi par plein de méchants et qu'il tente de leur échapper en passant inaperçu : car le mec, je ne sais pas comment il fait, et où ceux qui écrivent l'histoire ils ont déjà vu ça, mais le mec, il trouve toujours sur son chemin une nana vachement mîmie qu'est plantée là, sortie d'on ne sait où, qu'il va prendre dans ses bras sans qu'elle, elle soit plus étonnée que ça ; et là, tout ruisselant de sueur, forcément à bout de souffle, il va se mettre à l'embrasser comme si de rien n'était, le temps que ses ennemis s'éloignent... Moi, je trouve ça génial de nous demander de croire à tout ça, c'est carrément plus fantastique que je ne sais quelle histoire de vampires qui hypnotisent les femmes avant de leur sucer le sang... Tu imagines, toi, des poursuivants qui te traquent et qui ne repèrent rien, alors que quand même, quand des gens dans les rues de la vraie vie se roulent la méga pelle du siècle, tout le monde les mâte, qu'on soit gêné ou pas, on les mâte, et c'est vraiment pas le superman pour pas se faire remarquer... ». [Entretien avec Antonin R., 13 ans].

Au-delà du fait que ce soit presque toujours un homme qui embrasse, et une femme qui est embrassée, une autre des particularités de ce « baiser volé » est qu'il incarne toujours, en dépit des variations de mise en scène et des cadres culturels de réception dans lesquels il est donné à voir, une porte de sortie, une issue de secours pour le héros, une issue utilisée rituellement depuis les origines du cinéma.

Cet exemple permet de situer au sens le plus fort de la narration, la nécessité qu'il y a de faire appel à des figures conventionnelles et rationalisées pour faire « symboliser » le spectateur en suscitant des éléments culturels de vie singuliers comme des éléments de médiation propres à définir un univers cinématographique et à permettre au spectateur de se définir dans le-dit univers. Ainsi, il s'agit ici de concevoir comment un film est susceptible d'interpeller – ou même d'impliquer – le spectateur, au-delà de son origine sociale et de son appartenance culturelle. C'est en mettant l'accent sur la définition de convention, qui présume un fonds commun – cultures, savoirs, idéologies, croyances, compétences, expériences, etc. -, que l'on tentera d'appréhender le principe sur lequel se fonde une figure filmique. Cette approche situe

¹⁰ Une première version de cet article a été publiée dans la volume 30 – numéro 1 de *Protée, Revue de théories et pratiques sémiotiques*, au printemps 2002.

l'existence et la production des conventions dans les ajustements incessants entre contexte de production et contexte de réception : c'est justement ce qui permet qu'un public se saisisse d'une figure filmique créative pour en faire un objet intelligible. À partir de là, une pragmatique des images cinématographiques, comme entrée privilégiée dans cet article, apparaît adéquate pour saisir le type de relation qu'une figure filmique – en l'occurrence, la figure du handicap au cinéma – établit avec les spectateurs.

Une pragmatique des images cinématographiques

La recherche des éléments purement scénographiques, des codes signifiants au cinéma – considérés comme absolus et souverains – ne saurait être suffisante pour interroger les objets filmiques car elle oblitère, de fait, le récipient social dans lequel baigne un film¹¹. Aussi, une approche socio-sémiotique des images nous semble davantage pertinente dans la mesure où elle vise à examiner le sens qui émerge de l'activité interprétative des publics face aux signes que renvoie une œuvre. Dans cette perspective, les théories de l'art offrent de nombreux outils conceptuels aux sciences sociales pour repenser les formes cinématographiques.

Pour leur part, les sociologies contemporaines de la culture – notamment celles développées par Pierre Bourdieu ou Nathalie Heinich – se sont beaucoup interrogées sur ce que l'on pourrait globalement appeler l'anatomie du goût en tant que principe fondateur des valeurs esthétiques. L'histoire de l'art nous apprend en effet que toutes les pratiques artistiques, malgré leur hétérogénéité, offrent la caractéristique de répondre à des règles plus ou moins explicites. Celles-ci, établies par convention, vont permettre l'évaluation de l'œuvre grâce à l'identification de qualités qui en déterminent la valeur. En examinant d'abord l'expression de ces valeurs comme un processus de reconnaissance sociale pour ceux qui les produisent et ceux qui les reçoivent, ces sociologies ont surtout privilégié une approche de l'expérience esthétique en tant qu'expérience stratégique dans le monde social¹². De fait, elles se sont rarement penchées sur le bénéfice produit par cette activité considérée pour elle-même : si l'on use d'une métaphore simpliste et réductrice, on pourrait ainsi concevoir que dans le fait de « dire du mal de quelque chose ou de quelqu'un », ces sociologies ont analysé avant tout la manière dont cette activité « positionne » l'individu qui profère ce mal dans son univers social, tout en laissant de côté ou en reléguant en arrière-plan le plaisir évident que cet individu peut tirer de ses dires et de ses médisances.

Mais pour mieux comprendre ce que nous tentons de signifier ici, encore faut-il se détacher d'une conception dix-neuviémiste de l'art encore très prégnante de nos jours, et qui conçoit le phénomène artistique sur un registre propre qui fonctionnerait suivant une logique spécifique, détachée du monde. Cette attitude purement artificielle a amené les néophytes à accorder un intérêt souverain à des conduites esthétiques rares puisque façonnées dans et par les « sectes » artistiques elles-mêmes¹³ ; cercles d'exclusion¹⁴, animées d'un prosélytisme

¹¹ Jean-Pierre Esquenazi, « Le film, un fait social », in *Réseaux* n°99, *Cinéma et réception*, CNET/Hermès Science Publications, 2000.

¹² En son temps, Adorno lui-même avait écarté l'analyse de l'appréciation artistique en tant qu'expérience de la jouissance assimilant cette dernière à l'expression du philistin : « Celui qui jouit concrètement des œuvres d'art est un béotien – précise-t-il -. Des expressions comme « régal pour l'oreille » le trahissent. En réalité, plus on y comprend quelque chose, moins on jouit des œuvres ». Théodore W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1989, p. 30.

¹³ Voir à ce titre les articles de Jean-Louis Fabiani, « Introduction à l'œuvre de D. Klingender », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, pp. 19-22, 1978/23, et d'Emmanuel Ethis et Emmanuel Pedler, « En quête de réception : le deuxième cercle, approche sociologique et culturelle du fait artistique », in *Réseaux* n° 68, pp. 85-105, 1994.

¹⁴ Ainsi, lorsque paraît en 1951 la célèbre revue française *Les Cahiers du cinéma*, dont la pensée critique a influencé un certain nombre de travaux en sémiologie du cinéma, les premiers numéros ne s'intéressent qu'à un seul type de cinéma en excluant

normatif. Or on pourrait, au contraire, soutenir que ce langage de l'ascétisme, tenu et défendu par les collectivités d'artistes selon les « mondes de l'art »¹⁵ auxquels ils appartiennent, ressort d'une traduction qui se sur-imprime à la jouissance esthétique, en lui réinjectant une réflexion propre aux modes de diffusion des œuvres et de leur environnement, et qui sert en réalité de préalable critique à la classification des dites œuvres. Ces mondes, décrits par Howard S. Becker, oblitérent du même coup la mosaïque très colorée des démarches sociales qu'une pente plus « naturelle » conduit vers la valorisation de ce que l'on est enclin à ressentir comme beau. Et ce n'est qu'en tentant de comprendre ce beau, polymorphe, multiple, que les chercheurs en sciences sociales sont susceptibles de discerner le sens plus général et plus profond dont il résulte¹⁶. Dès lors, comprendre comment un film est reçu, c'est aussi ne pas négliger le contexte dans lequel il est vu¹⁷.

Dans une autre orientation, plus proche des perspectives pragmatiques, Michael Baxandall¹⁸ montre ainsi comment les compétences convenables qui favorisent l'appréciation de la peinture du quattrocento, à la fois du spectateur, du peintre et même du commanditaire, sont tirées de l'expérience générale, l'expérience en ce cas de la vie au quattrocento et de la vision des choses à la façon du quattrocento.

Ce pragmatisme de l'expérience esthétique, on le retrouve, plus précisément encore dans l'ouvrage *Art as Experience*¹⁹ de John Dewey ; pour ce dernier, l'activité artistique correspond toujours au produit d'une première dimension, celle de la tension, de la réaction corporelle, d'une anticipation, et d'une seconde dimension, intellectuelle, réconciliatrice : « Pour donner une idée de ce que c'est que d'avoir une expérience – écrit Dewey - imaginons une pierre qui dévale une colline. [...] La pierre se décroche de quelque part et se meut, d'une manière aussi régulière que les conditions le permettent, vers un endroit et un état où elle sera au repos vers une fin. Imaginons, en outre, que cette pierre désire le résultat final, qu'elle s'intéresse aux choses qu'elle rencontre sur son chemin, aux conditions qui accélèrent et retardent son mouvement dans la mesure où elles affectent la fin envisagée, qu'elle agisse et réagisse à leur encontre selon la fonction d'obstacle ou d'aide qu'elle leur attribue, et qu'elle établisse un rapport entre tout ce qui a précédé et le repos final qui apparaît alors comme le point culminant d'un mouvement continu. La pierre aurait dans ce cas une expérience et cette expérience aurait une qualité esthétique. [...] Les « ennemis de l'esthétique » - ajoute Dewey - se mettent en travers de la trajectoire et écartèlent l'unité d'une expérience dans des directions opposées. [En ce sens], lutte et conflit peuvent procurer une jouissance bien qu'ils soient douloureux : c'est qu'ils font partie de l'expérience en ce qu'ils la font progresser. [À la limite, toute expérience jouissive peut s'assimiler à une douleur]. Autrement on ne pourrait pas y faire entrer ce qui a précédé. Car "faire entrer" dans une expérience vitale, c'est plus que placer quelque chose à la surface de la conscience au-dessus de ce qui était connu auparavant. Cela implique une reconstruction qui peut être douloureuse.»

délibérément les films ne répondant pas aux critères préalablement définis par la revue. Antoine de Baeque, *Les Cahiers du cinéma. Histoire d'une revue I & II*, Paris, Éditions de Minuit, 1991.

¹⁵ Nous empruntons ce terme à Becker, qui montre comment se combinent les conventions lorsqu'elles sont portées par des groupes producteurs d'objets artistiques distincts. Howard S. Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988 (1^{ère} éd. 1982).

¹⁶ C'est dans ce sens que Clifford Geertz insiste sur le fait que, dans l'histoire de notre imagination, la traduction de la vie sociale a eu une action sur les conceptions de la nature du génie artistique et que l'on y retrouve, par cet intermédiaire, un peu de « nous-mêmes ». Tout ceci appelle « *l'un des mystères significatifs de la vie de l'homme dans la culture : comment il se fait que les créations d'un autre peuple peuvent être si totalement leurs et une part de nous si profonde* ». Clifford Geertz, *Savoir local-Savoir global. Les lieux du savoir*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, p. 70.

¹⁷ Le programme de recherche de Janet Staiger nous invite à discerner le sens d'un événement, par exemple la sortie d'un film à tel moment devant tel public, afin d'échafauder l'élaboration du sens des films. Janet Staiger, *Interpreting films*, Princeton, Princeton UP, 1992.

¹⁸ Michael Baxandall, *L'œil du quattrocento*, Paris, Gallimard, 1985 (1^{ère} édition 1972).

¹⁹ John Dewey, *Art as Experience*, New York, G. B. Putnam's Sons, 1934.

Cette nouvelle notion nous invite alors à repenser le lien entre production de l'artiste et réception du spectateur, sans que la concordance ne soit pour autant nécessaire : les ratages étant possibles au niveau de l'intention, de la réception, ou de leur combinaison.

En son temps, le philosophe Charles Lalo avait employé les termes « d'artialisation du monde »²⁰ pour désigner la passerelle que nous prenons pour instituer de nouvelles conventions dans notre façon de voir le monde, malheureusement trop peu fréquentée. En effet, on ne peut que déplorer le faible usage de ce concept pourtant très fécond pour nous épauler dans notre entendement des formes artistiques : tout, dans le monde, ne donne pas lieu à une expression artistique²¹, et infiltrer l'expression artistique, l'artialisation du monde, c'est avant tout comprendre comment l'art *transfigure le banal* pour faire œuvre²². De fait, la question qui s'impose à nous, si l'on s'attache, par exemple, à définir l'art cinématographique, est donc de *savoir en quoi et comment un film se détache du monde factuel pour devenir une œuvre identifiable artistiquement*. « *L'œuvre d'art n'est réductible ni à son contenu ni à sa réplique matérielle signifiée, en l'espèce, que le film de fiction n'est réductible ni à l'histoire narrée ni à un pur assemblage d'images et de sons* »²³. Invariablement toute question ainsi posée au cinéma semble donc renvoyer à cet enfer définitoire d'un peut-être trop vaste « *Qu'est-ce que le cinéma ?* ». Il faudrait évidemment bien plus que ces quelques pages pour répondre à cette interrogation.

