

François BOURSIER, Denis BUTTIN, Joël CADIÈRE,
Gilbert CLAVEL, Jocelyne HUGUET-MANOUKIAN,
Brigitte JOLY, Catherine MICHON, Jean ROBIN

PEUT-ON VIVRE SANS CINEMA ?

IMAGE-MOUVEMENT DU TRAVAIL SOCIAL

RECHERCHE EN PRATIQUES SOCIALES

PEUT-ON VIVRE SANS CINEMA ?

IMAGE-MOUVEMENT DU TRAVAIL SOCIAL

CCRA Collège Coopératif Rhône-Alpes

Réseau International des Hautes Etudes des Pratiques Sociales

Le Collège Coopératif Rhône-Alpes est un établissement de formation supérieure et continue.

Il organise des formations continues préparant à des diplômes professionnels et universitaires, ainsi que des certifications et des journées d'études.

Il assure notamment les formations préparant aux :

- **DHEPS** : Diplôme des Hautes Etudes des Pratiques Sociales (Université Lyon 2 - ISPEF)
- **DEIS** : Diplôme d'Etat d'Ingénierie Sociale (Ministère de l'Emploi, du travail, de la cohésion sociale et du logement et du Ministère de l'Education Nationale, de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche)
- **CAFERUIS** : Certificat d'Aptitude aux fonctions d'encadrement et de Responsabilité d'Unité d'Intervention Sociale (Ministère de l'Emploi, du Travail et de la Cohésion Sociale)
- **DPITH** : Diplôme des Professionnels de l'Insertion des Travailleurs Handicapés

DEAF : Diplôme d'Etat d'Assistant Familial (Ministère de l'Emploi, du Travail et de la Cohésion Sociale).

- Des cycles de formation à l'approche systémique.
- Des cycles de perfectionnement à la fonction de Relais Assistantes Maternelles.

Il propose des formations sur site et répond à des demandes d'analyse des pratiques professionnelles individuelles ou collectives (Supervision).

Il gère, par ailleurs, un Département de Recherche, d'Etudes et de Conseil dans les domaines de l'action sanitaire et sociale, du développement local et de l'économie sociale et solidaire.

CCRA

Le Sémaphore, 20, rue de la Claire – 69009 LYON

Tél. : 04 37 64 47 20 – Fax : 04 72 85 01 49

E-mail : ccra@ccra.asso.fr – Site : www.ccra.asso.fr

NICEPHORE est le Laboratoire Lyonnais de recherche sur la représentation dans le champ des pratiques sociales, instance du Collège Coopératif Rhône-Alpes, qui se donne pour mission de conduire des travaux de recherche et de formation sur le concept de représentation, en tant que fondement significatif et compréhensif des pratiques sociales contemporaines. Les travaux effectués en séminaire sont le résultat d'une approche pluridisciplinaire, et trouvent leurs prolongements dans l'organisation de journées d'étude.

Cet ouvrage est la retranscription des communications orales produites par ses membres au cours de ces journées.

LISTE DES AUTEURS

François Pierre BOURSIER, Historien, Université Catholique de Lyon.

Denis BUTTIN, Sociologue, Formateur.

Joël CADIÈRE, Sociologue, C.C.R.A.

Gilbert CLAVEL, Sociologue, C.C.R.A.

Jocelyne HUGUET-MANOUKIAN, Ethnologue, Psychologue clinicienne,
Psychanalyste.

Brigitte JOLY, Travailleur Social, Sociologue, ADSEA de l'Ain.

Catherine MICHON, Travailleur Social, Sociologue

Jean ROBIN, Psychanalyste, Psychologue clinicien.

AVANT - PROPOS

« C'est au tour du cinéma d'être *voyagé* »
Serge DANÉY

Cela fait maintenant un peu plus de dix que le travail du laboratoire Nicéphore est scandé à dates régulières par l'édition des journées de réflexion thématique annuelles. Pour rappel, ces journées, qui ambitionnent d'articuler autour d'un thème (ayant rapport avec le concept de représentation), un auteur (situé, par ses préoccupations, à une distance plus ou moins proche du travail social), et l'activité du travailleur social (elle-même dans la pluralité de ses expressions), trouvent aussi leur originalité grâce à un montage pédagogique qui privilégie la participation des auditeurs présents. En effet, les deux journées habituelles d'intervention orale des membres du laboratoire Nicéphore sont encadrées par deux autres journées au cours desquelles un travail de réflexion sur la thématique est proposé, encadré et « porté » par deux membres du laboratoire, J. Huguet-Manoukian et J. Robin. Ainsi le montage pédagogique interactif postule la complémentarité possible des interventions entre celui qui énonce et celui qui écoute.

Si une des probables richesses du laboratoire est la diversité des points de vue présentés par ses membres et ce depuis des supports théoriques couvrant eux aussi une certaine diversité du champ des sciences humaines (histoire, sociologie, psychanalyse, intervention sociale), il importe de lui associer la place centrale qu'occupent étudiants en travail social et praticiens en formation continue. Certes ils sont auditeurs des communications dispensées; mais par leur présence d'une part et par le travail de réflexion qu'ils déploient d'autre part, ils participent pleinement à une recherche « en train de se faire ».

Ce qui, dans cet ouvrage vous est donc proposé, se sont les communications orales réalisées par les membres du laboratoire dans le cadre des journées d'étude de Juin 2009. A la suite des journées précédentes *Photographie(s), être travailleur social aujourd'hui - Variations à partir de la lecture de Roland Barthes*¹-, qui interrogeaient la représentation de l'image fixe et ses liens possibles avec le champ du travail social, nous soumettons à la lecture une réflexion sur une des étapes suivantes de l'image fixe : l'image animée, c'est-à-dire le cinéma. Faire usage de Roland BARTHES nous a amenés, si ce n'est naturellement, tout au moins par filiation, parce que la « zone » d'influence de son œuvre s'est superposée à un moment particulièrement fécond de la vie intellectuelle française (à savoir l'articulation complexe du marxisme, du structuralisme et de la psychanalyse des années 1950 - fin des années 1970), nous a amenés donc, à nous tourner vers un philosophe, Gilles DELEUZE, qui dans la période de maturité de son travail intellectuel produisit deux ouvrages sur le cinéma, *Cinéma 1 - L'image-mouvement*(1983) et *Cinéma 2 - L'image-temps* (1985)².

Si Gilles Deleuze, qui aime le cinéma et l'a pratiqué quotidiennement, entre autres lorsqu'il demeurait à Paris³, a écrit ces deux livres, c'est parce qu'il souhaitait lier cinéma et philosophie, c'est-à-dire faire de la philosophie à partir du système de signes proposé par le cinéma. Mais le pas de côté que propose alors Gilles DELEUZE c'est celui de produire des concepts, tâche du philosophe selon lui, à partir du cinéma, mais que le cinéma ignore et qui ne s'appliquent pourtant qu'à lui⁴. Ainsi envisagé, le cinéma tient une place tout à fait particulière dans le champ de la pensée: il produit un certain regard sur le monde, comme la philosophie certes, mais avec des images cette fois-ci. Il les agence depuis un appareillage technique spécifique le montage, qui génère un mouvement et c'est là son originalité. Dans la perspective produite, cinéma et philosophie vont littéralement ensemble, sans que l'un de ces champs ne soit subordonné à l'autre. Pour Gilles DELEUZE c'est donc *une rencontre*⁵ qui articule cinéma et philosophie.

Autre déterminant essentiel et qui s'est inscrit dans la filiation/poursuite du travail autour de l'œuvre de BARTHES, la lecture d'une lettre, celle qu'a adressé en 1986, toujours Gilles DELEUZE à Serge DANEY, critique de cinéma ; d'abord à la revue *Les Cahiers de cinéma* puis à partir du printemps 1981 au quotidien *Libération*⁶. Par cette lettre, qui sert de préface au *Ciné Journal* de Serge DANEY, Gilles DELEUZE rend un hommage appuyé au

¹ Edition Collège Coopératif Rhône-Alpes. Coll. Recherches en Pratiques Sociales. Mars 2008. 161p.

² Gilles DELEUZE. 1983, 1985.

³ Voir (et entendre) G. DELEUZE parlé du cinéma (lettre C) avec Cl. Parnet dans *L'Abécédaire*, Gilles Deleuze, entretien avec Claire PARNET, réalisé par Pierre-André BOUTANG, éd. Montparnasse, Paris, 1988-1989.

⁴ Voir A. BOUANICHE. 2007.

⁵ *Ibid.*, p. 216.

⁶ Gilles DELEUZE. 1986. « Optimisme, pessimisme et voyage : Lettre à Serge DANEY, in préface à Serge DANEY, *Ciné Journal*, Volume 1/ 1981-1982, Ed. des Cahiers du cinéma, , pp.9-25.

commentateur de films, mais au-delà, à l'ensemble du mouvement critique cinématographique initié par l'équipe des Cahiers, manifestant ainsi la proximité qui le lie à une certaine lecture critique du champ cinématographique.