C'est pourquoi nous proposons, en abordant de front une figure conventionnelle de l'imagerie cinématographique, sans cesse ressassée, de revenir plus particulièrement ici sur le principe **d'artialisation** que le cinéma fait éprouver au monde réel. Plus frontalement encore, c'est sur le *traitement cinématographique des handicaps* – du moins ce qui est considéré dans notre société comme des handicaps, physiques ou mentaux – que nous aimerions nous arrêter. En effet, avant même de savoir s'ils constituent ou non une espèce à part dans l'univers cinématographique, on ne peut que constater qu'ils *ponctuent depuis son origine toute l'histoire du cinéma*. Aussi, faut-il se demander si le hors-norme, auquel le quotidien de nos sociétés réserve un sort dont on ne peut nier la singularité, se verrait, par l'entremise de l'écran, conférer un traitement différent.

L'invention filmique du handicap au cinéma

Dans un épisode de la désormais célèbre série télévisée de Chris Carter, *The X-files*, intitulé « Faux frère siamois »²⁴ les protagonistes principaux, les agents du F.B.I., Mulder et Scully, se rendent à Gibsonton, en Floride. Cette ville a la particularité d'accueillir, entre deux tournées, de nombreux phénomènes de foire. Plongés dans un univers très proche des romans de série noire d'Harry Crews, les agents enquêtent sur une longue série de meurtres perpétrés exclusivement dans le milieu des dits phénomènes. Le temps des investigations, ils s'installent dans un motel dirigé par un nain, Monsieur Nutt. Et nous, spectateurs, découvrons ici, non sans surprise, un traitement filmique, atypique et volontairement humoristique, qui va déjouer avec bonheur, dès les premiers dialogues, les pièges de la dramatisation :

²⁰ Charles Lalo, *L'expression de la vie dans l'art*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1933.

²¹ De plus les qualificatifs « artistique » ou « œuvre d'art » sont eux-mêmes soumis à débat, en témoigne la détermination de Jean-Paul Sartre à réfuter les propos d'André Bazin qui visent à élever le statut du film à celui d'œuvre d'art. La démarche de ce dernier est explicitée dans : André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, Editions du Cerf, 1975.

²² Nous nous inspirons ici du propos développé par Arthur Danto dans le livre qu'il a consacré à sa conception philosophique de l'art, *La Transfiguration du banal*, Paris, Seuil, 1989.

²³ François Jost, *Un monde à notre image*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1992, pp. 128-129.

²⁴ *Faux-Frère Siamois* (Humbug), réalisation, Kim Manners, diffusé aux USA le 31 mars 1995.

Mulder : Dites-moi, est-ce que vous avez déjà travaillé dans un cirque ?

Mr Nutt : Et qu'est-ce qui vous pousse à croire que j'ai pu vouloir m'engager dans un cirque ? Pourquoi ce métier devrait-il me plaire ?

Mulder : J'ai su que beaucoup de gens de la région avaient fait du cirque et j'ai cru qu'éventuellement, vous aussi...

Mr Nutt : Vous avez cru cela parce que je suis une personne de petite taille et que la seule carrière qui se présente à moi est forcément de me montrer à la foule comme spécimen, Vous avez jeté un rapide coup d'œil sur moi et vous vous êtes cru capable d'en déduire ce qu'avait été toute ma vie ? Jamais il ne vous serait venu à l'esprit qu'une personne de ma taille arriverait à avoir un diplôme d'hôtellerie délivré en bonne et due forme.

Mulder : Je n'ai pas dit cela pour vous vexer, excusez-moi.

Mr Nutt : Pourquoi est-ce que cela m'aurait vexé, je sais bien qu'il est humain de juger hâtivement les autres en fondant son opinion sur ce que fait croire uniquement leur physique, j'ai fait pareil en ce qui vous concerne, par exemple en voyant votre tenue d'américain soigneux, votre air apprêté, votre cravate d'une banalité sinistre, j'en ai conclu que vous deviez être fonctionnaire, travailler, disons, au FBI..., vous vous rendez compte du drame, j'ai commis l'erreur de vous réduire à un stéréotype, une caricature, j'aurai dû remarquer en quoi vous êtes spécifique, unique, irremplaçable,

Mulder : Je suis du FBI, c'est vrai,

Mr Nutt : Veuillez vous inscrire monsieur.

Car malheureusement Mulder appartient au FBI, ce qui renvoie Mr Nutt aux mots de son plaidoyer pour la différence en en inversant l'effet, en l'aciérant définitivement à une condition de stigmatisé dont il s'est fait le porte-parole involontaire. De fait, nous avons retenu cette scène car elle illustre parfaitement la thèse, que nous devons au sociologue Erving Goffman, et sur laquelle nous aimerions étayer nos propos : « Le normal et le stigmatisé ne sont pas des personnes mais des points de vue »²⁵. Pour Goffman, le stigmaté, le handicap, n'est pas un concept en soi, mais définit plutôt le cadre catégoriel d'une expérience. Si l'on veut, *le sens sur lequel nous fondons nos rapports aux handicaps est insinué dans la relation qui résulte du discrédit que l'on attache à un individu porteur d'un attribut, attribut qui le différencie de l'idée du stéréotype préfabriqué par nos attentes normatives*. C'est sur la base « d'un petit nombre d'hypothèses sur la nature humaine »²⁶ virtuellement réalisées que nous faisons fonctionner notre gestion commune du stigmaté. Appréhendé comme point de vue, le stigmaté, qui n'en demeure pas moins une différence, revient à mettre en œuvre, par le discrédit qu'il active, tous les processus identitaires qui, systématiquement, nous éconduisent vers un jeu sociétal de miroirs. Communescent, le trait en moins ou le trait de trop, constitutif du handicap, *renforce nos conceptions de l'ordinaire social*, puisque, comme le précise Goffman, le stigmaté ne serait pas jugé hors norme s'il n'avait pas d'abord été collectivement conceptualisé comme tel.

C'est à ce stade qu'intervient notre questionnement à propos de *la mise en scène filmique du handicap* : n'est-elle qu'un simple reflet de ce dernier tel qu'il est conceptualisé collectivement, et par conséquent, contemporaine à la manière dont il est socialement traité ? Ou bien cette mise en scène reconceptualise-t-elle effectivement le handicap par l'entremise de ce que nous avons commodément appelé plus haut une « artialisation » ? De toute évidence, l'artialisation, si elle s'applique au handicap, jouerait alors un rôle qui viserait à l'intégrer, non seulement en termes de contenus – dont on a vu plus haut qu'ils n'étaient pas une condition suffisante pour faire art –, mais également en terme de regard porté sur un stigmaté qui, par la « magie de l'image », se déroberait ainsi au réel.

²⁵ Erving Goffman, *Stigmaté, les usages sociaux des handicaps*, Paris, Editions de Minuit, 1975.

²⁶ « On peut affirmer sans absurdité qu'il n'existe en Amérique qu'un seul homme achevé et qui n'ait pas à rougir : le jeune père de famille, marié, blanc, citadin, nordique, hétérosexuel, protestant, diplômé d'université, employé à plein temps, en bonne santé, d'un bon poids, d'une taille suffisante et pratiquant un sport. Tout homme américain est enclin à considérer le monde par les yeux de ce modèle, en quoi l'on peut parler d'un système de valeurs commun ». E. Goffman, *op. cit.*, p. 151.

Dans ce processus, les figures filmiques acquièrent, selon les termes de Paul Ricoeur, une « identité narrative »²⁷ qui leur est propre et qui est utilisée par les cinéastes comme une ressource pour l'énonciation filmique, à l'intérieur de l'économie générale du récit dans lequel elles prennent place. Par conséquent, une figure du handicap au cinéma est un instrument privilégié de la compréhension d'une scène cinématographique ; ceci afin de rendre intelligibles les relations sociales qui sont représentées à l'écran en croisant dans une seule figure construite l'ensemble des projections qui lui sont associées dans la réalité. Ce faisant, le handicap relève d'une pragmatique²⁸ de l'image dans la mesure où son interprétation par le spectateur dépend du contexte dans lequel le cinéaste choisit de l'inclure.

Dans le même ordre d'idée, les scénarios, en usant de figures filmiques, proposent aux spectateurs des « appuis conventionnels »²⁹ d'ajustement au récit, c'est-à-dire l'ensemble des ressources narratives qui permettent de combiner les préalables d'une compréhension commune. Une convention est donc instaurée par tout ce qu'un public de cinéma régulier doit souscrire pour saisir une figure filmique : par exemple un coucher de soleil pour signifier un univers romantique ou la fin d'un film, l'opposition entre la blonde bienveillante et la brune malintentionnée, l'orage ou la nuit pour l'inquiétude et la crainte, etc. C'est sur la base de ces conventions « standardisées » qui conduisent à l'élaboration des figures filmiques que ces dernières réussissent le tour de force de développer, en même temps qu'elles l'illustrent, une impression de « naturel ».

L'usage des figures filmiques au cinéma n'est, de ce point de vue, pas une simple transposition de la vie à l'écran des représentations sociales, il est un moyen pour communiquer des sensations rapides du « montré ».

Raisonnablement, s'il ne s'agissait que de la première hypothèse – le reflet démonstratif du handicap – ce serait là une définition bien trop restrictive pour rendre compte du « concentré » narratif que contiennent les ressorts symboliques d'un tel procédé. Nous pourrions alors suspecter la fiction filmique d'utiliser des mêmes ficelles que celles des foires d'antan réduisant le stigmaté montré au stade de l'infamie monstrueuse, et en faisant fonctionner à plein son unique composante extraordinaire. Il ne suffirait dès lors que d'exploiter un fonds de commerce en renforçant le « donné à voir » par autant de qualificatifs susceptibles d'exalter les imaginations tout en feuilletant l'environnement direct du handicap, le vécu quotidien de celui qui le porte : la femme à barbe, l'homme pingouin, l'enfant tronc, tous seraient soumis à l'identique à vivre l'existence d'une sirène de Barnum.

Pourtant, si l'on balaie très rapidement l'histoire de l'image projetée à ses origines, on découvre avec stupéfaction la régularité avec laquelle s'inscrit sur l'écran la thématique du monstre, du maléfique ou du fou – ces derniers étant pour des raisons de représentation fortement assimilés au stigmaté physique. Voici, ce qu'en 1798, le très éloquent Étienne Robertson écrit pour se justifier et faire, de concert, la publicité de son Fantoscope, sorte de lanterne magique, par laquelle sont exclusivement projetées maintes espèces de sujets hideux, monstrueux, ou fantasmagorique : « Le diable refusant de me communiquer la science de faire des prodiges, je me mis à faire des diables et ma baguette n'eut plus qu'à se mouvoir pour forcer tout le cortège infernal à voir la lumière ». Très vite, le Fantoscope rencontra un vif succès hors de Paris et la colonie des diables conquiert presque toutes les capitales européennes. *Faut-il, pour autant, en guise d'explications, se satisfaire de ces courtes allusions psychologisantes largement galvaudées, autour d'un supposé voyeurisme populaire ?* Assurément, la dialectique du spectateur-

²⁷ Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, sixième étude : « Le soi et l'identité narrative », Paris, Seuil, 1990.

²⁸ Paul Ricoeur, *op. cit.*, deuxième étude : « L'énonciation et le sujet parlant – approche pragmatique ».

²⁹ Pour une présentation synthétique de ce nouveau programme de recherche pour les sciences sociales, voir Nicolas Dodier, « Les appuis conventionnels de l'action – Éléments d'une pragmatique sociologique », *Réseaux* n°62, nov.-déc. 1993.

voyeur ou du voyeur-spectateur est plus complexe, et donc moins accommodante que cela car elle ébranle toute l'histoire sociale du montré, du montrable, et des dispositifs techniques qui les accompagnent. La multiplication récente des émissions de télévision qui prétendent donner à voir la réalité quotidienne des individus ordinaires – sous la forme de témoignages, confidences, caméras omniprésentes - et les débats passionnés qui les accompagnent en attestent³⁰. En effet, il n'est pas forcément utile d'intensifier le sens spectral des premiers publics du Fantoscope par l'invocation d'une démarche voyeuriste, alors qu'*ils n'ont pour la plupart qu'une curiosité de myopes qui chaussent pour la première fois des lunettes*. Non que le sujet de ces images importe peu : il ne se rattache que de manière très banale aux thématiques du spectaculaire en cours à l'époque de Robertson. Il s'agit de ce spectaculaire « lyrique » apte à propager à l'époque de la grande génération romantique l'inextricable trouble qu'autorisent les arts visuels dont parle Élie Faure, où il s'agit de « danser sur le bord de l'abîme ou de le recouvrir de fleurs »³¹.

Comprendre la portée de l'attrait pour cette débauche de monstration sans tragédie, où les stigmates alimentent intarissablement l'environnement de l'expressif du visuel, équivaut à éprouver, par la pratique, l'étrange sensation procurée par l'écoute de Florence Foster-Jenkins³² : en interprétant avec la conviction qu'alloue l'illusion de la justesse du chant les répertoires les plus populaires de l'opéra, la pseudo-cantatrice tranche dans le vif, grâce à l'immonde fausseté de ses notes qui convoitent l'authentique, nos familiarités sonores rationalisées, malgré nous, par quelques siècles érigés vers le chromatisme. Pourtant, aussi insolite et apparemment dérangement qu'elle puisse être, cette expérience est rarement délaissée avant de longues minutes par l'auditeur ; une sorte d'envoûtement le saisit et dépasse de loin le sentiment d'« inquiétante étrangeté » développée par Freud où s'est presque maladroitement nouée pour des « décennies de psychologues », la dialectique du même et de l'autre.

Car enfin, ne faut-il pas, avant de surinterpréter le sens de ce qu'aujourd'hui nous nommerions un marché de la représentation visuelle, nous demander la place qu'il occupe dans l'univers social des individus des XVIII^e et XIX^e siècles ? Sur les nouveaux territoires du visible conquis dans un premier temps par la lanterne magique, puis par les trucages dévolus aux techniques photographiques et filmiques, prennent corps les versions populaires des connaissances déployées dans les narrativités mystiques. *À ce stade, l'image projetée performe plus qu'elle ne représente.*

De ce fait, l'usage pragmatique des figures filmiques du handicap met l'accent sur les exigences et les possibilités des images cinématographiques à véhiculer un sens commun³³ momentané, partageable par tous, soumis à la contingence de l'esprit créatif des réalisateurs et des traditions historiques propre au monde du cinéma.

³⁰ Pour une idée plus précise de ces programmes télévisés, voire le bilan que dresse Marc-Olivier Padis de la première émission de « real TV » diffusée en France, intitulée « Loft Story » in *Esprit* n°6, juin 2001.

³¹ « *Le danger, la terreur, l'angoisse, la souffrance morale et matérielle sont partout. Aimer convulsivement, témoin de ruptures violentes et des morts inattendues, de la tragédie quotidienne où les larmes de la mère coulent, où apparaît la lâcheté ou la vaillance du père, où le frère est livré au bourreau, la saur livrée au soldat, l'enfant pousse bagard, replié sur lui-même, obligé de dissimuler ce qu'il sait et ce qu'il sent, d'accepter l'enthousiasme ou la catastrophe comme l'aliment ordinaire de son imagination, de choisir seul une route ardente à l'âge où, d'habitude, on choisit pour lui une route molle ou une impasse, d'accueillir la responsabilité et le risque comme compagnons de jeux* ». Élie Faure, *Histoire de l'art, L'esprit des formes II*, Paris, Editions Les héritiers d'Élie Faure, 1976 & Gallimard, 1991, p. 275.

³² Femme de milliardaire, Florence Foster-Jenkins rêvait d'être cantatrice. Elle alla jusqu'à se produire à Carnegie Hall en payant un public dont on peut douter qu'il ne serait pas venu de toutes les façons tant l'expérience sonore était curieuse.

³³ Le sens commun, bien plus qu'une variété évidente de choses abordée ingénument, - *le simple fait reconnu par des gens simples* -, est considéré par Clifford Geertz comme une ensemble relativement organisé de pensée réfléchie dont la caractéristique inhérente est précisément de le nier comme tel. Le sens commun se présente alors comme une interprétation des caractères immédiats de l'expérience - *c'est juste la vie* - et se construit selon un principe soumis lui-même à des normes de jugement historiquement définies. Clifford Geertz, *op. cit.*, p.97.

Sans doute certains se demanderont pourquoi nous ne nous sommes pas reposés sur la force expressive de la peinture et pourquoi nous avons compliqué à ce point le jeu. Sans doute parce que la peinture, fraîchement instituée en art légitime, ne se finalisait déjà plus dans le prosaïque de l'illusion de la réalité. De plus, on peut également penser que son public, restreint, ressentait le besoin de satisfaire ses attentes sur des registres marqués par le sceau du renouvellement. Comme l'indique Jonathan Crary, « le 'monde extérieur', que la chambre noire a stabilisé pendant deux siècles, n'est plus, pourrait-on dire en paraphrasant Nietzsche, le monde le plus utile ni le plus précieux. La modernité où baignent Turner, Fechner et leurs héritiers n'a que faire de la vérité et des identités immuables qu'il contenait »³⁴.

Revenons justement à la vérité du monde et à ces « identités immuables » où circulent les narrativités mystiques dont nous parlions plus haut, et avec elles, leur prédilection pour les sujets monstrueux, le fou, et l'univers fantasmagorique auquel elles se réfèrent. Dans leurs formes les plus diverses, les stigmatisés racontent l'identité d'une civilisation ; car en convoquant la puissance identificatrice de ce qui le plus couramment est pensé comme un supplice, ou la réification humaine d'un supplice divin sur laquelle se refuse de fonctionner l'ensemble du corps social, ceux-ci, par leur existence même, l'en dédouane. « Pour reprendre un mot de Gottfried Benn, 'le moi stigmatisé' est le lieu de défaillance et de décomposition où intervient la 'foi' »³⁵. Dans l'espace des traditions occidentales, l'usage des handicaps mentaux ou physiques dans la réalité comme dans leur mise en images serait en quelque sorte une incarnation supplémentaire de peurs référencées et très institutionnalisées dont on pourrait suivre patiemment l'évolution sur le fil de l'histoire. Fonctionnellement, la place qu'occupe la représentation vis-à-vis du représenté répond bien à un ordre institutionnel. « En s'affirmant comme besoin d'ordre, la modernité européenne désacralisera la folie. Au Moyen-Âge, le fou et le pauvre étaient comme les pèlerins de Dieu. Durant la période suivante, ils apparurent comme des êtres déchus, suspects et inquiétants, qui troublaient la paix publique »³⁶. Et, c'est sous cette signature d'une mentalité en devenir que nous trouvons l'invention de tous les dispositifs d'enfermement si bien décrits par Michel Foucault³⁷. Comme les deux faces de sa monnaie, *l'institution – soucieuse, on l'a vu, de ce qui génère ses processus identitaires – fait aller de pair le fou enfermé, le stigmatisé inadapté, avec leurs évocations publiques, leurs usages spectaculaires. Elle est désormais assujettie à dévoiler par l'entremise d'une mise en scène ambivalente ce qu'elle a désiré rendre invisible.*

Du stigmatisé à Superman et Shrek : le temps de l'exhibition des infirmités spectaculaires

En insufflant à la définition goffmanienne du stigmaté une composante historique, il s'agit de se replacer au lieu où s'enracine le sens des représentations des handicaps en images projetées ; à travers les lignes qui suivent, notre propos s'attachera à esquisser quelques trames socio-historiques, certes assez grossières, mais dont on considère qu'elles sauront épauler efficacement notre lecture de l'évolution des stigmatés à l'écran.

Toutefois, il faut en guise de préalable « enrichir » une nouvelle fois la compréhension du stigmaté telle que l'a conçue Goffman. En effet, lorsque ce dernier parle de notre *patrimoine commun de valeurs* sur lequel se fondent nos opérations normatives du monde et des autres, il nous le livre pratiquement *comme un idéal équilibré, presque irréalisable, et donc foncièrement*

³⁴ Jonathan Crary, *L'art de l'observateur, Vision et modernité au XIXe siècle*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 1994, p. 206.

³⁵ Michel de Certeau, *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Paris, Gallimard, 1987, p. 161.

³⁶ J. Delumeau, *La peur en occident*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1978, p. 532.

³⁷ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972 et *Naissance de la clinique : une archéologie du regard médical*, Paris, PUF, 1970.

indépassable. Dans la pratique, sa théorie du stigmaté fait les frais d'une approche quasi-misérabiliste où l'identité sociale est essentiellement mesurée au regard de ses déficiences à la norme. Car, en effet, nous ne saurions situer sur l'échelle goffmanienne ceux qui dépassent positivement le modèle normatif. En outre, il s'agit de s'interroger sur la manière dont ces derniers surplombent l'archétype sociétal. Ou encore, se demander, inversement, dans quel cadre notre échelle de mesure reste justiciable lorsque la norme est excédée ou sublimée.

À la croisée de ce double questionnement, nous retrouvons le concept d'artialisation sur lequel ce texte a été engagé. Cela parce que les dispositifs sociaux, ou si l'on veut l'institution, n'envisagent la transcendance de la norme que sur le mode de l'exception, de l'exemplarité ou de la récompense : olympisme, prix littéraires, palmes cinématographiques, etc... Éternel problème des oligarchies de la réussite sociale dont on perçoit bien à quel point elles sont en conformité avec une émanation boursouflée des valeurs les plus consensuelles d'une époque donnée. Ce n'est donc pas dans la réalité immédiate que seront concédés les traitements les plus saillants du hors-norme « fantastique ». Seule l'invention fictionnelle, la transfiguration du banal nous laissent entrevoir les brèches du surnaturel. En effet, comme le note Umberto Eco, « dans une société particulièrement nivelée, où les troubles psychologiques, les frustrations, les complexes d'infériorité sont à l'ordre du jour, dans une société industrielle où l'homme devient un numéro à l'intérieur d'une organisation qui décide pour lui, où la force individuelle, quand elle ne s'exerce pas au sein d'une activité sportive, est humiliée face à la force de la machine qui agit pour l'homme et va jusqu'à déterminer ses mouvements, dans une telle société, le héros positif doit incarner, au-delà du concevable, les exigences de puissance que le citoyen commun nourrit sans pouvoir les satisfaire »³⁸³⁹. Plus qu'une réalité tamisée, les fictions romanesques et filmiques artialisent les arcs édifiants de nos sphères sociales d'existence. À cette fin, elles banalisent l'extraordinaire et « extraordinarisent » le banal. Là se rejoignent le héros doté de pouvoirs supérieurs à ceux du commun des mortels et le stigmatisé. Chacun d'eux signera et contresignera une reconstruction artialisée du monde. Et c'est effectivement entre le géant à tête d'oiseau d'Étienne Robertson et Georges, le trisomique du *Huitième Jour* de Jaco Van Dormael, entre *Superman* et *Elephant Man* que les figurations du stigmaté à l'écran prennent leur véritable sens. L'artialisation du monde engendre une nouvelle échelle de normes plus flexible et déliée sur un univers qui, historiquement, semble se modifier chaque fois que se réifient les points sur lesquels est fondée la relation entre la sphère de l'art et les autres sphères d'existence⁴⁰.

Pour ceindre sur un siècle les différentes places et valeurs qu'ont assumées les stigmatés au cinéma, il convient donc d'observer comment conduites esthétiques, conduites sociales et conduites spectatorielles correspondent entre elles ; toutefois, de l'énonciation d'un tel projet, relativement transparente, à sa réalisation, un certain nombre de paramètres se chevauchent et rendent la tâche complexe. En effet, on ne peut déduire simplement les relations nouées entre toutes ces conduites en se satisfaisant d'un simple repérage des homologies, supposées existantes, entre la manière dont une société à une époque donnée de son histoire envisage les handicaps et la manière dont elle les traite cinématographiquement. Du moins, cette approche ne constitue pas – et nous avons vu jusqu'ici pourquoi – ni une bonne hypothèse d'observation, ni une posture acceptable pour rendre compte de notre problème ; d'emblée,

³⁹ Umberto Eco, *De Superman au surhomme*, Paris, Grasset, 1993, p. 131.

⁴⁰ Nous nous référons ici au lexique weberien des sphères d'existence. Ainsi, Max Weber a dénombré sept grandes sphères qui définissent les activités humaines : les sphères de la parenté, de la religion, de l'économie, de la politique, de l'art, la sphère de l'érotique et de la sexualité, et la sphère de la science et de la connaissance. Dans les faits, Weber justifie ces sphères par la logique interne différenciée et différenciable, afférente à chacune d'elles. Référence du livre ?

elle violente simultanément l'idée qu'il puisse exister un quelconque esprit de création au cinéma et le fait qu'un traitement filmique, même documentaire, puisse interpeller, ne serait-ce que dans son énonciation, le spectateur en usant de procédés spécifiques⁴¹. En suivant cette piste, nous ne pourrions que tomber dans le travers déployé par Siegfried Kracauer dans son ouvrage *De Caligari à Hitler* : « Kracauer a donné une lecture fascinante du cinéma de Weimar en sollicitant les films de manière rétrospective. Il commence par donner sa vision (malheureusement peu profonde) de l'Allemagne hitlérienne, puis tente de mettre bout à bout un certain nombre de thèmes filmiques pour s'apercevoir qu'ils annoncent tous l'ascension d'Hitler vers le pouvoir en 1933 »⁴². Dans l'optique de Kracauer et de certains de ses successeurs, le film s'inscrit sur le modèle des plus purs produits de communication, c'est-à-dire qu'il ne peut être pensé que comme l'expression directe de l'état d'esprit d'une nation. « Selon cette logique, les films de divertissement qui 'marchent bien' ne sont pas tant le résultat d'une expression artistique personnelle ou le produit d'un calcul de producteurs qu'un média par lequel la société communique avec elle-même »⁴³. En tout état de cause, on voit mal comment ce Babel cinématographique serait à ce point miraculeux. S'ils prélèvent effectivement des situations, des sentiments ou des normes dans une culture donnée, bref s'ils sont – comme nous le pensons – *près de la vie*, les films ne nous informent sur le réel qu'à travers la relation complexe et composite qui peut s'établir entre un spectateur, un contenu fictionnel, un réalisateur et leurs cultures d'appartenance originelle⁴⁴.