A de ces deux entrées je voudrais donc ici tenter, en guise d'avant-propos, le pari d'exposer une compréhension du propos de Gilles DELEUZE, et ce, avec la complicité indirecte des membres du laboratoire.

Repartons de la lettre. Sa première partie lui permet de distinguer, depuis les réflexions de Serge DANÉY autour de la notion de périodisation, trois moments dans « l'âge cinématographique ».

L'un, historiquement daté comme relevant d'avant la seconde guerre mondiale ou il s'agit de voir l'image, de la percevoir, en interrogeant par là-même ce qu'il y a *derrière* cette image. La proposition de Gilles DELEUZE c'est que pour savoir ce qu'il y a *derrière* l'image il faut attendre l'image suivante. Comme si l'image incitait, ainsi que le rappelle Serge DANÉY « *au désir de voir plus (...) de voir à travers* »⁷. Cette qualité attribuée à l'image correspond à une maîtrise technique du montage comme ordonnancement univoque et ce dans un moment de l'histoire où les productions cinématographiques ambitionnaient la mise en scène de « (...) *l'encyclopédie du monde* »⁸.

L'autre moment, qui fait suite aux désastres de la guerre donne à voir une image forcément nouvelle, un sens différent pour celle-ci. Non plus : « *qu'y a-t-il à voir derrière ? mais plutôt : est-ce que je peux soutenir du regard ce que, de toutes façons je vois ? et qui se déroule en un seul plan ?* »⁹. Ainsi posée, la question invite à penser ce qu'il y a *sur* l'image. Il n'y a pas quelque chose derrière qu'il faudrait découvrir, pas de profondeur (ou alors comme Gilles DELEUZE le propose il faut parler de « *profondeur maigre* »), mais plutôt une surface, des surfaces qui se donnent à voir, dans un au-delà du montage convoquant et associant d'autres éléments comme la musique et le son par exemple. Ainsi envisagée, l'image convoque chez celui qui regarde l'ensemble de son système sensoriel.

Enfin le dernier régime de l'image qu'il nous propose dans sa construction intellectuelle est rendu opérationnel par la montée en puissance d'un objet-technique singulier parce que omniprésent : la télévision. S'il s'agit pour lui toujours d'interroger le statut de l'image, la télévision permet de déplacer le point de vue sur l'image, en la considérant d'abord depuis sa dimension politique. D'une certaine façon, s'il pose la question de la survie du cinéma face à la télévision puisqu'elle préfère le pouvoir social « aux possibilités de

⁷ *Ibid*, p. 10.

⁸ *Ibid*, p.10.

⁹ *Ibid*, p.11.

beauté et de pensée »¹⁰, c'est pour mieux encore définir ce qui revient au cinéma. S'appuyant toujours sur le travail de Serge DANÉY, il insiste sur deux points. Le premier est que la télévision, malgré certaines tentatives, n'adosse pas son affirmation sur une fonction esthétique, mais encore une fois sur une fonction sociale, « *une fonction de contrôle et de pouvoir, règne du plan moyen qui récuse toute aventure de la perception, au nom de l'œil professionnel* »¹¹. Le second, c'est que malgré tout, le cinéma a « toujours conservé une fonction esthétique et noétique »¹².

En conséquence, il n'y a pas à confronter l'image-cinéma et l'image-télévision. Elles ne sont pas établies sur les mêmes registres de signes et de discours. Si la télévision pour reprendre le terme de Gilles DELEUZE généralise effectivement la forme image ; le cinéma parce que parfois il présente une « *puissance de supplément* »¹³, c'est-à-dire un souffle esthétique singulier, reste le plus à même pour mettre en scène l'encyclopédie du monde.

Aussi les communications qui suivent visent à partir du cinéma et avant tout avec l'appui de Gilles DELEUZE et de Serge DANÉY, à donner à voir un certain état des lieux des préoccupations sociales. Chacun des membres du laboratoire s'est donc engagé à traiter, comme de coutume, *une* question depuis son champ de référence théorique et pour la plupart à jouer le jeu de la faire entrer en résonance avec une œuvre cinématographique dont on va considérer qu'en contre-point du réel dont il est parlé à partir de la question posée, elle peut être « *un opérateur de fiction modelant l'imaginaire* »¹⁴.

L'entreprise proposée -un certain regard sur l'image- serait doublement réussie si elle permettait d'une part un travail de reconnaissance d'un état des choses du travail social dans lequel nous agissons, mais aussi d'autre part, si elle donnait à percevoir l'image comme un « *moyen de connaissance* »¹⁵ s'intégrant dans une « *science des impressions visuelles nous obligeant à oublier notre logique propre et nos habitudes rétiniennes* »¹⁶.

Que la séance commence !

Denis Buttin

¹⁰ Gilles DELEUZE, *Op.cit*, p.14.

¹¹ Ibid, p. 16. Il rajoute plus loin (p.18) : « (...) la télé, c'est le consensus par excellence : c'est la technique immédiatement sociale, qui ne laisse subsister aucun décalage avec le social, c'est le social-technique à l'état pur ».

¹² Ibid, p.16.

¹³ Ibid, p. 17.

¹⁴ Arnaud BOUANICHE, *op.cit*, p. 217.

¹⁵ Ibid, p. 224.

¹⁶ Gilles DELEUZE, *Cinéma-2*, p.30.

CHAPITRE 1

Le hors champ du travail social

Gilbert CLAVEL

En matière cinématographique un plan n'est jamais inscrit dans un système clos : l'image déborde l'écran en suggérant ce qui n'est pas vu, pas entendu, mais pourtant présent : un hors champ. En ce sens, le travailleur social fait lui aussi des plans - d'un autre ordre - dans des cadres pour une grande part préétablis : or l'action dépasse toujours les limites du cadre (l'histoire, l'environnement, les représentations de l'usager acteur par exemple). D'un plan à un autre pour le cinéaste, d'une scène à une autre pour le travailleur social, se crée un mouvement créateur de sens dans la mise en lien des parties, dans la révélation - sans l'épuiser - de ce qui était hors champ, ce qui existait « ailleurs, à côté ou autour. »¹⁷

Interroger le hors champ du travail social sur le modèle du cinéma, c'est permettre à celui-ci d'éviter les risques d'enfermement dans un système clos, de l'ouvrir à un horizon de sens qui déborde ses propres cadres d'action : c'est ajouter « de l'espace à l'espace », « introduire du trans-spatial », de la temporalité, du « spirituel »¹⁸, en un mot du trans-social.

Les développements qui suivent s'appuieront sur des films relatifs à l'enfance dramatique (abandonnée, placée, en difficulté), notamment *Oliver Twist* de Roman POLANSKI.

1.1 - Qu'est-ce qu'être spectateur au cinéma ?

Le cinéma est certes une affaire d'images, mais ces images sont le fait d'un auteur qui produit une œuvre, elles sont donc une production (agencement d'images constructeur de sens) qui lui échappe car elle est donnée à voir à un grand nombre, à des spectateurs. Or qu'est-ce qu'être spectateur ?

La grotte Chauvet : la naissance du spectateur

Dans son ouvrage « Homo spectator », M.J. MONDZAIN voit dans l'image de cette main qui dessine sur la paroi de la grotte Chauvet un « scénario inaugural qui instaure l'homme en tant que spectateur dans une relation d'altérité. »¹⁹ Lorsque la main se retire, alors l'auteur peut voir l'image sur la paroi, désormais *séparée* de lui : il devient *spectateur*. Et l'image-signe (et

¹⁷ Gilles Deleuze. 1983, p. 30

¹⁸ Gilles Deleuze. 1983, p. 30

¹⁹ Marie José Mondzain. 2007, p. 26

non objet), devenue autonome, se donne à voir à une multitude de spectateurs, au-delà de l'espace-temps de son auteur.

Ainsi « la naissance de l'Homo spectator est une insurrection de la naissance du sujet imageant... »²⁰. « Faire une image, c'est mettre au monde l'homme comme spectateur. Être un humain, c'est produire la trace de son absence sur la paroi du monde et se constituer comme sujet (...) qui voyant l'autre lui donne à voir ce qu'ils pourront partager : les signes, des traces, des gestes d'accueil et de retrait. »²¹

Autrement dit, être spectateur, c'est se constituer, se positionner comme *sujet séparé*, à distance de l'image produite par soi ou par d'autres, *sujet regardant* « qui renonce à posséder les choses et à être possédées par elles. »²² Le spectateur disparaît dès qu'il y a suppression de l'altérité, que l'image-signe devient image-objet, c'est-à-dire image réifiée et non la marque d'une présence-absence. C'est le cas de *l'image-idole* comme du refus de toute image, c'est le cas de *l'image-propagande* qui vise à l'instrumentalisation des foules, c'est le cas de *l'image publicitaire* qui instrumentalise des consommateurs, c'est le cas de *l'image narcissique* qui abolit la distance de soi à soi, et dont l'image télé réalité n'est pas loin.