En recherchant des intersections, des points de sécance où se rejoignent les conduites spectatoriennes, sociales et esthétiques qui historicisent les stigmates à l'écran, ce sont deux balises que nous trouvons, et qui nous permettent, en conséquence, de dessiner avant, entre, et après chacune d'elles un temps, ou si l'on veut, une attitude dominante. C'est à partir de cette posture « typique » que l'on est susceptible de ressentir un changement dans les discours et dans les croyances inscrits dans les représentations des handicaps. Dans chacune de ces attitudes dominantes, les éléments conventionnels du traitement cinématographique du handicap, loin d'être isolés, sont associés les uns aux autres dans des dispositifs de figuration. Si l'on convoque ici la notion « d'expérience esthétique » de Dewey, pensée comme une expérience sociale et culturelle dont le cheminement est abouti tout en résultant d'une conscience de ce cheminement et de cet aboutissement, on peut prétendre que chacune des attitudes dominantes s'appuie sur des attitudes dominantes précédentes, de sorte qu'elles en modifient du même coup l'entendement. Autrement dit, un cinéaste qui, à un moment donné, méprise délibérément des conventions de figurations filmiques, ne pourra le faire qu'en prenant encore en compte ces mêmes conventions. Souvenons-nous du boiteux stupide dans le film « Usual suspect » de Brian Singer qui, dès lors qu'il perd son handicap, se révèle être le plus intelligent de la bande. Si l'association entre le handicap et la niaiserie peut aussi bien être renversée par le scénario, c'est qu'elle fonctionne déjà comme un présupposé pour les

⁴¹ Voir à ce titre le film produit par la société Bull en 1994 et qui porte sur l'intégration des handicapés de tous ordres dans le monde de l'entreprise, *Handicap zéro*. Ce film de Stephan Moozkowicz met en scène un certain nombre de situations et porte son propos en dynamisant, c'est-à-dire en compensant, par la rapidité des mouvements de caméra et la succession de plans très cadencée, le décalage de mobilité, effectif ou imaginaire, qui réside entre les salariés classiques et ceux dont le CV est estampillé « handicapé ». Plus rare encore, le clip vidéo qui traite du handicap purement physique, très proche du réel ; à ce jour en France, nous n'avons pu inventorier que les créations de Michel Berger qui a traité à deux reprises de stigmates : *Ca ne tient pas debout* raconte la vie quotidienne d'un paraplégique, et *Maria Carmencita*, celle d'une mère sourde et muette dont l'enfant est musicien.

⁴² A. Berman, *We're in the Money*, New York, New York University Press, 1970, pp. XI-XVII ; P. Monaco, *Cinema and Society*, New York, Elsevier, 1976, pp. 1-6, 160.

⁴³ R.-C. Allen, D. Gomery, *Film History*, VILLE ?, Newbery Award Records Inc., 1985.

⁴⁴ Il en va de même pour toute forme d'expression artistique. Voir à ce sujet le livre de Wolfgang Iser, *The Act of Reading*, Baltimore, John Hopkin University Press, 1978.

spectateurs. Aussi, la construction des figures du handicap au cinéma se traduit dans un « jeu de langage », selon la formule de Wittgenstein⁴⁵. À la manière d'un mot qui n'est intégré à une situation concrète qu'à travers le jeu de langage qui l'enserme dans les fils du langage ordinaire, une figure filmique du handicap n'est intelligible qu'à partir des conventions qui l'organisent dans le temps. En fait, nous pourrions, si nous étions plus radicaux encore, parler des trois temps d'une évolution de l'« économie spectatorielle », trois temps où le *Moi* du spectateur est différemment sollicité par la fictionnalisation du stigmatisé.

Pour reprendre le vocabulaire de Christian Metz⁴⁶, un premier type de *leurre du Moi* du spectateur, un premier temps du rapport aux stigmatés filmés peuvent être délimités entre le cinéma des origines et les retombées plus ou moins directes de l'expressionnisme allemand. Un deuxième âge du *Moi leurré* peut être circonscrit entre le Hollywood des années 40 et le début des années 80. Enfin, la dernière période qui correspond au plus récent des *leures* face aux stigmatés commence au milieu des années 80 et se poursuit jusqu'à nos jours. Les trois moments de l'histoire du handicap au cinéma distingués dans ce classement, dont nous n'hésitons pas à reconnaître volontiers l'aspect rudimentaire, repose essentiellement sur une prise en charge différente du *Moi* « fictionnalisant » du spectateur. En outre, les *leures du Moi* posent très directement la question du fonctionnement et de la nature de l'activité « spectacle ».

Si, comme nous le croyons, le *Moi leurré* réverbère très immédiatement un processus d'identification du spectateur, alors faut-il également comprendre que la caution nécessaire versée par ce dernier à la diégèse filmique n'est autre qu'une *recontextualisation de son Moi social*. Et, c'est précisément sur la nouvelle échelle normative aménagée dans l'univers clos de la fiction filmique que le *Moi leurré* du spectateur va être redéfini. Cette échelle modifie en quelque sorte ce « petit nombre d'hypothèses sur la nature humaine » dont l'expérience quotidienne nous gratifie au profit de ce que nous pourrions appeler *l'interfilmicité*, c'est-à-dire une série de nouvelles hypothèses basées sur notre expérience de la fiction filmique. Ainsi, les trois périodes que nous avons isolées plus haut ne sont en fait que des échiquiers qui limitent *différemment* le champ des ajustements possibles qui s'offrent au *Moi leurré* du spectateur dans sa relation aux autres personnages de la diégèse filmique ; et, parce qu'il permet de précipiter rapidement et « terriblement » les caractères contrastés de cette relation, le stigmatisé jouera un rôle de tout premier ordre dans la galerie des personnages à l'écran.

Durant la première période que nous avons déterminée, de 1895 à 1940, les attributs que portent les personnages négatifs sont les stigmatés de l'expressionnisme allemand. Ils perpétuent la race des maléfiques, des fantasmagories, parfois romantiques, et remplissent un rôle repoussoir vis-à-vis duquel le spectateur adhère « activement » c'est-à-dire « affectivement »⁴⁷, à la fiction en se situant au-delà des personnages qui lui sont proposés. Le régime filmique défini par les contraintes techniques du cinéma des origines – en l'occurrence le non-sonore – est strictement visuel. D'où la nécessité de styliser considérablement l'espace narratif par le recours, non à de « simples » représentations du réel, mais à un réel amplifié dans lequel le stigmatisé aurait une place toute désignée.

Ainsi, au fur et à mesure que les grammaires cinématographiques se mettent en place et se raffinent, les recherches esthétiques s'astreignent à développer une économie du code qui repose – et c'est à ce point que nous retrouvons notre principe d'« artialisation » – non sur la

⁴⁵ Ludwig Wittgenstein, *Investigations philosophiques*, Paris, Gallimard, 1961 (1^{ère} éd. 1945).

⁴⁶ Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1984, pp. 61-81.

⁴⁷ Étudiant le cinéma des premiers temps, Janet Staiger fait état des réactions de violence qu'a suscité à sa sortie aux Etats-Unis en 1922 le film de Stroheim, intitulé *Foolish Wives* (Folies de femmes). Selon elle, la « réception affective » du public américain est provoquée par la mise en scène de personnages aux caractères sexuels ambigus et présentés comme étrangers. Janet Staiger, *op. cit.* p.9.

« captation » de ce qui serait la relation réelle entre stigmatisé et non-stigmatisé, mais sur *une représentation de la représentation de cette relation. L'infamie du stigmaté se transforme visuellement en ressource narrative en accentuant la caractérologie des personnages, et en définissant conventionnellement sur cette échelle fictionnelle la place du spectateur.* Difficile lorsque le son est absent de glisser l'idée qu'un personnage a des raisons d'être méchant, il est infâme et il le montre. Peu à peu, *l'interfilmicité* viendra cristalliser les associations créées entre les traits visuels des personnages et les caractères qui s'y rattachent. Les réalisateurs disposant déjà d'un certain nombre d'outils peuvent désormais se concentrer sur l'aspect narratif de leurs films en accélérant la distribution des personnages sur le barème des normes socialement reconstruites par l'art cinématographique.

À l'apogée de cette première période, nous aimerions citer l'œuvre du cinéaste Tod Browning, à qui l'on doit notamment la monstrueuse parade *Freaks* (1932). Son entreprise, qui constitue une parfaite illustration des possibilités offertes dans ce premier état de la grammaire filmique, prend à rebrousse-poil, tout en les résumant remarquablement, ce que sont les conventions filmiques de son époque face aux handicaps. Dans *The Black Bird* (1926), il ironisait déjà vertigineusement sur « la relativité de la morale, de la normalité et du bon sens. [...] Le méchant est sain de corps, alors que le gentil est difforme : mais la fin nous révèle qu'ils ne font qu'un, et une balle perdue créera une réelle infirmité là où il n'y avait qu'une supercherie »⁴⁸.

Considérée sous l'angle des usages du stigmaté, l'œuvre de Browning devient une véritable incantation au dépassement des apparences manifestées dans le visuel cinématographique. Le foyer de l'image filmique s'éloignait insensiblement de la surface de l'écran et avec lui la représentation-repoussoir et infamante du sous-homme stigmatisé si efficace dans les premières consciences spectatorielles.

En quittant ce premier âge de la fiction filmique, l'exploration de la deuxième période historique du rapport cinéma-handicap nous conduit donc vers l'investigation de moyens, parfois très emphatiques, d'exprimer le non-montré, le non-dit. Les publics, pour leur part, non seulement augmentent, mais se diversifient, et l'on commence à bâtir la publicité des films autour de l'argumentaire du « genre » qui permet de catalyser efficacement les conventions. De cette façon, les scénarios s'échafaudent plus habilement et plus efficacement autour de scènes déjà pressenties pour obéir aux critères admis du genre (par exemple la scène incontournable de la poursuite en voitures dans le cadre d'un film policier ou encore celle du cow-boy solitaire dans le cadre d'un western). Ce temps est aussi celui de l'élargissement des configurations possibles sur l'échelle des normes par l'idéalisation de personnages qui sont pratiquement l'exacte réplique, mais inversée, des stigmatisés du premier âge. *En transposant Nietzsche, nous pourrions ainsi affirmer que l'invention cinématographique du deuxième âge, celle de « dieux, de héros, de toutes sortes de surhommes, d'êtres en marge [...] était l'inappréciable préparation à justifier l'égoïsme et la glorification de l'individu : la liberté que l'on accordait à un dieu à l'égard des autres dieux, on finit par se l'accorder à soi-même à l'égard des lois, des mœurs, et des voisins »*⁴⁹.

Le stigmatisé s'appelle maintenant Nemo, Capitaine Gregg, Howard Roark, Clark Kent, Mister Love, ou Luke Skywalker. Aussi louables que soient ses préoccupations, il existe toujours chez lui un trait prédominant, souvent psychologique, qui l'empêche d'être au monde normalement et qui, la plupart du temps, sera l'un des ressorts les plus fascinants de l'intrigue. Bon nombre d'analystes et critiques de cinéma ont assimilé cette fascination à une possible

⁴⁸ C. Viviani, « Tod Browning » in *Dictionnaire du Cinéma*, Paris, Larousse, 1986.

⁴⁹ Friedrich Nietzsche, *Le Gai savoir*, livre troisième, « La plus grande utilité du polythéisme », Paris, Gallimard, 1992.

« foyer d'identification » à l'usage du spectateur⁵⁰. Mais là encore, les qualités de l'apparent héros le rendent tout aussi inaccessible que ne l'était le stigmatisé du premier âge. Imaginons Superman en train de lire *Superman*, ou mieux regardant *Superman* sur un écran de cinéma, et nous comprendrons à quel point le héros s'aimante sur une polarité très éloignée du point où le spectateur est susceptible de se projeter sur l'échelle sociale re-normalisée de la fiction filmique.

Toutefois, c'est précisément parce que le *Moi leurré* du spectateur et Superman se retrouvent sur une même échelle normative que la diégèse filmique reste probable. *En définitive, la qualité par laquelle Superman, Nemo, etc., restent crédibles à nos yeux, provient de ce qu'ils partagent avec nous ce souci tout aussi prégnant et presque aussi bien exprimé à cultiver un individualisme fulgurant*⁵¹.

La troisième et dernière période de cette brève histoire des stigmatés au cinéma est certainement la plus ambiguë, voire la plus « perverse » dans ses configurations tout comme dans ses considérations. Depuis le début des années 80, le chemin qui conduit l'archétype hollywoodien du héros stigmatisé est pratiquement achevé, et avec lui s'efface un certain type de relation du spectateur au surhomme idéalisé. Selon Roger Odin ce serait l'avènement d'un « nouveau spectateur » qui ne communiquerait plus, mais communierait avec le film. Durant les deux premières périodes que nous avons jusqu'ici définies, la communication fictionnelle reposait, d'après Odin, sur une structure à trois pôles ; le savoir fictionnalisant fonctionne alors comme un « tiers symbolisant » susceptible de réunir les actants de l'espace de la réalisation avec les actants de l'espace de la lecture. Mais, avec les nouveaux films, et plus largement encore avec ce qu'il nomme les « nouveaux dispositifs cinématographiques », type Géode ou 3D, les spectateurs se rendraient dans les salles de cinéma non pas tant pour le film projeté que pour les impressions produites par le dispositif en termes d'émotions⁵².

Quand bien même nous rejoindrions Odin sur l'idée d'une transformation de la position du spectateur durant ces dernières années, on ne saurait prétendre que ce dernier fictionnaliserait moins voire plus du tout, à cause d'une « prise de pouvoir des niveaux plastiques et musicaux » : le spectateur continue d'adhérer activement à la fiction suivant une échelle qui s'est de nouveau déplacée.

	1895-1940	1940-1980	1980-1996
Le spectateur se définit en fonction d'un stigmatisé sous-homme repoussoir	METROPOLIS, DOCTEUR <i>Jekyll et Mr. Hyde,</i> <i>Le Cabinet du Docteur</i> <i>Caligari,</i> <i>Nosferatu, Frankenstein,</i> <i>King-Kong, Freaks, ...</i>		

⁵⁰ Voire à ce propos l'article d'Eric Maigret, « Strange grandit avec moi. Sentimentalité et masculinité chez les lecteurs de bandes dessinées de super-héros » in *Réseaux* n°70, *Médias, identités, culture des sentiments*, CNET, mars/avril 1995.

⁵¹ « *Superman est pratiquement tout-puissant, grâce aux facultés physiques, mentales et technologiques [...]. Sa capacité opérationnelle s'étend sur une échelle cosmique. Or, un être doté de telles facultés et voué au bien de l'humanité aurait devant lui un immense champ d'action. D'un homme capable de produire en trois secondes, travail et richesses en des proportions astronomiques, on serait en droit d'attendre les plus époustouflants bouleversements de l'ordre mondial. [...] Au lieu de cela, Superman exerce son activité au niveau d'une petite communauté où il vit et – à l'instar du paysan médiéval... – même s'il affronte avec désinvolture des voyages dans d'autres galaxies, il ignore pratiquement, je ne dis pas la dimension "monde", mais la dimension "Etats-Unis"* ». Umberto Eco, *op. cit.*, p. 167.

⁵² « *Les choses se passent très différemment ; la structure ternaire cède la place à une structure duelle : le film agit directement sur son spectateur, un spectateur qui ne vibre plus tant aux événements racontés (effet fiction) qu'aux variations de rythme, d'intensité, et de couleurs des images et des sons. Le lieu du film se déplace ainsi de l'histoire vers les vibrations de la salle par le complexe plastico-musical agissant en tant que tel. C'est, désormais, ce complexe qui règle le positionnement du spectateur sans la médiation d'un tiers symbolisant. C'est que la communication n'a plus ici pour objet la production de sens, mais la production d'affects* ». Roger Odin, « Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur », in *Iris* n°8, 1988, p. 134. Ou encore R. Odin, « La question du public. Approche sémio-pragmatique », in *Réseaux* n°99, *Cinéma et réception*, CNET/Hermès Science Publications, 2000, p. 67-68.

Le spectateur se définit en fonction d'un stigmatisé surhomme idéalisé		<i>Superman, La Belle et la Bête, La Guerre des Étoiles, 20000 lieues sous les mers, Docteur Jerry et Mister Love, L'aventure de Madame Muir, My Fair Lady...</i>	
Le stigmatisé est défini par rapport au spectateur, homme idéalisé			<i>Le Huitième Jour, Forrest Gump, Rain Man, Elephant Man, Batman, Edward aux mains d'argent, Hurlements, Mary REILLY, SHRECK</i>

En effet, à regarder défiler les titres repères retenus dans le tableau synoptique ci-dessus, on s'aperçoit que les années 80 assignent désormais au *Moi leurré* du spectateur une place qui tend à être *la* place de référence sur l'échelle de la fiction. Les scénarios font de plus en plus concorder la norme du spectateur avec l'idéal que les personnages de la fiction auront pour but d'atteindre. Roger Odin a donc certainement raison de croire que son « nouveau spectateur » témoigne de l'émergence de « l'homme *incivil* fonctionnant sur le mode du seul contact émotionnel ». Mais ce ne sont guère à des contraintes d'extériorité, des contraintes strictement plastiques qu'il faut attribuer cette mutation douce.

Ce que tentent de nous murmurer *Rain Man*, *Forrest Gump*, *Elephant Man*, ou Georges, le héros du *Huitième Jour* (et tout dernièrement *Shrek*, l'ogre bougon des studios Dreamwork) est d'un autre ordre. Ils nous susurrent que nous sommes, nous, spectateurs, des idéaux à atteindre ; que leur aventure, c'est avant tout la conquête d'un monde – le nôtre – qui n'a pas été tout à fait conçu pour eux. Et, comme le souligne Jacques Revel, « les transactions qui se nouent autour des normes n'ont de sens que parce que celles-ci ont une réalité propre, irréductiblement autonome, mais qui est inséparable de leur effectuation au sein des rapports sociaux »⁵³. Les stigmatisés à l'écran ne nous font plus peur, ni même ne nous fascinent, ils se contentent de nous émouvoir en invoquant en nous quelques sursauts d'une humanité fictionnelle dans laquelle aucun de nous ne se sent tout à fait parfait.

⁵³ Jacques Revel, « l'institution et le social », in *Les Formes de l'expérience*, collectif sous la direction de B. Lepetit, Paris, Albin Michel, 1995, p. 84.

3.

Sociogrammes cinéphiliques⁵⁴ : la règle des « je », ou la petite fabrique du spectateur

Il faut aller à Cannes fin décembre, lorsque le Mistral devient saisissant et que la Méditerranée aveugle de ses réverbérations les plus blanches. La ville ressemble là à toutes ces villes de villégiature de la *french riviera* : elle n'est habitée que dans ses lieux de vie les plus autochtones et essentiellement par les natifs de la région. L'avenue de la Croisette, elle, est déserte. Seules les enseignes du Carlton ou du Martinez viennent nous rappeler que les terrasses peuvent avoir ici d'autres régimes d'existence. Plus au centre, lorsque l'on s'attarde sur l'esplanade Georges Pompidou - l'esplanade qui se trouve juste devant le " Palais des Festivals ", Palais qui, à cette période de l'année, dépouillé de tous ses appareils, ressemble plus à un immense blockhaus qu'à un Palais trop massif -, on peut apercevoir quelques curieux qui s'essaient à poser leur main dans les moulages des mains de stars qui jalonnent en dalles les abords de l'édifice. Des mains de stars moulées, quelques signalétiques pérennisées, de grandes bâtisses inhabitées... En hiver, il faut convoquer d'authentiques ressources imaginatives pour se figurer comment ces lieux se transforment, chaque année, à la mi-mai, pour devenir le théâtre de la plus grande manifestation mondiale dévolue au cinéma, une manifestation qui n'est plus présente ici que dans l'arrière-boutique des librairies, sur quelques cartes postales que personne n'achète jamais entre Noël et le Nouvel an. Le mot " Cannes " n'est pas encore synonyme de " Festival de Cannes ". Le Palais du Festival n'est pas encore le temple sacré du septième art, les promeneurs des abords de la Croisette, pas encore des pèlerins en quête contemplative des corps exhibés et fugaces des stars en chair et en os. Car, comme le dit déjà Edgar Morin en 1955 dans *Les Temps Modernes* : " Il est bien connu que le véritable spectacle du Festival n'est pas celui qui se donne à l'intérieur, dans la salle de cinéma, mais celui qui se déroule à l'extérieur, autour de cette salle. À Cannes ce ne sera pas tant les films, c'est le monde du cinéma qui s'exhibe en spectacle. [...] Le vrai problème est celui de la confrontation du mythe et de la réalité, des apparences et de l'essence. Le festival, par son cérémonial et sa mise en scène prodigieuse, tend à prouver à l'univers que les vedettes sont fidèles à leur mythe ".

Entre le Cannes hivernal et le " Cannes Festival ", la différence tient au travail de mise en conformité d'une ville qui n'est autre qu'une très banale petite sous-préfecture de la Côte d'Azur avec un décor de strass et de paillettes propre à stimuler tous les fantasmes attachés à cet endroit où il faut être lorsque qu'on

⁵⁴ Extraits d'une chronique commandée par *Synopsis, la Revue du scénario*. Ces articles ont été publiés dans la revue durant trois sous deux intitulés généraux : *La petite fabrique du spectateur*, entre 1999 et 2000, et *Le mot de la fin* entre 2000 et 2001. Je tiens à remercier ici Laurent Delmas, alors rédacteur en Chef de *Synopsis* qui m'a permis de me prêter à cet exercice d'écriture si particulier, mais ô combien passionnant.

appartient au monde du cinéma, c'est-à-dire à un endroit où le monde du cinéma se doit d'être pour confirmer qu'il continue à concerner le monde. Ainsi, *Femme fatale*, le récent film de Brian De Palma qui, pour sa première scène, prend en toile de fond le festival de Cannes 2001, illustre parfaitement ce travail de mise en conformité du décor festivalier avec les attentes qu'on en a. Au demeurant, ceux qui ont l'habitude de pratiquer le Palais du festival retrouveront ce dernier tel qu'ils le connaissent, le décor réel global étant suffisant pour fournir au film un décor de cinéma ; cependant - et s'ils ont pratiqué ledit Palais jusque là -, ils remarqueront aussi que seul un tout petit lieu de l'action a été entièrement réinventé et reconstruit par De Palma : les toilettes. Sans doute les véritables toilettes devaient-elles dénoter avec l'imaginaire cannois qu'on tente de refigurer à destination du public du film, car les toilettes de *Femme fatale* censées être au cœur du Palais, sont là des lieux d'aisance d'un luxe qui se situe fabuleusement au-delà de la réalité cannoise. On appréciera le soin porté par le réalisateur à ne pas briser la continuité du mythe jusque dans ces lieux d'eau.

Jean Renoir a écrit « dans mes films le public est reconnaissant à l'auteur de lui avoir dévoilé que l'escalier de son immeuble peut parfois le mener au château de la Belle au bois dormant, et le réalisateur d'ajouter - ce qui me préoccupe quand un film est terminé ? J'aime que le film donne au spectateur l'impression qu'il n'est pas fini. Parce que je crois qu'une œuvre d'art où le spectateur et le critique n'apportent pas leur part n'est pas une œuvre d'art. J'aime que ceux qui regardent le film construisent parallèlement leur propre histoire ». S'intéresser de près à ce que font les spectateurs de cinéma offrirait sans nul doute à Renoir de multiples occasions de se réjouir, car beaucoup d'entre eux mettent au moins autant de soin que De Palma à inventer des continuités entre le cinéma et leur quotidien, entre leur quotidien et le cinéma : en prenant au sérieux l'idée selon laquelle la signification d'une œuvre filmique n'est jamais entièrement fixée dans la pellicule, mais n'a de cesse d'être re-négociée par les spectateurs eux-mêmes, elle s'attache à dévoiler ce que chacun de nous fait des histoires que les films racontent. C'est aussi cela « la petite fabrique du spectateur » : la façon que l'on a d'ajuster les films à ce que nous sommes, à ce que nous voudrions y voir et au sens que notre expérience, presque à notre insu, s'évertue à déposer en eux. Sont présentés ci-après dix sociogrammes, portraits de spectateurs anonymes, cinéphiles dépositaires, à leur manière, non seulement de l'œuvre, mais également de l'ouvrage cinématographique.

Sociogramme 1 - Gary de Cannes

Linteau : *n.m.* (1530 ; *lintel*, fin XIIe ; lat. *limitaris* « de la frontière » [limes], confondu en lat. pop. avec *liminaris* « relatif au seuil » [limen]). Pièce horizontale (de bois, pierre, métal) qui ferme la partie supérieure d'une ouverture et soutient la maçonnerie. (Définition extraite du Petit Robert)

La réalité du Festival de Cannes est construite dans la tension. Une tension spatiale et temporelle qui fait de chaque situation festivalière un sublime et luxueux terrain de jeux sociaux. Des jeux où les frontières du sacré et du profane se redéploient avec vigueur, des jeux où les identités s'ébranlent momentanément, des jeux où finalement chaque entorse à la règle contribue à rendre aux êtres ce qu'ils ont de proprement humain. À Cannes, il n'y a pas que des stars, des producteurs, et des critiques qui participent à ce ciné-Monopoly grandeur nature ;

au reste, ces derniers feraient plutôt partie d'un décor où c'est le petit peuple nombreux mais anonyme des spectateurs du Festival qui vient inscrire en propre et au figuré de passionnantes stratégies pour, durant une dizaine de jours, donner au fait d'être *au* cinéma bien d'autres sens que celui « d'être dans la salle ».

Ainsi en va-t-il de Gary, né le 1^{er} septembre 1939 à Cannes. Son père possède une petite entreprise de maçonnerie et sa mère travaille comme femme de chambre au Grand Hôtel ; cette année-là, en plus d'attendre son fils, elle espère ardemment la visite à Cannes de l'autre Gary – Gary Cooper – à l'occasion de ce qui devait être le premier Festival de Cannes. En guise de festival, il n'y eut qu'une seule projection– *Quasimodo* de Dieterlen -. À 5 Heures du matin, alors que la mère de Gary fait ses premières contractions, la Wehrmacht de Hitler envahit la Pologne. Annulation du festival reconduit au 20 septembre 1946.