Le spectateur n'est pas seulement celui qui *voit*, avec ses yeux (*videre* en latin). Il est surtout celui qui *regarde*, contemple ce que le monde ou un autre humain lui donne à sentir, à penser, à comprendre. Etymologiquement, le mot regarder vient d'un verbe germanique (*wardon*, qui veut dire surveiller) qui a donné le mot *garder* (veiller sur, ne rien laisser échapper), puis *regarder* qui signifie : faire attention, fixer ses yeux sur ; l'effort d'attention visuelle est fortement sollicité. Le terme de spectateur vient renforcer cette idée : issu de la racine indo-européenne *spek* comportant l'idée de regarder, le latin *specere* a donné plusieurs termes : *speculari* (observer intérieurement, méditer, spéculer), *spectare* (l'action de regarder), *spectator* (celui qui regarde, le spectateur), *spectaculum* (la chose regardée, le spectacle), *species* (l'aspect d'une chose regardée, sa forme particulière, l'espèce). Être spectateur est donc une question de regard, d'effort pour entrer dans la profondeur d'une œuvre particulière.

La Chapelle Sixtine : l'autorité du spectateur

La Chapelle Sixtine n'est ni une peinture rupestre ni une toile de maître, mais une fresque, c'est-à-dire une série d'images disposées dans un ordre précis, une construction traduisant symboliquement une histoire sainte, dans laquelle est *inséré* Michel Ange en son temps, mais dont il *s'est séparé* en la produisant et la donnant à notre regard.

²⁰ Marie José Mondzain. 2007, p. 24

²¹ Marie José Mondzain. 2007, p. 37

²² Marie José Mondzain. 2007, p. 37

Le spectateur est mis dans une *posture* particulière : les images sont fixes, elles ne se déplacent pas comme au cinéma ; c'est le spectateur qui peut et doit reconstituer une totalité de sens en ré-ajustant les éléments donnés à voir ; pour cela c'est le spectateur qui est en position de *se déplacer* pour mieux regarder, et qui peut *prendre le temps* de décrypter et comprendre (les contraintes étant les heures d'ouverture, parfois la densité de la foule et le fait de ne pouvoir prendre de photos pour prolonger le regard ultérieurement).

Autrement dit *le spectateur a autorité sur ces images immobiles*, maîtrisant l'espace (il est mobile) et le temps (il a du temps).

Le cinéma : images-mouvements, images-temps

Au cinéma la posture du spectateur est fondamentalement différente : c'est lui qui, assis dans son fauteuil, est *immobile* ; sur l'écran défilent les images selon *une temporalité dont il n'a pas la maîtrise*.

Le cinéma en effet, pour reprendre les titres des ouvrages de Gilles DELEUZE, ce sont des « images-mouvements » (cadrages, montages, enchaînements,...) qui défilent dans un ordre qui a du sens pour celui qui l'a construit et qui est donné en partage aux spectateurs ; ce sont des « images-temps », des temporalités qui se télescopent, perturbent les schémas temporels chronologiques et linéaires des spectateurs (un film comme *Hiroshima mon amour*, de Alain RESNAIS par exemple). Dans ce contexte et dans une telle position comment peut-on rester spectateur, c'est-à-dire sujet regardant (et non voyeur), sujet actif (et non passif) ?

Le risque avec les techniques et industries cinématographiques modernes, est de se laisser submerger par la vitesse et le flux des images, de devenir un « corps intégré au spectacle » donné, ou comme le dit Gilles DELEUZE à propos de la télévision d'entrer dans un processus « d'insérence télévisuel »²³ (se faire filmer ou passer à la télé) : l'individu disparaît en tant que spectateur dès lors qu'il est privé de regard, de désir, de parole, de pensée.

En effet nous sommes immergés dans un monde d'images, de flux d'images -dont le cinéma est la matrice-, environnés par une multitude d'écrans (ciné, télé, vidéo, toile, téléphones mobiles, caméras, dans restaurants, commerces,...) : nous voyons des images, nous sommes filmés (la plupart du temps à notre insu), nous filmons parfois. *On n'échappe pas au cinéma*. Cet environnement technologique a des effets *anthropologiques* : création d'une vision du monde, une « cinévision » pour reprendre l'expression de Gilles Lipovetsky et Jean Serroy dans leur ouvrage « l'écran global » : « le cinéma ne se réduit pas à un simple divertissement de masse : il est devenu monde et style de vie, écran global et ciné-vie »²⁴, « cinéattitude » et « cinémania »²⁵.

²³ Gilles Deleuze. 1990, P. 102

²⁴ Gilles Lipovetsky et Jean Serroy. 2007, p. 342

Cette « vision écranique du monde »²⁶ tient au fait que le cinéma a fait de l'image un médium entre le réel et l'imaginaire, à tel point que l'image devient de plus en plus le réel dans nos sociétés hypermodernes. La puissance de l'image modèle l'imaginaire, la pensée, les sentiments, les actions.

Sans doute cette société d'écrans, d'images et de caméras, comporte t-elle des risques d'aliénation des masses ou de « maltraitance du spectateur »²⁷. Gilles DELEUZE y voit le développement d'une « société de contrôle » qui se substitue aux « sociétés disciplinaires » des XVIIIème et XIXème siècles. Dans ces dernières le contrôle des corps s'effectue dans des lieux d'enfermement (asile, hôpital, école, usine, armée,...) alors que dans les sociétés modernes le contrôle s'effectue hors les murs (psychiatrie de secteur, bracelet électronique, éducation surveillée, caméras de surveillance, passeport biométrique, cartes électroniques en tous genres,...). Or, dit DELEUZE, le cinéma moderne a une place spécifique dans ce monde d'écrans et d'images : en tant qu'œuvre d'art il fait « acte de résistance »²⁸ à toutes les formes d'aliénation (André MALRAUX écrivait que l'art est la seule chose qui résiste à la mort). Dans le même sens Gilles LIPOVETSKY précise que « c'est au moment où le cinéma n'est plus le média prédominant d'autrefois que triomphe, paradoxalement, son dispositif propre, non pas matériel, mais imaginaire... Il ne cesse de mettre en scène de nouveaux « objets », « d'ouvrir de nouvelles thématiques »²⁹.

La fonction noétique du cinéma

A la question qui lui est posée « pourquoi s'intéresse-t-il au cinéma », Gilles DELEUZE répond qu'il y a analogie entre philosophie et cinéma : la philosophie consiste à créer des concepts ; « Le cinéma crée un autre type d'images, des images-mouvements et des images-temps. »³⁰ Dans les deux cas ce sont des « images de pensée ». Autrement dit, la posture du philosophe et celle du spectateur seraient du même ordre : « Ce n'est pas plus difficile, ni plus facile, de comprendre un concept que de regarder une image »³¹ ou un film.

Autrement dit, *le cinéma donne à penser* : il a une fonction « noétique », nous dit DELEUZE. D'un plan à un autre, le cinéaste opère un mouvement créateur de sens dans la mise en lien des parties. Il crée un espace de pensée pour un grand nombre de spectateurs. A travers l'écriture d'un film, il y a, à

²⁵ Gilles Lipovetsky et Jean Serroy. 2007, p. 26

²⁶ Gilles Lipovetsky et Jean Serroy. 2007, p. 29

²⁷ Marie José Mondzain. 2007, p. 205

²⁸ Gilles Deleuze. 2003, p. 300

²⁹ Gilles Lipovetsky et Jean Serroy. 2007, p. 25

³⁰ Gilles Deleuze. 2003, p. 197

³¹ Gilles Deleuze. 2003, p. 197

notre sens, une esthétique et une métaphysique des images particulières au cinéma, ce que suggère Roman POLANSKI, à propos de son film *Cul de sac* : « Le cinéma ne devient un art authentique que dans le cas où il est le meilleur, voire le seul moyen, de raconter une histoire ou d'exprimer une impression - quand il faudrait, par exemple, six pages de littérature pour expliquer ce qu'en deux secondes l'image exprime -. *Cul de sac* est le film le plus cinématographique que j'ai fait... Ça ne pourrait ni être un roman, ni une émission de télé, ni une pièce, ni un tableau. »³² Et il ajoute à propos du film *Tess* : « Le mouvement de la caméra n'a pas d'équivalent en littérature. »³³

Pour la suite du propos le lecteur est invité à s'installer confortablement dans son fauteuil et à se mettre en posture de philosophe spectateur – sujet regardant, résistant, distancié – d'un film qui est proposé à votre regard et à votre pensée, à un second degré, au prisme du regard de l'auteur de ces lignes : *Oliver Twist*, de Roman POLANSKI (2005).

1.2 - Enfances malheureuses au cinéma ou le travail social hors champ

Au-delà des images : le hors champ

C'est dans cet espace de construction des images mouvements/images temps qu'émerge un espace de pensée pour le spectateur, un espace de symbolisation. Autrement dit, il y a un *au-delà* des images, d'autres espaces de sens que ce qui est donné à voir. Il y a un *hors champ* des images. Qu'est-ce que le hors champ ?