L'entreprise du père de Gary participe à la construction du premier Palais achevé, après bien des vicissitudes, pour le festival de 1949. Gary a 10 ans, sa mère arbore une coiffure à la Rita Hayworth et sert le petit déjeuner à Danielle Darrieux « *qui chante tellement bien pour une actrice française* ». Gary aussi aime chanter. Il reprend les petits airs du Festival que son père siffle en revenant des chantiers : cette année c'est la musique du *Troisième Homme* de Carol Reed. Du reste, la mélodie d'Anton Karas aura beaucoup de mal à quitter Gary, même après la mort de son père. Dans les années 80, il se surprend encore à l'entonner, alors qu'ayant repris l'entreprise familiale, il participe à la construction du « blockhaus », le nouveau Palais édifié à grands frais par la municipalité cannoise. Gary va au cinéma toute l'année ; deux à trois fois par semaine, il y emmène ses deux fils et aimerait beaucoup qu'au moins l'un des deux quitte le béton pour se lancer - comme il dit - « *dans la lumière et qu'il devienne un homme du Palais* ».

Cette année, Gary aura 60 ans. Comme de coutume, il ira avec sa femme savourer son plaisir au bas des marches, un plaisir confiné dans un petit secret qu'il partage avec ses proches et surtout avec son fils, devenu, photographe officiel au Palais : « *si l'on est attentif aux détails, on peut apercevoir que juste au-dessus de Messieurs Jacob et Erlenbach quand ils sont en haut des marches et qu'ils accueillent les gens qui entrent dans le Palais, il y a un petit bout de linteau, une toute petite ferraille qui dépasse, et qui n'est pas du tout rouillée. C'est moi qui l'ai posée là exprès alors qu'on achevait le chantier ; elle est renforcée en titane, et porte mes initiales. Moi, je vois que ça sur les photos de mon fils, regardez, Deneuve et mon linteau, Stone et mon linteau, Eastwood et mon linteau, c'est un peu mon seuil qu'ils franchissent chaque fois qu'ils foulent le tapis...* ». Dans ces lieux cannois où chacun déploie une énergie folle pour récupérer un souvenir original à rapporter chez soi, une photo ou un autographe arraché à la volée, Gary est un homme tranquille, un homme qui jouit de l'apaisement que procure le fait de s'être approprié, de la plus belle façon qui soit, une part du monde qui a fait sa vie : en y laissant pour de longues années encore l'estampille de son identité.

Sociogramme 2 - Un tout petit lieu d'expression...

Ces écritures-là se font à la dérochée. Elles conservent en elles la force d'une bravade à la fois intime et sociale, immédiate et intemporelle. Au moment où elles sont exhibées, elles ne savent pas grand-chose de leurs destinataires ; à peine osent-elles les espérer. Elles semblent posséder la force miraculeuse d'un vieux rituel destiné dans son inscription à conjurer, l'on ne sait quel sort ou quel maléfice. Ces écritures-là ne supportent pas le lisse et paraissent nous faire signe,

farouchement, effrontément. On ne voit jamais ceux qui les produisent, peut-être même préfère-t-on les ne pas les rencontrer ; leur lecture est un piège dans lequel on se garde bien de dire qu'on est tombé. Ces écritures-là sont brutales, elles ne nous laissent pas vraiment d'alternative car elles nous sont imposées par les lieux qu'elles ont élus pour se tapir et, lorsqu'elles le peuvent, se multiplier : les toilettes publiques.

Contrairement à la plupart d'entre nous, Jacques arbore fièrement son statut de lecteur de lieux d'aisance. « *Pas n'importe lesquels, bien sûr* » : Jacques affectionne tout particulièrement les toilettes des théâtres et des cinémas, voire des cafés et des restaurants situés à leur proximité : « *comme ailleurs - affirme-t-il -, on y trouve bien entendu des propos d'un niveau fort discutables et des requêtes pour des rendez-vous salaces, conçus juste avant de tirer la chasse* ». Mais ce que Jacques recherche, ce n'est pas cela ; ce sont plutôt comme il dit « *ces petits mots posés là comme ces papillons trop colorés qui vont de station en station, hésitent et hésitent encore avant de trouver un lieu idéal pour s'établir plus longuement. Et ce qui m'intéresse dans les toilettes c'est justement qu'elles ne sont pas ce lieu idéal, mais bien un de ces lieux intermédiaires tout imprégné d'incertitudes fébriles et compulsives* ». Sa première expérience de lecteur, Jacques l'a eu en 1982, dans un petit cinoche du Ve à Paris. On y projetait alors un cycle Bruce Lee en matinée. Sur la porte des étroites toilettes grises, tout en haut, à droite, il découvre ces mots écrits au crayon : « *C'est fou ce que son incapacité à se battre le rend sexy, Bruce Lee...* ». « *J'avais la sensation - dit Jacques - que celui qui avait écrit cela, n'avait pas eu la possibilité de terminer sa phrase, et effectivement, dès le lendemain, après une nouvelle projection du film Big Boss, de retour dans les lieux, j'ai pu lire la suite que j'avais prédite...* « *cette médaille à son cou le fragilise tellement, je souffre avec lui. Je subis avec lui ses humiliations...* » Et, en guise de signature trois lettres : B.M.K. ».

Les signatures de graffitis, aussi sordides ou merveilleux que soient ces derniers, sont toujours l'empreinte revendiquée d'auteurs impatients, incapables d'attendre le papier pour trouver l'apaisement dont ils ont besoin. « *Et certains films - poursuit Jacques - nous font si forte impression qu'il faut pouvoir se soulager comme ça, par les mots, de l'effet, pas encore tout à fait descriptible, pas encore intellectualisé, qu'ils ont sur nous* ». Jacques conserve l'intime conviction que toutes ces écritures sont en attente de supports plus légitimes, et il en a la preuve : le mois dernier, alors qu'il feuilletait un livre de chez Minuit, il découvre, saisi, ce court texte : « *Une des plus grandes souffrances que j'ai éprouvées - une de celles en tous les cas que je veux bien garder en mémoire -, c'est lorsque j'ai vu pour la première fois Bruce Lee refuser de se battre contre les voyous qui l'agressent dans Big Boss. À cause de je ne sais quel serment qu'il a fait, à cause d'une foutue médaille à son cou, il refuse, pendant un tiers du film, de se défendre. Il se laisse humilier, sans rien faire, alors qu'il est le plus fort. Bien sûr, à la fin, on est vengé ; à la fin, il met tout le monde k.o. ; mais ce n'est pas parce qu'à la fin on éprouve de plaisir que la souffrance du début n'a pas existé* ». Ce livre s'intitule *Prologue* ; son auteur s'appelle Bernard Marie Koltès.

Sociogramme 3 - Un mobilier cinématographique

Dans la bouche d'Olivier, un lexique précis vient qualifier les matériaux qu'il chantourne : fraké, nord blanc, médium. De la poussière et de la sciure émergent les pièces de bois profilées selon un ordre qui, pour un spectateur profane, demeure souvent mystérieux au regard de l'assemblage ultime qui façonne tantôt une armoire, tantôt une bibliothèque, un fauteuil ou un

confident. Olivier est un jeune compagnon ébéniste de 32 ans qui s'est établi à Coustelet dans le Vaucluse ; il ne dissimule pas le plaisir qu'il prend à charmer, avec les gestes virtuoses de son art, les quelques visiteurs qui s'aventurent dans son atelier. Ses apprentis disent de lui qu'il a parfois « *le sens de la mise en scène un peu trop prononcé car ce qui enchante le client de passage ne simplifie pas toujours la transmission d'un savoir-faire ; c'est sans doute l'un des meilleurs formateurs qui soit, en tout cas l'un des plus imaginatifs, c'est sûr ; mais ici, il n'y a pas un seul apprentissage qui ne soit pensé, par lui, sans référence à une série ou un film policiers, et pas un seul tiroir de buffet qui se fabrique sans qu'un suspense intense et tourmenté l'accompagne. On se console en se disant qu'on en apprend autant en ébénisterie qu'en cinoche mais bon, il faut avouer que, quelquefois, c'est un peu épuisant* ».

Si ses références favorites sont *le Faucon Maltais* ou *l'Affaire Thomas Crown* - « *la version avec Faye Dunaway à cause de l'écran qui se subdivise en plein de petites vignettes à plusieurs reprises pour passer d'une scène à l'autre* » - le souvenir le plus marquant qu'évoque Olivier pour expliquer sa posture d'ébéniste-cinéophile n'est pas un film, mais une certaine manière de regarder la série télévisée de son enfance : *Chapeau Melon et Bottes de Cuir*. « *À l'époque, cela passait en fin de semaine, vendredi ou samedi, et c'était le seul soir où j'avais le droit de veiller un peu devant la télé. Et cette série a pris une importance démesurée à mes yeux car en plus d'être une sorte de récompense télévisuelle de ma semaine d'écolier, cette récompense-là était truffée de ce que j'appelle aujourd'hui « les censures douces de l'affection » : en effet, je n'étais autorisé à regarder les exploits de John Steed et d'Emma Peel que blotti dans les bras de ma mère qui mettait ses mains devant mes yeux chaque fois qu'elle jugeait qu'une scène était trop violente ou trop agressive pour moi. Il ne me restait que la musique pour rassasier mon imagination, pour donner à mes peurs des dimensions exorbitantes et pour combler ces scénarios troués de force par les mains de ma mère* ».

De cette enfance, Olivier a conservé l'idée que notre curiosité naît souvent des absences que l'on prend plaisir à pourvoir soi-même, des secrets que l'on sait se ménager dans notre quotidien. Lorsqu'il va au cinéma et qu'un film lui plaît réellement, il lui arrive souvent de ne pas attendre la fin pour sortir. Tous les réalisateurs qui donnent à Olivier « envie de sortir » sont pour lui les plus grands : Vidor, Spielberg, Altman, Hawks, Welles, Hitchcock, Tourneur. Drôle de palmarès composé dans le souci perpétué d'une d'élégance pudique à ne pas forcer – comme il dit – « *l'histoire à se livrer tout entière* ». Ses films favoris, Olivier les collectionnent en vidéo. Il s'en délecte en regardant une minute de plus à chaque visionnage, une minute qui le rapproche irrésistiblement d'une fin inéluctable ; et, afin d'exorciser ces fins qui résonnaient pour lui presque comme une malédiction, Olivier s'est inventé un petit rituel de consolation : la création systématique d'un nouveau modèle de meuble auquel il assigne le titre du film achevé, titre qu'il fait suivre d'une mention chiffrée à la manière des suites du cinéma américain. À ce jour, l'œuvre dont il reste le plus fier est une commode en bois laqué noir entièrement démontable, la très fameuse « *Gilda 2* ».

Sociogramme 4 - Le Dilemme de Groucho

« - Hé Mounmoune ! T'en est encore au stade du miroir ou quoi ! - Vous les entendez - dit Étienne - et c'est comme ça à chaque fois que ma ravissante Mounia s'arrête de bosser pour la boîte et se consacre à sa passion, la fabrication de miroirs aussi fascinants qu'inquiétants avec des restes de pâte de verre... Mounia, j'en suis raide dingue d'amour, elle le sait, mais elle pourra jamais imaginer que je suis sincère... Mounia, c'est pas seulement la meilleure souffleuse et fileuse de la verrerie et d'Europe, c'est surtout une artiste à qui les autres comprennent rien, tout ça parce qu'elle parle à personne... Ils la croient hautaine et prétentieuse, mais moi, elle m'a parlé

vraiment une fois ou deux, Mounia, et je peux jurer qu'elle est tout l'inverse de cela... Son problème, c'est qu'elle souffre, comme je dis, du dilemme de Groucho...le Groucho des Marx Brothers, celui qui a dit je ne sais plus où qu'il refuserait d'adhérer à un club qui accepterait comme membres des gens comme lui... Hé ben Mounia, c'est un peu pareil, et tout ça – d'après ce que j'ai compris - juste à cause d'un dessin animé, Blanche Neige, les sept nains, sa foutue belle mère et cette satanée histoire de miroir qu'a dû la traumatiser à vie... ». Il est vrai qu'on ne comprend pas toujours ces cliquets qui s'immiscent un jour en vous, et semblent si bien vous dire ce que vous devez être, qu'il vous est impossible de faire marche arrière. Le dilemme de Groucho pour Mounia, c'est pathologique : il lui est foncièrement impossible d'imaginer que ceux qui s'intéressent à elle ont un quelconque intérêt puisqu'ils s'intéressent à elle. Du coup, elle s'enferme dans la folle solitude de ceux qui ne voient de sens à la vie que dans la performance, dans le fait de se surpasser... « sans doute histoire d'atteindre ces fameux autres, ceux qui ne s'intéresseront jamais à vous et qui sont eux, bien naturellement intéressants car hors de votre portée » : première conséquence ravageuse, selon Étienne, du dilemme de Groucho sur la jolie Mounia.

Confidence prolongée, Étienne revient sur ce miroir déterminant, « *la cause initiale* » selon lui, le miroir de la belle-mère de Blanche Neige : Mounia, lui a avoué un jour que c'est ce miroir qui lui avait à la fois donné la passion de ceux qu'elle façonne aujourd'hui, mais qu'il avait également généré en elle une profonde mortification. Elle devait avoir cinq ans lorsqu'elle a vu ce Disney avec « *cette magnifique belle-mère qui questionne sans cesse son miroir pour savoir si elle est bien la plus belle, elle* »... Et ce miroir étrange qui ne renvoie d'autre image que celle d'un feu follet grotesquement parlant et sans complaisance qui lui dit « *oui* » jusqu'au jour où Blanche Neige, sans qu'on sache réellement pourquoi, vienne la détrôner. De qui ce miroir devenait-il le ventriloque cruel ? Contre ce dernier, la petite Mounia, version enfant, s'est rangée du côté de la méchante belle-mère, en passant secrètement le serment de fuir « *tous les miroirs qu'elle ne saurait pas apprivoiser* ». Et, ce pacte de cécité volontaire, elle l'a si bien tenu qu'elle a esquivé tous les reflets d'elle-même, au point d'à peine se reconnaître lorsqu'une vitrine de magasin ou un rétroviseur lui renvoyaient son image par accident. Singulièrement, cette méconnaissance de soi s'est prolongée dans la fuite de ceux qui semblaient s'intéresser à elle. Peur probable d'être trahie un jour... En définitive, il est difficile de croire que Mounia soit devenue par hasard l'une des plus brillantes souffleuses de verre en Europe. « *Souffleuse, un beau métier, elle fait dire au verre ce qu'il oublie, elle en prévient les défaillances comme le souffleur du théâtre prévient celles de l'acteur qui perd la mémoire.* » Pour le cinéma, elle a fabriqué un accessoire célèbre, le beau miroir convexe de *The Servant*, le film de Losey.

La seconde conséquence, « *créative celle-là* », du dilemme de Groucho est cette pièce fascinante que Mounia a aménagée chez elle. Une sorte de micro-galerie des glaces où chaque parcelle de mur supporte ce qu'elle appelle « *ses miroirs reformants* ». Ce qu'ils reforment, ces miroirs, « *c'est ce club fermé que Mounia s'est fait pour elle seule, un club qui - insiste Étienne - accepte sans tout à fait d'ailleurs les accepter des gens comme elle* » ; car chaque surface réfléchissante a été travaillée et polie pour métamorphoser Mounia là en Marilyn, là en Ava, là en Elisabeth. Face à la porte d'entrée, on peut même surprendre entre deux ombres le reflet de Mounia qui reforme, fugace, la silhouette de la fameuse belle-mère Blanche Neigeuse. Mounia a bien tenu toutes ses promesses, elle a apprivoisé et discipliné ses miroirs, des miroirs qui ne lui disent jamais qu'elle est la plus belle, mais qu'elle n'est peut-être pas – l'illusion est velléitaire – aussi seule qu'Étienne l' imagine.

Sociogramme 5 - Le fils du grelot

Passage à l'heure d'hiver. Réglage des pendules et des montres. Un moment privilégié pour Damien : l'occasion de rappeler au moins vingt fois le 3699 pour ajuster ses trotteuses sur le timbre informé de cet homme et de cette femme qui, tour à tour, énoncent le temps à haute voix. *« je suis sûr que ce sont des vrais humains qui causent à l'horloge parlante, pas des voix de synthèse à deux balles, vraie chaleur et joli ton policé d'instit' de 35 ans. Quand j'étais gamin, y'avait juste une femme qui parlait, j'aimais déjà bien sa voix à elle, je suis sûr qu'elle avait les jambes lisses – quand on est petit, c'est la première proximité physique qu'on a avec les femmes, les jambes ; d'ailleurs elles le savent bien les femmes et entretiennent tout cela savamment en nous prenant sur leurs genoux pour contrer les hommes qui, eux, veulent toujours nous installer sur leurs épaules -... bref, jusqu'à 6 ans, chaque fois qu'il m'arrivait de me retrouver seul chez moi, j'appelais l'horloge parlante, et je peux même avouer que j'ai appris très tôt à lire l'heure grâce à cette femme aux jambes lisses à qui je dois la faveur de quelques regards d'adultes admiratifs de mes précocités temporelles ».*

Damien aime à jouir de ces euphories conversationnelles qui l'entraînent vers de magnifiques digressions sur le monde où toutes les inconnues qui ont la voix douce au téléphone ont forcément les jambes lisses ; Damien, qui étudie la sociologie du cinéma à Marseille, reste persuadé que l'envers du sens est *« sensuel avant d'être signifiant »*. Dans son studio bien éclairé, un grand mur blanc laqué, avec une seule affiche grand format, *Jeanne et le garçon formidable* : sur l'affiche elle-même, sont stratégiquement épinglées, c'est-à-dire presque invisibles au premier regard, une repro format carte postale du film d'Hitchcock, *Le Crime était presque parfait*, et une petite photo de famille, large famille pleine de demis frères et sœurs qui entourent le papa ; Damien est le seul qui ne pose pas sur l'image, il semble surpris par le flash, l'oreille rivée sur son cellulaire. *« C'est un petit peu ma vie qu'est ramassée là, le cinéma, la famille et le fil de mes mots téléphonés sur lequel vacillent mes actes « funamburlesques »... C'est vrai, j'adore ce portable ; chaque fois qu'il grelotte, moi, j'ai chaud. Mais bon, si je téléphone sur la photo, c'est pas pour faire le cake, c'est juste qu'on venait de me l'offrir ce portable, pour mon anniversaire... Et là, drôle de coïncidence - d'ailleurs, je préfère dire « connivence du hasard » -, car l'après-midi qui suivait, on a maté une rediff du Crime était presque parfait... et pile au moment où Grace Kelly reçoit l'appel qui devait lui être fatal, mon portable se met à sonner... comme dans le film, personne à l'autre bout, ni Ray Miland, ni personne... j'ai été un instant saisi de stupeur avant de remercier ma famille de m'avoir offert un beau téléphone cinématographique et interactif ».*

Et, c'est armé de ce fabuleux objet que Damien a rencontré *« Le Garçon formidable »*... *« On a tous, un jour, entendu ou vu dans certains des films, là une adresse, là un numéro de téléphone ; on s'est tous dit que ce serait drôle d'appeler ou d'écrire et on a tous des amis qui nous en dissuadent sous prétexte que ce sont des coordonnées bidons mises à dispo par les postes et télécommunications pour le cinéma... Moi, j'ai bien écouté Virginie Ledoyen après sa nuit d'amour avec Mathieu Demy, elle se met à chanter son numéro de téléphone ; et – avantage du portable - je l'ai composé aussitôt ce fameux 04.90.16.27.32* !... Une tonalité, trois sonneries, on décroche... Je commence à bredouiller quelques mots à propos du film, un type super cool me répond, m'explique que c'est bien la première fois qu'on l'appelle à ce sujet, qu'il a bien aimé le film lui aussi. Cela nous a fait rire, on a décidé d'aller boire un verre ensemble, nous confiant l'un à l'autre comme on le fait parfois avec des inconnus. Je lui ai parlé du téléphone, de ma passion du cinéma, et lui, il m'a parlé longuement de sa mère, une femme sublimement belle à la voix si douce et aux jambes... si lisses ».*

Sociogramme 6 - Le voleur de baisers

« Ce qui m'intrigue le plus dans les films, et surtout dans les films où il y a du suspense, les films d'action comme j'ai entendu dire – entre parenthèses je m'demande ce que ce serait un film « d'inaction »,... parce que pour moi, y'a toujours de l'action, même quand c'est Cousteau qui filme une tanche, mais bon -... Ce qui m'intrigue donc dans ces films-là, c'est cette espèce d'issue de secours à deux francs qu'« ils » utilisent quand le héros est poursuivi par plein de méchants et qu'il tente de leur échapper en passant inaperçu : car le mec, je sais pas comment il fait, et où ceux qui écrivent l'histoire ils ont déjà vu ça, mais le mec, il trouve toujours sur son chemin une nana vachement mimie qu'est plantée là, sortie d'on ne sait où, qu'il va prendre dans ses bras sans qu'elle, elle soit plus étonnée que ça ; et là, tout ruisselant de sueur, forcément à bout de souffle, il va se mettre à l'embrasser comme si de rien n'était, le temps que ses ennemis s'éloignent... Moi, je trouve ça génial de nous demander de croire à tout ça, c'est carrément plus fantastique que je ne sais quelle histoire de vampires qui hypnotisent les femmes avant de leur sucer le sang... tu imagines, toi, des poursuivants qui te traquent et qui ne repèrent rien, alors que quand même, quand des gens dans les rues de la vraie vie se roulent la mégapelle du siècle, tout le monde les mâte, qu'on soit gêné ou pas, on les mâte, et c'est vraiment pas le super-plan pour pas se faire remarquer... »

Antonin demeure fasciné par cette figure filmique du baiser saisi dans la course-poursuite, ce baiser qui est censé tirer d'affaires un héros en position difficile et ce, en épousant les lèvres d'une fille sublime (au reste quand elle ne l'est pas – sublime - Antonin a remarqué qu'on le lui faisait ressentir, en se moquant un peu d'elle, en ayant recours à une sorte de « *c'est toujours ça de gagner* » pour cette fille qui doit pas se faire embrasser tous les jours par un aussi beau mec que notre héros) : double bénéfice donc, pour le héros du film qui montre justement par la possibilité qu'il a de récolter ces bénéfices-là, à quel point il est différent du commun des mortels. Bond est mille fois plus surprenant dans sa faculté de séduire que dans ses cascades inouïes, « *c'est surtout pour cela que ça craint pas trop de prendre des vieux acteurs pour 007 – précise Antonin -, car ces vieux-là ont en plus du pouvoir de séduire, l'expérience de ce pouvoir, des pros quoi...* ».

Antonin égrène ainsi tout une liste d'acteurs qu'on maintient à l'état de séducteur jusqu'à leur mort... « *Une catégorie bien à part, qu'on peut repérer dès le plus jeune âge et qui sont capables de voler des baisers à n'importe qui,...* Même Brad Pitt se fait voler, on peut dire ça comme ça, un baiser intense par le séducteur Tom Cruise dans Entretien avec un vampire... *Ah ! Tom Cruise, j'aimerais bien devenir lui et j' m'exerce tous les jours pour y arriver* ». Et effectivement l'entraînement d'Antonin est intensif : ce que confirme sa maman parfois fière, parfois déroutée, c'est que les plus jolies petites filles de l'école communale ont presque toutes été tourmentées par ce Cruise en herbe, aspirant voleur de baisers en plein apprentissage. Déroute compréhensible lorsqu'on sait qu'au delà de son discours disert, notre expert ès-ciné-sédution fêtera demain son dixième anniversaire, et ce qu'il appelle lui-même, sans jamais avoir vu Truffaut, ses « premières belles années de baisers volés ».

Sociogramme 7 - Laissez passer les rêves...

Cannes, mai 2000. C'est la première fois que Fabien parvient à obtenir la petite accréditation « forum » accordée aux cinéphiles les plus opiniâtres désireux de vivre « de l'intérieur » le Festival International du Film : depuis trois jours qu'il est là, il arbore fièrement ce badge au revers de sa veste, et ne se lasse pas des petits signes d'intérêt furtifs qu'il croît déceler dans le regard de ceux qu'il croise et qui n'en portent pas. L'accréditation lui permet d'accéder dans le Palais, c'est-à-dire de franchir le cordon des vigies sans être arrêté. Cela lui plaît beaucoup. Sa première demie-journée cannoise, il l'a passée à entrer et sortir pour rien, juste histoire de tester le pouvoir de sa petite carte en plastique.

Fabien a 25 ans, l'élégance métisse. Il vient de terminer un stage d'un an à Abidjan pour *Canal Plus Horizons*, et il espère travailler un jour « *de près ou de loin* » dans l'image. Sur le Festival de Cannes, son regard est ambivalent, à la fois très ému et tourmenté : « *oui, c'est le plus beau festival du monde, j'aime tout ici, presque tout le monde te dit bonjour et en deux jours tu as l'impression de faire un peu partie de la « grande famille » ; mais bon, je suis pas dupe non plus, et je ne me fais pas trop d'illusions... Car en fait ici, à chaque fois que tu franchis une barrière qui semble te rapprocher de ton rêve, tu te rends compte qu'il en existe une autre, et une autre, et puis encore une autre... C'est ça aussi Cannes : donner à chacun, quel qu'il soit, la sensation qu'il lui restera toujours quelque chose auquel il n'aura jamais accès* ».