Le hors champ renvoie à ce qu'on n'entend ni ne voit dans les images, mais est profondément présent, voire toujours présent. Tout cadrage, tout plan, toute séquence, tout montage exprime un point de vue singulier, mais ne forme pas un système clos. L'image dit plus que ce qu'elle montre ; l'espace, l'action, le temps dépassent les limites du cadre : le hors champ ouvre à ce qu'on ne voit pas, à ce qui « existe ailleurs, à côté ou autour »³⁴.

Le hors champ remplit deux fonctions qui mobilisent le spectateur comme sujet regardant et l'amènent à imaginer ou penser :

³² cité dans Alexandre Tylski. 2006, p. 24

³³ cité dans Alexandre Tylski. 2006, p. 61

³⁴ Gilles Deleuze. 1983, p. 30

- « ajouter de l'espace à l'espace »³⁵ ; dans ce cas le regard prolonge l'image qui est donnée à voir. Ainsi en est-il des paysages de Renoir. Ou chez POLANSKI, dans *Le Bébé de Rose Mary* par exemple : les spectateurs interrogés après avoir vu le film disent avoir vu les sabots du bébé alors qu'il n'y en a pas.
- « introduire du transpatial et du spirituel dans le système qui n'est jamais parfaitement clos. »³⁶ Le hors champ vise à faire « monter l'événement » - suggéré par l'image – « dans une ascension spirituelle ».³⁷ Chez DREYER par exemple, « plus l'image est spatialement fermée, réduite même à deux dimensions, plus elle est apte à *s'ouvrir* sur une quatrième dimension qui est le temps, et sur une cinquième qui est l'Esprit, la décision spirituelle de Jeanne ou de Gertrud. »³⁸

Cet horizon de pensée ouvert par le hors champ peut s'exprimer selon différentes modalités, dont voici quelques exemples :

- *Le regard prolonge l'image paysage* dans un acte de symbolisation : les magnifiques paysages de campagne que traversent *Oliver Twist* contrastent avec l'enfermement qu'il fuit et disent quelque chose de la liberté, de courte durée puisque celle-ci va buter sur un nouvel enfermement à la ville. L'événement liberté est d'autant plus fort qu'il est en tension avec les lieux précédents et à venir.
- *L'image est prolongée par des odeurs, des sons, etc.* « Que voyons-nous à l'écran, nous dit Roman POLANSKI ? Des ombres, des reflets provoqués. Et si l'on peut être frappé par des images, on réagit aux odeurs de façon extraordinaire. Pensez aux odeurs d'une cave où séjournent des tonneaux de vin, à celles des cafés de Paris... »³⁹ Par exemple, dans *Le Pianiste* (2002), lorsque Szpilman est enfermé dans sa chambre cachette, les bruits extrêmement forts laissent imaginer le contexte et les événements.
- *L'événement peut être « monté »* dans la tension entre le titre du film et les images, entre des personnages toujours présents et que l'on ne voit pas. Ainsi le titre du film des frères DARDENNE, *L'Enfant* (2005) : celui-ci est toujours présent, mais jamais montré et n'a même pas de nom. Dans le film de Radu MIHAILEANU *Va, vis et deviens* (2005), la mère pourtant toujours présente n'apparaît qu'à la dernière image.

³⁵ Gilles Deleuze. 1983, p. 30

³⁶ Gilles Deleuze. 1983, p. 31

³⁷ Gilles Deleuze. 1985, p. 364

³⁸ Gilles Deleuze. 1983, p. 31

³⁹ cité dans Alexandre Tylski. 2006, p. 16

- *L'indécision de la dernière image ou séquence*, qui ne tranche pas sur ce qui va se passer après : au spectateur d'en décider. Ainsi en est-il de la dernière image de *Rosetta* (1999), des frères DARDENNE.

C'est donc cette fonction du hors champ, cette fonction « noétique » du cinéma qu'il vous est proposé d'explorer avec *Oliver Twist* de Roman POLANSKI.

L'enfance dramatique au cinéma

Après la seconde guerre mondiale le cinéma néoréaliste va traiter de questions sociales : les paysans, les pêcheurs, les chômeurs, les familles, les couples, etc., mais aussi les enfances. Le cinéma s'est ainsi emparé de la thématique de l'enfance malheureuse ou dramatique depuis longtemps.

Certains films ont marqué Roman POLANSKI : *Huit heures de sursis* de Carol READ (1947) où l'on voit un fugitif blessé et pourchassé dans des rues miséreuses ; également du même réalisateur *Oliver* (1968) ; *Los Olvidados* de Luis BUNUEL (1950) ; *Oliver Twist* de David LEAN (1948). Parmi d'autres films qui traitent de cette problématique citons : *Chiens perdus sans collier* de Jean DELANNOY (1955), *L'Enfance nue* de Maurice PIALAT (1968), *La Cité de Dieu* de Fernando MEIRELLES (2002), *Rosetta* des frères DARDENNE (1999), *Va vis et deviens* de Radu MIHAILEANU (2005), *Les Choristes* de Christophe BARRATIER (2004), etc.

Or si le cinéma traite de l'enfance dramatique (malheureuse, abandonnée, difficile, tragique, délinquante), il met en scène des commissaires ou des juges, mais *il ne rend généralement pas visible le travail social* ou les travailleurs sociaux. A l'exception de *L'Enfance nue* de M. PIALAT qui met en scène une histoire classique de placement avec familles d'accueil, assistante sociale, éducateur.

Oliver Twist : l'enfance blessée et retrouvée de R. POLANSKI

Interrogé à propos de son film *Tess* (1979), R. POLANSKI se livre : « Dans chaque portrait que fait un peintre, il y a de l'autoportrait. Quoi que vous écriviez, quoi que vous fassiez, il y a une grande part de vous qui passe dans votre œuvre »... Dans *Tess*, « il y a nécessairement beaucoup de moi-

même »⁴⁰. Le film *Oliver Twist* est l'illustration de ces propos, traversé qu'il est par toutes les problématiques du cinéaste.

La blessure originelle de l'enfance déchirée

R. POLANSKI est un survivant de la Shoah. Enfant vivant dans le ghetto de Cracovie, il a six ans lorsque ses parents sont déportés ; sa mère est assassinée et son père survivra au camp de Mathausen. Echappant de peu à la rafle, il est caché par des familles catholiques à Cracovie, puis dans les montagnes polonaises.

Durant l'été 1969, sa partenaire du *Bal des Vampires* (1967), Sharon TATE, avec laquelle il s'est marié et dont il attend un enfant, est sauvagement assassinée par Charles MANSON, fondateur du mouvement hippie « peace and love », lui-même enfant placé et fils de prostituée. C'est un drame qui réveille les blessures originelles.

Oliver Twist : l'enfance retrouvée

La réalisation du film peut être vue comme une façon d'exorciser le passé, de retrouver un peu d'innocence perdue, de renaître : dans les films de R. POLANSKI il y a souvent des personnages -adultes- recroquevillés en position de fœtus (*Le Pianiste*, *Cul de sac*, *Répulsion*, *Le locataire*, *La jeune fille et la mort*), position signifiante d'un retour à l'origine, d'un recommencement, d'une renaissance. Par ailleurs ce film est dédié à ses deux enfants -bien nés enfin- qu'il a eu avec Emmanuelle SEIGNER.

Une question lancinante : qu'est-ce qu'être enfant en ce monde ?

Il est difficile d'être enfant dans les films de R. POLANSKI. *Oliver Twist* est orphelin, maltraité, manipulé, enfermé, miséreux, blessé, fugitif parfois pour tenter d'échapper à sa condition. Dans *Le Pianiste* un bébé est étouffé par sa propre mère (pour l'empêcher de pleurer et de se faire repérer) et un autre roué de coups jusqu'à la mort par des soldats. Dans *Lunes de fiel* (1992) et *Tess* (1979) les bébés ne parviennent pas à naître ou à résister au monde. Dans *Macbeth* (1971) un gosse est trucidé. Dans *Le bébé de Rosemary* (1968) un enfant est diaboliquement dérobé à sa mère...

⁴⁰ cité dans Alexandre Tyłski. 2006, p. 61

1.3 - Oliver Twist ou le tragique de l'humain

Chez POLANSKI le tragique s'exprime à travers trois thématiques qui traversent tous ses films et dont *Oliver Twist* est le révélateur : il s'agit toujours d'une tragédie sans héros, d'un huis clos marquant la frontière de l'humain, de l'indécision à trancher entre le bien et le mal.

Oliver Twist : une dramaturgie sans héros

Oliver Twist est certes le personnage principal de l'histoire adaptée du livre de Charles DICKENS. Mais il n'est pas l'auteur d'exploits extraordinaires qui le distingueraient du commun des mortels. En ce sens il n'est pas un héros. Il appartient aux enfances du monde, aux enfances miséreuses.

Images des enfances du monde et de la misère

Sa situation d'orphelin aurait pu en faire un héros de cinéma comme Harry Potter, Superman, Spiderman, Kirikou, ou Amakin Skywalker dans *Star Wars*, tous élevés par un oncle, une tante, une famille adoptive après la mort de leurs parents.

Mais pour avoir le statut de héros, si la mort des parents est une condition première, elle ne suffit pas. Il faut avoir une naissance merveilleuse : parthogénèse (Amakin), venir du ciel (Harry Potter), ou d'une autre planète (Superman) ; il faut par ses origines, ses actions ou de par les événements, creuser l'écart avec le commun des mortels. Le recyclage des vieux mythes y aide (*Le seigneur des anneaux* est exemplaire de ce point de vue.).

Or ce qui nous est donné à voir dans *Oliver Twist*, c'est un enfant de la misère, la plus commune, la plus banale, celle que les travailleurs sociaux rencontrent habituellement et qui justifie leur fonction. Rien d'héroïque à cela : spectacle d'une enfance dramatique de tous les temps et de tous les lieux. R. POLANSKI, à la différence du film de David LEAN (*Oliver Twist*, 1948), gomme jusqu'à la filiation l'identité⁴¹ de Oliver Twist pour marquer *l'intemporalité* de la situation. Tout comme il *délocalise* l'histoire en la tournant à Prague, et non à Londres, et cela aurait pu être dans n'importe quelle ville du monde.

Oliver Twist condense en lui toutes les enfances dramatiques du monde : enfants perdus, enfants soldats, enfants des rues, orphelins, placés, fugueurs ou fugitifs, déplacés, exploités, manipulés, vivants de la débrouille ou dans la clandestinité, recueillis, adoptés,... Enfants de Londres au XIXème siècle,

⁴¹ C'est le tuteur de l'orphelinat qui attribue le nom d'Oliver Twist, comme à chaque orphelin qui entre, selon un ordre alphabétique.

enfants de Prague, New-Delhi ou Sao Paulo aujourd'hui... Enfants dont la destinée est tracée très tôt par la condition de naissance et du milieu.

La démolition du héros au cinéma

Le film *Oliver Twist* a une place particulière au sein du cinéma moderne, qui reflète notre époque :

- **fin des grands récits, de l'épopée, de l'utopie, des mythes fondateurs**, bref, de tout ce qui a marqué la première phase du cinéma avec ses grands hommes, ses grands événements, ses grandes époques, ses fresques historiques, ses légendes : *Naissance d'une nation* de GRIFFITH ; *Napoléon* (1926) d'Abel GANCE ; *Octobre, Alexandre Newski, Ivan le Terrible* de EISENSTEIN ; les films sur l'épopée du Far-West (*Il était une fois dans l'Ouest* de S. LEONE), etc.
- **déconstruction du récit épique au profit de petites histoires**
 - *déconstruction du récit épique liée aux traumatismes laissés par les guerres et la situation de la planète* : *Les sentiers de la Gloire* (1957) de S. KUBRIK sur les mutineries de 1916, film qui déconstruit le sens patriotique de la guerre ; *Apocalypse Now* (1979) de F. Ford COPPOLA, sur la guerre du Vietnam et l'usage du napalm ; *Schoah* (1985) de G. LANZMAN ; *Fahrenheit* (2004) de M. MOORE, qui déconstruit l'idéologie de BUSCH et les dessous de la guerre américaine en Irak, etc.
 - *pour de petites histoires qui décrivent le monde tel qu'il est*, avec des personnages et événements du quotidien, du privé, de l'intime. Napoléon n'est plus celui qui triomphe (*Austerlitz* d'Abel GANCE, 1960), mais l'exilé qui finit sa vie dans les brumes de l'île d'Elbe (*Napoléon et moi* de Paolo VIRZI, 2006 ; *Monsieur N...* de Antoine de CAUNES, 2003) ; dans *Le Promeneur du Champ-de-Mars*, Robert GUEDIGUIAN (2004) montre un MITTERAND sous l'angle de sa vie quotidienne, de son intimité ; ainsi en est-il des films des frères DARDENNE (*Rosetta, L'enfant,...*), du film palme d'or 2008 de Laurent CANTET *Entre les murs*, montrant une classe de 4^{ème} dans un collège parisien sur une année scolaire : « Le film devait ressembler à la société toute entière, il devait être multiple, foisonnant, complexe... »⁴² L'augmentation significative des productions et diffusion des films documentaires va en ce sens.

Ainsi le cinéma moderne participe largement au processus de démolition du héros : « Non plus le héros demi-dieu, mais le vulgum pecus, le vous et moi.

⁴² Laurent Cantet, interview in Le Monde, 27 mai 2008, p.22

Non plus l'épopée légendaire ni la grande peinture d'histoire, mais l'histoire des gens »⁴³, des situations, des menaces qui pèsent sur chacun et la planète. *Oliver Twist* a cette originalité qu'il n'est ni une simple petite histoire sans héros, ni une épopée héroïque, ni un recyclage de mythes. Délocalisé et intemporel, le film donne à voir au spectateur une vision - pessimiste - de la condition humaine : chez R. POLANSKI la monstruosité ou la violence des situations « nous dévoile l'abomination de ce que nous nommons normalité »⁴⁴. Les personnages ne triomphent jamais, jamais définitivement en tous cas.

La vision exprimée par la dramaturgie trouve sa force esthétique dans un détournement des genres : théâtral (par les plans, cadrages de un ou deux personnages jouant leur rôle), pictural (tableaux d'intérieur dignes de VERMEER ou d'extérieur inspirés de MALCEWSKI), photographique (objets, visages, personnages), cinématographique (mouvement).

Le huis clos comme frontière de l'humain

Cette vision pessimiste du monde s'exprime à travers le huis clos. Dans *Oliver Twist* la force du huis clos tient au fait que le garçon passe d'un enfermement (l'orphelinat avec son lot de violences institutionnelles et de maltraitances autoritaires, alimentaires, physiques ou morales ; le lieu d'apprentissage avec son système de violences, de mépris et d'exploitation) à un autre enfermement (la ville, le milieu du banditisme, la pièce sordide dans les étages d'un vieil immeuble faisant fonction de « lieu de vie », le contrôle total avec ses punitions, la « socialisation » par l'économie souterraine, etc.) : entre les deux une fugue dans une campagne magnifique, où l'horizon sans fin procure un goût de liberté, qui contraste avec les haillons et les semelles éculées du fugitif ; il y a dans ces images une esthétique de la misère. Dans la dernière séquence, alors que Oliver Twist est recueilli par la famille d'adoption, la prison où est enfermé le chef de la bande est le symbole même du huis clos parfait : dédale de longs couloirs, des grilles qui n'en finissent pas de s'ouvrir et se fermer avec forces bruits de clés, une cellule sans lumière où rôde la folie et où attend la mort. Dans tous ces lieux d'enfermement les adultes apparaissent comme les maillons d'un système qui fait d'eux des agents de violences institutionnelles.

Le huis clos est présent dans tous les films de R. POLANSKI, il recouvre de multiples significations et s'exprime de diverses façons : expression de la violence primaire, bestiale ; de la violence instituée ou institutionnelle comme chez KAFKA ; thématique sartrienne de « l'enfer c'est les autres » (cf. la pièce *Huis clos* de J.P. SARTRE) ; la folie, les fantômes, les

⁴³ Gilles Lipovetski. p.181

⁴⁴ Jacques Mandelbaum. Roman Polanski, première époque in Le Monde, 28 mars 2008.

revenants, les vampires participent aux formes d'enfermement ; la solitude humaine, existentielle ; la peur (se cacher, disparaître,...) ; la régression jusqu'aux frontières de l'humain.

Deux significations se dégagent plus particulièrement :

- **le huis clos trace la frontière entre l'animalité et l'humanité, l'instinct et l'institution**, comme l'exprime Gilles DELEUZE : « L'homme est un animal en train de dépouiller l'espèce. Aussi l'instinct traduirait-il les urgences de l'animal, et l'institution, les exigences de l'homme : l'urgence de la faim devient chez l'homme revendication d'avoir du pain. »⁴⁵ Le film *Cul de Sac* est sans doute le plus symbolique de cette situation, par son titre comme par le lieu du drame : trois personnages (un couple et un hors la loi) enfermés dans un château isolé dans une île déserte.
- **le huis clos de personnages recroquevillés en position de fœtus signifie un processus de régression pour retrouver une origine**, rechercher un nouveau commencement. Car l'existence humaine n'est faite que d'éternels recommencements.

L'indécision quant au Bien et au Mal

Cette incessante quête de recommencements tient au fait que les personnages de R. POLANSKI sont habités par le bien et le mal : *le Bien et le Mal sont indécidables*.

Les dernières images du *Bal des vampires* (1967) sont particulièrement significatives. Le vieux professeur qui conduit le traîneau a derrière lui (siège arrière) son jeune protégé (R. POLANSKI lui-même) et la jeune fille (Sharon TATE) qu'ils viennent d'arracher aux mains des vampires et dont le jeune homme est amoureux. Alors qu'il croit que tout est bien qui finit bien, il ne se doute pas que derrière son dos se trame un drame et qu'il emporte le mal avec lui : la jeune fille, vampirisée par ses geôliers, se transforme progressivement en vampire. Le mal peut ressurgir sans cesse alors que l'on croit l'avoir éradiqué.