Avant-hier, Fabien a récupéré une invitation pour « l'ouverture », Vatel de Roland Joffé. Costume noir, nœud pap' et chemise blanche achetés à la hâte, pour l'occasion : on lui avait dit qu'il ne suffisait pas d'avoir « l'invit' », mais que pour grimper le tapis rouge, sa tenue devait être « nickel ». À 18h00, Fabien a franchi la foule des badauds agglutinés autour des rambarde d'accès. Il a patienté un quart d'heure avant de tendre sa place au contrôleur du bas des marches... Etait-ce parce que son billet était un peu plus moite que les autres ? Le contrôleur a scruté Fabien de la tête aux pieds ; et Fabien est resté sur le carreau : ses chaussures n'étaient pas « assez noires,... à peine marron foncé ! ». Semblant guetter l'occasion, une dame, doublement « enrobée » par les dîners en ville et son fourreau à paillettes, se rua sur son invitation et passa, elle, l'ultime barrage sans difficultés. Fabien est demeuré là un peu « secoué » de l'humiliation, mais il a voulu attendre en bas des marches que la projection se termine pour demander à la grosse dame rutilante « comment c'était ? ». La grosse dame est bien redescendue ; elle a vaguement toisé Fabien et, animée de ce mépris souverain qu'affichent toujours ceux qui se galvanisent de privilèges feints, elle a fait mine de l'ignorer. « Au fond, ce n'est pas plus mal qu'elle ne m'ait rien dit – conclut Fabien -. J'ai été stupide d'attendre. Les rêves qu'on ne peut pas vivre soi-même, vaut mieux les « laisser passer ». En tout cas, je pourrais dire que si, à cause de mon style à l'africaine, je m'étais déjà fait arrêter en France pour délit de sale gueule, ça ne m'était encore jamais arriver pour délit de « sales pompes »... Cannes, une première ! »

Sociogramme 8 - L'exhibition des cicatrices

Déjà l'été... Un mois que la climatisation tourne à plein régime dans le bureau. Celle qu'on surnomme Pépette voit peu à peu ses collègues partir en congés avec leurs régularités sans failles, leurs volontés de croire qu'ils les ont bien méritées ces chères vacances, leurs destinations banales à mourir. Même Lucienne va refaire le coup du « *je vais dans les Vosges* », alors qu'elle va se faire liposucer les bourrelets. Pépette, elle, ne partira pas. Elle joue de cette fausse ironie teintée d'orgueil pour déclarer qu'elle préfère se faire « *lofter que lifter* ». En réalité, Pépette conserve d'étranges séquelles qui datent de l'été de ses 21 ans. L'été de la sortie des *Dents de la mer*. « *Jamais je n'ai pu m'en remettre, j'y pense tout le temps quand je commence à recevoir ces cartes postales de plages que m'envoient mes collègues. D'ailleurs ces cartes, je ne les lis même pas, un vague coup d'œil dessus et ça suffit à me refiler l'angoisse : la mer bleue sous un soleil radieux n'aura jamais plus d'autre résonance pour moi que celle d'une peur primitive, d'un danger omniprésent, d'un grand requin blanc obstiné, vorace et terriblement malin. Là, sur leur sable chaud, tous ces vacanciers allongés en bronzing ressemblent à des aubergines qu'on expose côte à côte sur les marchés, les plus mûres pouvant être consommées dans la journée, ce que le requin sait bien... Et moi je sais que le requin le sait, et d'ailleurs tout le monde sait que le requin le sait... Mais ça veut jouer les braves, ça se croit plus intelligent en maillot de bain que la bête à la peau rugueuse. Quel plaisir peut-on encore ressentir en 2001 à nager dans une mer profonde, d'où peut surgir n'importe quel animal qui respire dans l'eau, lui... un animal qui peut vous emporter comme il veut, lui...*

Vingt cinq ans que je continue aux premières chaleurs de l'été à me repasser toutes les nuits cette vision atroce que nous a donnée Spielberg en jouant de sa caméra subjective pour figurer le requin qui se rapproche par en dessous de la silhouette de cette fille qui nage, offerte, servie, et parfaitement marinée... ».

Les publicités filmées contre le tabagisme visent à impressionner leurs spectateurs en les amenant à renoncer définitivement au tabac dans leur quotidien, c'est-à-dire à devenir, en premier lieu, spectateurs des autres fumeurs. Ce statut de supra-spectatrice des plages et des nageurs en mer, Pépette l'a conquis à son insu, à cause de ce grand blanc qui l'a pétrifié et qui lui a valu – elle le rappelle en souriant – son surnom : *« Pépette c'est la petite chienne noire qui joue avec un adolescent sur la plage au début de l'histoire; il lui lance un bâton vers la mer, la chienne plonge et ne reviendra jamais... Bien sûr, j'ai conscience que tout cela est ridicule, qu'il faudrait que je dépasse mes peurs comme dans le film Richard Dreyfus et Robert Shaw. Mais eux en ont les moyens... Comme eux, j'aurais aimé vivre ce moment si précieux et si important où, à huis clos dans la cabine de leur bateau, ils dévoilent tour à tour leurs morsures de requin un peu comme des petits garçons comparent la taille de leur zizi pour conjurer mutuellement leurs névroses... Mais moi je n'ai rien à montrer... et ça le pire, c'est ce que je regrette le plus car, j'en suis convaincu, dans la vie, les cicatrices les plus lourdes à porter restent à coup sûr, celles qu'il nous est matériellement impossible exhiber. Entendez-le comme vous voulez... ».*

Sociogramme 9 - Vidéo à moteur

Beaubourg. Sortie de l'expo *Coïncidences fatales, Hitchcock et l'art*. Bernard range soigneusement son carnet de dessins fraîchement agrémenté de ses nouveaux crobards inspirés des décors du maître. *« Maître, il l'est, sir Alfred, au plus pur sens du mot, celui de la maîtrise, celle qui nous laisse croire aux coïncidences comme si de rien n'était ; la seule fatalité de ces histoires-là, c'est celle dans laquelle nous tombons, nous, ses spectateurs..., avec lui peu de place pour notre imaginaire propre, le sien a déjà tout rasflé, jusqu'au moindre détail, du plus chic au plus toc... Chez Hitchcock, il n'y a guère que les versions françaises des films qui pêchent un peu, car il arrive que les héros disent « revolver » quand ils ont à la main un « pistolet » et vice-versa... Un revolver c'est quand il y a un barillet qui tourne sur lui-même et que donc les balles sont en révolution, d'où le mot ».*

Bernard a le sens du détail. À presque 43 ans, après avoir suivi une formation aux Beaux-Arts, passé un diplôme de mécanique générale et un brevet de pilote, pour le fun, il a ouvert une carrosserie automobile qui, depuis trois ans, s'est spécialisée dans la personnalisation sur mesure des voitures, une bien belle activité qui relie entre eux tous ses talents : la customisation. *« Obsession toute hitchcockienne que d'arranger les objets du monde avec quelques coups de peinture et de marteau pour faire rentrer tout cela dans le format de nos exigences rêvées. À ceux qui pensent que le cinéma ou le tuning sont des mensonges, on peut répondre comme Cocteau qu'alors, ce sont des mensonges qui disent la vérité, du moins une vérité qui nous correspond un peu mieux. Pour moi, un film réussi, c'est comme des vacances qu'on prendrait au bon moment. Car je ne sais pas si vous avez remarqué, mais les vacances, on les programme toujours à l'avance, et quand on part - en tous les cas, c'est comme ça pour moi - on n'est jamais tout à fait au diapason ».*

Pour répondre à cette volonté de mise en harmonie de son monde à lui, Bernard a construit ce qu'il appelle une « vidéo à moteur » ; dans un petit hangar derrière sa carrosserie, est installée une réplique de sa voiture fixée devant un immense écran sur lequel il projète de drôles de vidéos en format géant : *« ça aussi, ça m'a été inspiré par les trucages les plus visibles des Oiseaux quand Tippi Hedren traverse un lac sur une petite barque dont on voit bien qu'elle n'est pas réellement sur l'eau, ou*

comme tous ces films de la même époque où on voit des acteurs de face au volant d'une voiture avec en arrière-plan un décor défilant qu'on nous fait passer pour la réalité. Moi, ce sont les vidéos de mes routes de vacances que je me projète à volonté... Et là, pour le coup, juste quand j'en ai envie, je me balance la musique qui convient, et c'est reparti pour les plages de l'été qu'il neige ou qu'il vante. Mise à part une jolie blonde froide et platine sur la banquette, une qui m'aiderait à croire un peu plus encore à ces voyages sans avoir trop la mort aux trousses, mise à part cela, j'insiste, c'est presque le bonheur ». Bernard confie que ce serait la plus dingue des coïncidences que de trouver une fille qui pourrait entrer à point dans ses rêves domestiques, qu'elle n'existe sans doute pas, qu'on ne peut pas customiser les femmes, qu'il assume ses choix, que quelquefois la solitude lui pèse un peu, que c'est peut-être sa passion qui l'a éloigné de celle qu'il aurait pu rencontrer... Il cite Hitchcock citant lui-même Oscar Wilde « chacun tue l'objet de son amour » : drôle de vertige des citations dont on use comme d'une conjuration pour justifier, presque à son corps défendant, la vie qui semble aller avec.

Sociogramme 10 - À défaut de vieillir

« Tout ne tient qu'à l'interprétation des signes du monde, du moins ceux que l'on pense devoir interpréter. Je n'ai compris qu'à bier jusqu'à quel point tout cela pouvait avoir son importance en découvrant dans le tiroir de la table de nuit de Simone, ma femme, ce gros carnet avec une étiquette – Mon carnet de rêves –, un journal intime lourd, rempli de mots et de photos qui débordent de tous les côtés, un journal dont je ne connaissais même pas l'existence... ». Le carnet de rêve que Jean a entre les mains, c'est comme un sésame qui le fait pénétrer avec fulgurance dans les actes, les désirs et les frustrations de Simone, dans une vie parallèle et secrètement distillée dans un quotidien troublé et insoupçonné. La première page de son journal date de 1938. Un petit ticket - Carte d'entrée au cinéma Le Champo, Paris - y est collé en haut à droite, et juste en dessous, griffonné à l'encre ocre le titre d'un film, *Quai des Brumes*, avec entre parenthèses un prénom (Nelly) ; ce prénom, c'est celui du personnage qu'y interprète Michèle Morgan. « T'as de beaux yeux, tu sais – j'me souviens dit Jean – cela nous faisait rire car Simone avait presque les mêmes yeux que Michèle Morgan et comme je m'appelais Jean, ... , il n'en a pas fallu plus pour qu'on se marie un mois après la sortie du film, ça allait vite à cette époque-là. »

Les pages du journal de Simone se suivent et égrainent une sorte chapelet qui paraît mettre en parallèle les événements de la vie de Simone avec ceux de la vie de Michèle. Hasards et coexistences. Simone voit en Michèle une troublante jumelle qui semble vivre à sa place la vie de star qu'elle-même aurait très bien pu avoir. « Et tout concorde, insiste Jean, tout » Simone, comme Michèle, est née le dimanche 29 février 1920 à Paris. Sur la cinquième page du cahier, figure le thème astral de Simone, un horoscope forcément identique à celui de Michèle Morgan qui lui prédit un destin scellé dans la soie, les paillettes et les fils dorés. Un fil d'or justement, il y en a un, agrafé à la rubrique 1945-46, car l'horoscope de Simone n'a pas menti : elle a bien connu la soie et les paillettes, mais en devenant petite main chez Balmain, rue François 1^{er}. Cette année-là les robes y sont richement brodées, et l'on raconte dans les ateliers que certaines iront habiller les stars françaises du premier Festival de Cannes. Michèle Morgan y emporte le grand Prix International de la meilleure interprétation féminine pour *La Symphonie Pastorale*... « Porte-t-elle une Balmain ? »

Les pages du carnet deviennent méticuleusement encombrées. Des photos découpées dans *Cinéma*, des articles de Lucien Durkheim, et des phrases de Simone, toujours ces phrases interrogeant « le petit grain de sable qui s'est mis dans les rouages de sa vie et qui a favorisé un destin plus qu'un autre ». Une part maudite, une injustice imaginée que Simone fréquente avec la

bienveillance compréhensive que l'on accorde parfois à la fatalité, une bienveillance fondée sur un pacte apparemment inéluctable qui la lie à celle qui l'accompagne en gros plans sur les écrans : la tranquillité du temps qui passe et qui chaque année ajoute aux beaux yeux de l'une et de l'autre une petite ride plus ou moins marquée. Complicité trop fragile, car Michèle mène une vie de cinéma. Simone, elle, aurait certainement voulu la suivre, plus longtemps, mais justement, hier, elle ne s'est pas réveillée. Ultime coïncidence ? Entre les deux dernières pages du carnet, une photo de Michèle, fraîchement découpée, la seule à ne pas être collée : petite rupture avec le temps car on devine que Michèle a subi cette curieuse opération esthétique qu'on appelle *lifting*, et qui trahit - c'est du moins ce dont Jean restera persuader - ceux qui projettent en vous, plus que de la dévotion, de l'amour. En exergue à la fin du carnet de Simone figure, recopiée au crayon de couleur mauve, une phrase de Jacques Chardonne: *"Il y a un mirage favorable à l'amour, qui tient à la distance d'un objet inaccessible. Il y a un mirage plus favorable encore, qui vient de la proximité d'un être et de sa fréquentation intime et prolongée"*.