Dans *Le Pianiste* (2002), l'officier allemand incarne bien et mal : il participe au système nazi tout en protégeant le pianiste dans les ruines du ghetto.

Dans *Oliver Twist*, au milieu du mal émerge des étincelles de bonté : le vieux juge qui rencontre le regard du garçon ; la compassion de la vieille femme qui recueille le jeune garçon épuisé lors de son périple dans la campagne ; Nancy, la prostituée, qui s'éprend d'amitié pour Oliver et va le protéger jusqu'au sacrifice de sa vie ; le commissaire qui accepte la

⁴⁵ Gilles Deleuze. 2002, p.27

proposition de la famille volée de le prendre en charge plutôt que de le punir ; le vieux brigand Fakin, qui montre des lueurs d'humanité,...

Chez R. POLANSKI il n'y a jamais de héros, c'est-à-dire de personnages centraux pleinement positifs et vertueux, ni de méchants principaux pleinement mauvais. Si souvent la barbarie semble triompher (*Le Bal des vampires, Le bébé de Rose Mary, Chinatown,...*), il n'en reste pas moins que ce qui fait l'humain est la complexité : *Oliver Twist* est le premier film de R. POLANSKI qui ouvre sur une perspective optimiste : la réintégration sociale dans une famille d'adoption, au bout d'un parcours miséreux et chaotique, et au prix fort du sacrifice - humain - de Nancy, compagne de misère.

1.4 - Le travail social hors champ

Dans *Oliver Twist*, comme dans le cinéma en général, le travailleur social n'est pas – ou peu – montré. Paradoxalement ce dernier n'échappe pas au cinéma, qui à la fois lui impose une vision du monde mais lui permet d'être, comme spectateur, un sujet regardant.

Le travail social ne se donne pas à voir, ne se met pas en scène. Il opère dans un espace invisible. Plus exactement à la frontière du visible et de l'invisible, mais du côté de l'invisible, car il intervient à la marge de la condition humaine et sociale, dans les situations *a-normales, a-légales* parfois. Il n'y a rien d'héroïque dans le personnage du travailleur social puisque son quotidien est fait de la banalité des situations, c'est-à-dire de l'ordinaire marginal, de l'urgence érigée comme norme et temporalité de la pratique.

Ce qui intéresse le cinéma, c'est *la question sociale et les situations diverses qui sont explorées et mises en images.* Dans ses tentatives de « spiritualiser », au sens de DELEUZE, la condition et les situations humaines, le cinéma donne à penser au travailleur social sollicité comme *sujet regardant* ; à plusieurs niveaux le cinéma permet :

- **de mettre à distance les situations**, de les analyser, de prendre du recul, du champ (se mettre hors champ), condition nécessaire pour décaler les points de vue ;
- **d'accéder à la profondeur de la condition humaine** au-delà des situations et des réponses institutionnelles ou prédéfinies, en trouvant des clés pour les comprendre, en allant puiser dans les ressources sociales ou spirituelles des individus eux-mêmes ou de leur entourage ;

- **d'interroger les dispositifs, leur intérêt, leur limite et leurs dysfonctionnements.** Ainsi le système mis en place par Fakin n'apparaît-il pas comme un dispositif informel et clandestin d'action sociale, une forme de lieu de vie où des orphelins ou enfants abandonnés y trouvent gîte (hébergement), couvert (on y mange bien), formation (apprentissage au vol), travail (ramener objets ou argent), loisirs (on y joue), apprentissage de règles, etc. Alors que le dispositif institutionnel de l'orphelinat (comme celui de l'apprentissage) est anti-social : on y meure de faim, l'uniforme dépersonnalise, on y est exploité ; la froideur des relations, la maltraitance, la punition y sont érigées comme système éducatif, etc.
- **d'interroger sa propre pratique et sa manière d'agir,** d'ajuster son propre regard sur les choses et les êtres : au-delà des pratiques ou décisions institutionnelles (placement,...), un geste, une parole, un regard, peuvent faire basculer une destinée. R. Polanski l'illustre par une séquence forte dont il décrit la genèse : « J'ai essayé d'être scrupuleusement fidèle à Dickens. A un moment, l'auteur décrit une situation qui paraît banale, anodine, mais qui change la vie du personnage. C'est une scène que je me suis donné beaucoup de mal à réaliser ; personne ne la verra peut-être, mais elle est la clé de l'histoire. Au moment où le vieux juge va signer l'acte qui enverra Oliver comme apprenti chez un ramoneur, il saisit sa plume mais l'encrier ne se trouve plus sur sa gauche comme d'habitude, il a été déplacé sur sa droite. C'est à ce moment, parce que l'encrier a bougé, que le juge aperçoit la tête du petit Oliver qu'il ne s'était même pas donné la peine de regarder jusqu'alors. Et c'est à ce moment-là qu'il décide, ému, de ne pas l'envoyer dans cette galère. Dans cette vie chaotique, le destin d'un enfant ne tenait donc qu'à la place d'un encrier. »⁴⁶

Autrement dit cette cinquième dimension, « spirituelle », du cinéma interroge la nature de l'intervention sociale : n'y a-t-il pas au-delà des dimensions professionnelles, institutionnelles, *une approche « spirituelle » du social ?*

Il y a, à la fin du film *Oliver Twist*, une autre scène remarquable. Oliver insiste auprès de ses parents adoptifs pour rendre visite au vieux Fakin en prison et condamné à mort. Dans ce huis clos kafkaïen de dédales de couloirs, de grilles et de portes, de grincements de serrures, le voici face à Fakin en plein délire. Profitant d'un rare instant de lucidité de ce dernier, le garçon lui glisse ces quelques mots : « vous avez été bon pour moi ». C'est ce qu'Oliver a retenu de son expérience dans ce lieu de vie

⁴⁶ cité dans Alexandre Tylski. 2006, p. 105

clandestin, expérience qu'il *évalue* en rapport à son parcours de vie, parole qu'il tenait à livrer à tout prix à cet homme que la mort attend.

Au-delà des évaluations institutionnelles imposées, n'est-ce pas le meilleur *indicateur d'évaluation* qui soit pour un travailleur social ? S'entendre dire par un usager : « vous avez été bon pour moi ». Cette formule peut trouver des traductions diverses. Le fond de la question est de savoir quelles « traces » le travailleur social laisse, tout comme les hommes de la grotte Chauvet ont laissé *l'empreinte* de leur main sur la paroi pour la donner à voir au monde.

CHAPITRE 2

**Le regard d'Ulysse sur
les Enfants de Don Quichotte :**
le travail social au risque du cinéma
de Théo Angelopoulos

François Pierre BOURSIER

**« Il y a trop de scénario
et pas assez d'histoire »**

Serge DANEY

En quoi un cinéma, celui de Théo ANGELOPOULOS, peut-il croiser Gilles DELEUZE dans son travail sur le cinéma, ou davantage, en quoi le cinéma travaille la philosophie et le philosophe tout simplement et comment inscrire ce travail dans les représentations qui travaillent le travail social aujourd'hui, entre cinéma et télévision ? Répondre à cette question c'est en même temps s'inscrire dans l'approche que propose Gilles DELEUZE quand il analyse le passage de l'image mouvement à l'image temps. Là il s'inscrit dans une démarche historique. François DOSSE, d'ailleurs, introduit cette réflexion historique en évoquant la rupture de 1945, même s'il rappelle dans le même temps « la méfiance toute nietzschéenne de DELEUZE devant le fardeau de l'histoire »⁴⁷

Alors, reprendre l'analyse de Jacques DONZELOT, pour qui l'invention du social se nourrit de l'extinction des passions politiques, c'est une manière de revenir inlassablement sur le sens du travail social, sa place dans l'ordre du temps et des choses. Le travail social et le social où en apparence il ne se passe rien ! Sauf depuis quelques temps, avec les « Enfants de Don Quichotte » qui donnent à penser ou à croire qu'il se passe quelque chose sur les bords du canal Saint-Martin ! Mais là c'est de la télévision pas du cinéma !

Relisons Gilles DELEUZE : « C'est qu'un troisième âge, une troisième fonction de l'image, un troisième rapport se dessinait. Non plus qu'est-ce qu'il y a à voir derrière l'image ? Ni comment voir l'image ? Mais : comment s'y insérer, comment s'y glisser, puisque toute image glisse maintenant sur d'autres images... Car le cinéma cherchait dans la télévision et la vidéo un relais pour les nouvelles fonctions esthétiques et noétiques, la télévision de son côté (malgré de premiers efforts rares) s'assurait d'abord une fonction sociale qui brisait d'avance tout relais, s'appropriait la vidéo et substituait de tout autres pouvoirs aux possibilités de beauté et de pensée »⁴⁸. Nouveau régime de l'image, cinéma, vidéo, télévision, où est le premier regard ? Comme le premier cinéma ? Déferlante numérique, dernier film, l'image cède la place au visuel pour paraphraser Serge DANEY. Et le travail social dans ce chaos de l'image ?

⁴⁷ François DOSSE, p.104, in (s/d) François DOSSE et Jean-Michel FRODON, 2008.

⁴⁸ Gilles DELEUZE, 2003, p.101

2.1 Pourquoi le cinéma de Théo ANGELOPOULOS ?

Du travail de Théo ANGELOPOULOS nous avons retenu *Le regard d'Ulysse* Grand prix du jury à Cannes en 1995, et *L'Eternité et un jour*, Palme d'or à ce même festival en 1998. Ces deux films participent avec *Eleni* d'une trilogie. Le plus récent et le plus abouti de son travail. Cinéaste en exil, cinéaste de la frontière et des paysages, cette manière qu'il a de filmer l'espace, avec beaucoup d'ampleur, de fluidité, le place un peu à part dans le cinéma contemporain actuel, au contraire très proche des corps, très syncopé. Michel CIMENT commente l'auteur : « Le paysage-état d'âme, très important chez Antonioni, est quelque chose qu'ANGELOPOULOS a repris. Ce n'est donc pas une peinture réaliste du monde mais plus une projection de l'univers de l'artiste dans un espace imaginaire. Et s'il se sert d'un espace réel - les fleuves, les mers, les montagnes, les forêts - il le retravaille pour en faire une projection de l'état mental de ses personnages. De ce point de vue là, évidemment, ANGELOPOULOS n'est pas tellement dans le goût de notre époque... On trouve de plus en plus un cinéma très près des visages, des corps, avec des films tournés caméra à la main ou en numérique, et dans lequel on respire effectivement peu. L'exemple le plus frappant est évidemment le cinéma des frères DARDENNE, même si c'est un très bon cinéma dans cette direction-là ».⁴⁹ Avec Théo ANGELOPOULOS la technique d'un cinéma disparu nous est donné à voir. Michel CIMENT dans la revue Positif, interrogé sur ce cinéma et commente : « En même temps, c'est un cinéaste très singulier dans la mesure où son style est reconnaissable entre tous. C'est un cinéma qui est d'abord fait pour le cinéma, et pas pour la télévision, ce qui est en général le point d'arrivée de la plupart des films aujourd'hui : ils finissent par être faits pour elle, intégrant dès le départ les exigences qu'elle impose, en particulier le recours aux gros plans, les possibilités de faire de la publicité toutes les dix minutes, qui est un peu une manière de scander les films. »

Théo ANGELOPOULOS est le cinéaste du plan séquence. Et nous retrouvons, avec cette technique, la question centrale du rapport au temps, question essentielle pour Théo ANGELOPOULOS : hier/aujourd'hui/demain dans le plan séquence. Deux exemples de plans séquence dans lesquels il pratique le changement de temps. Dans le *Regard d'Ulysse* la scène de la

⁴⁹ Michel CIMENT, juillet 2004

bonne année et dans l'Eternité et un jour la scène finale dans la maison de son enfance où il revoit sa femme qui est morte etc. Le regard d'ANGELOPOULOS sur le temps est au cœur de sa démarche : « Le passé n'est pas passé. Le temps, passé, présent, futur, n'est pas de nature tridimensionnelle en ce qui me concerne. Le passé n'est passé que par rapport au temps ; en réalité, le passé est présent à notre conscience, et ce que nous nommons le futur n'est que la dimension onirique de demain dont on fait l'expérience au présent ... ». Un cinéma en rupture avec celui que l'on nous donne à voir aujourd'hui. « Notre expérience personnelle qui appartient au passé...du moment qu'il vit au présent et qu'il nous conditionne...parce que ce sont les blessures du passé qui conditionne notre présent...La notion du temps où il n'y a pas le passé, le présent et l'avenir où tout est au présent et en même temps est le plus juste...rien au passé, tout au présent...Le cinématographe a cet avantage de montrer tout en même temps. Les gens sont là au passé et au futur...l'absence de coupure permet de donner cette dimension du temps qui passe... »⁵⁰.

Je suis condamné à filmer de cette manière là, dit ANGELOPOULOS. « Ce qu'explore ainsi le Voyage à Cythère (1984), c'est le pouvoir qu'a le cinéma de redéfinir les conditions d'une pensée non positiviste de l'histoire. Sa puissance propre, est, en effet, non seulement de représenter le temps directement, dans son dédoublement constitutif au présent qui passe et passé qui se conserve, image-temps, que Gilles DELEUZE définit comme le circuit s'établissant entre l'image actuelle et présente et l'image virtuelle qu'elle appelle. Ce pouvoir propre au cinéma le prédisposait sans doute à rencontrer la révolution copernicienne introduite par Benjamin dans le passé historique (« on considérait l'Autrefois comme le point fixe et l'on pensait que le présent s'efforçait en tâtonnant de rapprocher la connaissance de ce point fixe. Désormais ce rapport doit être inversé ») ».⁵¹

Mais si c'est la question du temps, c'est aussi la question du politique qui surgit au cœur des films de Théo ANGELOPOULOS. L'histoire et la politique qui n'a plus rien à nous démontrer, pas même à nous montrer. Comme cette statue gigantesque de Lénine que l'on charge sur un bateau pour des collectionneurs allemands : « Je croyais qu'on ne pouvait refaire le monde que par la révolution des masses. Ce n'est pas vrai »⁵². Dans ce port de Salonique où il déambule avec un ami, avec lequel il converse : « Buvons à nos illusions perdues, au monde qui n'a pas changé malgré nos rêves...buvons à Che Guevara, à Mai 68...à Murnau »⁵³ Théo ANGELOPOULOS fait un cinéma qui n'est pas l'autofiction, le narcissisme contemporain ou l'égotisme de l'autobiographie mais au contraire le cinéma

⁵⁰ DVD Arte Vidéo. Théo ANGELOPOULOS : entretiens

⁵¹ Sylvie ROLLET, 2003

⁵² Propos recueilli par Claude Marie TREMOIS, Télérama 16 novembre 1988, Esprit Octobre 1995.

⁵³ Séquence dans la rue du film « Le regard d'Ulysse »

de la relation entre l'homme et le monde, un cinéma assez cosmique un cinéma des grands espaces, un cinéma où l'homme s'inscrit dans le monde, dans le cosmos.

Entre nostalgie d'un cinéma perdu, (voir les salles de cinéma détruites ou abandonnées dans ses films ou encore le directeur de la médiathèque « collectionneur de regards » dans Sarajevo en guerre et qui meurt assassiné avec sa fille) et d'un monde perdu, il semble y avoir place encore pour la sollicitude et l'impératif besoin des autres. « Mes films ont peut-être quelque chose de mélancolique, mais je ne les qualifierais jamais de pessimistes. Je n'aime pas les mots pessimisme et optimisme. J'essaie d'avoir une vision claire des choses. Ma génération et tous ceux qui ont vécu l'après-guerre et qui aspirent à un monde nouveau ont été les témoins d'un certain nombre de désillusions. Le monde a changé sans apporter les résultats ni ouvrir la voie que nous attendions. La mélancolie qu'on éprouve est celle de la dignité du cœur face à la défaite d'une vision. Je ne sais pas pourquoi mais c'est ma vision du monde. Je me sens en exil dans mon propre pays. Je me trouve dans une sorte d'exil intérieur. Je n'ai pas encore trouvé mon domicile, par là j'entends un endroit où je me sente en harmonie avec moi-même, avec moi-même et le monde. Je peux élire domicile de façon temporaire dans une voiture, assis à côté du conducteur, le paysage défilant derrière les vitres. Il me semble qu'à cette place là je retrouve le sens d'un équilibre perdu. C'est le seul domicile qui m'accepte et que j'accepte ... ».

Nous retrouvons ici la dimension fondatrice du travail social. Les attitudes compassionnelles, empathiques de ses héros, Alexandre qui sauve à plusieurs reprises cet enfant albanais d'un trafic dans l'Eternité et un jour. Le cri de douleur du cinéaste devant les corps de ses amis dans le brouillard de Sarajevo. Devant le corps de son ami directeur de la cinémathèque et celui de sa fille, il ne peut que hurler dans le brouillard. Hurler, pousser un cri dans le brouillard du canal Saint Martin n'est ce pas là le seul moyen de dire aujourd'hui le social, celui que choisit Les enfants de Don Quichotte ?

2.2 L'aujourd'hui du travail social entre réalités et représentations : entre prise de parole et défection.⁵⁴

Le travail social est marqué épisodiquement par quelques événements qui tentent de structurer le sens global de l'action. Des Etats généraux du social à

⁵⁴ En référence à l'ouvrage d'A.O. HIRSCHMAN, 1995

l'appel romantique des Enfants de Don Quichotte, le temps semble suspendu (pas celui de la cigogne !) ⁵⁵ entre prise de parole et tentation de la défection, happé par le temps de l'urgence et celui des témoins.

Quand le social se met en représentation et fait le choix de la prise de parole, cela s'appelle 7 8 9 les Etats généraux du social et Les Enfants de Don Quichotte : « [ils] créaient une entrée tonique en 2007. A l'aune de l'efficacité politique, leur action à été un succès total : préparation et vote en urgence de la notion d'opposabilité du droit au logement et engagement publics pour l'accélération de la construction de logements sociaux... La suite, les applications semblent moins efficaces que les premières déclarations, et la situation fin 2007 ressemble très fortement à celle d'il y a un an. Les Don Quichotte refont d'ailleurs surface, appelant les travailleurs sociaux à rejoindre ce mouvement... Ces formes de mobilisation ont suscité des débats entre nous quant au risque de casser un peu plus les personnes exclues des solutions... ».⁵⁶

Ce texte est extrait d'un article qui s'intitule « *Les travailleurs sociaux techniciens engagés ou acteurs sociaux ?* ». L'auteur s'interroge : inciter les personnes à rejoindre le DAL ou les Don Quichotte « va-t-il devenir un mode d'orientation comme un autre ? » Celui-ci évoque la Conférence Permanente des Organisations Professionnelles du social. Conférence qui se propose comme feuille de route 2008 : « Trouver place dans les dynamiques citoyennes de lutte...interpeller et agir pour une restauration de la place du politique dans les formations, les réflexions et les actions du social... »⁵⁷

Mais, nous le savons, l'impasse des Etats généraux du social est devenue silence. 7/8/9 les Etats généraux du social c'est l'angle mort de la double impasse historique. C'était la tentative de renouer le fil d'une histoire, celle d'un « roman national » qui échoue. Les Don Quichotte c'est une autre prise de parole face à l'impossible narration d'une histoire continuée du travail social.

Alors sonne, peut-être, le nouveau temps du travail social. La tentation de la défection. Le temps des procédures et des protocoles, de l'évaluation, des guides de bonnes pratiques et des instructions ministérielles. C'est le temps de la conduite des conduites qu'évoque Michel FOUCAULT⁵⁸. Entre biopouvoir et biopolitique. N'aurait-t-on le choix, pour sortir de cette impasse de la conduite des conduites, qu'entre deux issues, deux tentatives : les Enfants de Don Quichotte ou les Etats généraux du social ?

⁵⁵ Film de Théo ANGELOPOULOS.

⁵⁶ François CHOBEAUX, 2008, p.192

⁵⁷ François CHOBEAUX, 2008, p. 196

⁵⁸ Michel FOUCAULT, 2004, 355p.

2.3 Un moment de notre histoire commune

Cette hésitation du travail social rejoint la crise européenne. C'est la hantise de Théo ANGELOPOULOS. Les temps que nous vivons en Europe sont marqués par la crise de l'avenir. Cette crise que nous pensons en écho à la crise du travail social rejoint une question plus globale : la dévaluation géostratégique de l'Europe et la crise de la représentation de l'avenir en Europe.

Théo ANGELOPOULOS manifeste la même interrogation à travers la question du cinéma. Les salles de cinéma détruites ou abandonnées que l'on voit dans ses films en témoignent. Il commente cette réalité du cinéma et de l'Europe, d'une voix saccadée, hésitante et claire en même temps : « Le cinéma européen depuis pas mal de temps...avec étonnement et tristesse (au festival de Salonique les films les plus importants sont asiatiques). Il y a une crise...il y a eu un temps la Nouvelle Vague, le cinéma italien, le Printemps de Prague...Maintenant où est l'Europe ? C'est un problème de nos sociétés qui se reflète au cinéma...problème d'hésitation...après une grande période de conflits et d'espairs...un problème d'identité...Nous voulons un cinéma européen qui soit présent, témoin...nous sommes européens...nous sommes vaccinés...il y a quelque chose qui nous définit, qui nous conditionne... »⁵⁹. ANGELOPOULOS est taraudé par l'Europe en crise et cette crise est présente dans son film *Le Regard d'Ulysse* : « La Grèce est un peuple qui meurt...on a bouclé la boucle et maintenant on meurt »⁶⁰.

Car cette crise européenne est une crise des nations qui en occupent l'espace. Les années décisives qui sont des années de crises, crise de la représentation en forme d'impensé caractérise la France et cela éclaire la crise de la représentation du travail social. Crise européenne, crise du roman national, crise de la représentation de l'avenir du travail social : Pourquoi le travail social ? A quoi sert le travail social ?⁶¹ s'interrogeait la Revue Esprit en 1972 et 1998.

Gilles Deleuze rejoint à sa manière la crise du cinéma européen. « Le cinéma européen s'est confronté très tôt à un ensemble de phénomènes, amnésie, hypnose, hallucination, délire, vision des mourants, et surtout cauchemar et rêve »⁶². Gilles DELEUZE réfléchissant aux évolutions du cinéma développe « une thèse toute entière ordonnée autour d'une coupure historique très précise, très tranchante à partir de laquelle se déploient deux modes d'être de l'image : une image-mouvement avant la Deuxième guerre

⁵⁹ Théo ANGELOPOULOS, 2007

⁶⁰ Scène à la frontière albanaise avec le chauffeur de taxi dans « Le regard d'Ulysse »

⁶¹ Allusion aux deux numéros de la revue Esprit de février 1972 et mars/avril 1998.

⁶² Gilles DELEUZE, 1985, p. 75

mondiale et une image-temps après 1945 »⁶³. DELEUZE remet en cause la vision téléologique de l'histoire. « Penser la modernité implique, pour DELEUZE, de renoncer à HEGEL, comme y invite d'ailleurs au même moment Paul RICŒUR dans *Temps et récit*. S'il faut renoncer à ce grand philosophe, c'est parce qu'un séisme profond a bouleversé notre rapport au monde avec le triomphe de la barbarie nazie au cœur de l'Europe »⁶⁴. Que penser après Auschwitz, croire encore au progrès ? Pour Michel CIMENT : « ANGELOPOULOS fait un cinéma contemplatif, avec des plans larges, ce qui n'est pas du tout dans l'esthétique télévisuelle. Ce sont des films très singuliers dans leur esthétique face à une époque qui est amnésique, une époque qui tend à effacer un peu les traces, à ne se préoccuper que du présent »⁶⁵.

2.4 Peut-on vivre sans cinéma ? Peut-on se passer des travailleurs sociaux ?

Il y a une spécificité du cinéma à rendre compte du réel. « Qu'est ce que le cinéma va aussi nous révéler de l'espace et du temps, que les autres arts ne nous révèlent pas ? »⁶⁶ s'interroge Gilles DELEUZE. Le cinéma est producteur de réalité ce à quoi répond en écho Jean Luc GODARD : « Le cinéma ça fabrique du souvenir, la télévision ça fabrique de l'oubli ». Le cinéma assume les trois fonctions de l'œuvre d'art évoquées par Gilles DELEUZE : embellir la nature, la spiritualiser et rivaliser avec elle. Mais au moment d'évoquer l'art, le septième, et donc l'artiste, il faut intégrer la crise de l'art, au travers de ses manifestations contemporaines. C'est le temps des « artistes sans mains »⁶⁷ et peut être du cinéaste sans caméra. Et du social sans travail social ?

Mais en même temps nous vivons un nouveau régime de l'image, dans laquelle nous nous insérons : « Par ailleurs, l'évolution technique qui fait proliférer les formes d'images alimente une crise généralisée de l'image dans son pouvoir d'incarner le monde... »⁶⁸. Il y a chez ANGELOPOULOS une forme de résistance à cette déferlante numérique. « Ce que je peux dire c'est que le paysage que l'on voit n'est pas un paysage extérieur, c'est un paysage

⁶³ François DOSSE, 2008, p.104

⁶⁴ François DOSSE, 2008, p.104

⁶⁵ Michel CIMENT. 2004

⁶⁶ Gilles DELEUZE, 2003, p.83

⁶⁷ Olivier CENA, 2006.

⁶⁸ François DOSSE, op. cit. p.106

intérieur, le brouillard est pratiquement toujours créé par mes soins, la pluie est artificielle la plupart du temps, la neige aussi, les couleurs des maisons sont recréées, et le choix des lieux de tournage ne correspond pas à une géographie particulière, ils sont le reflet de paysages intérieurs ».

En cela le cinéma nous est nécessaire pour construire notre rapport au monde. Comment être à nouveau, quand même devant l'image et non simplement dedans ? Le cinéma de Théo ANGELOPOULOS est pensé comme lieu/moyen de la résistance à la déferlante numérique. Telle est la question : faut-il résister ? Quelle résistance ? A quoi résister ? Quels lieux de résistance pour le travail social ? Quelle histoire ?

CHAPITRE 3

Juste une image

Catherine MICHON

Peut- on vivre sans cinéma ?

Comment répondre ?

D'abord spontanément.

Les toutes premières pensées qui me sont venues ont été inspirées par l'émotion, l'émotion que fait naître en moi le cinéma.

J'aime aller au cinéma. J'aime voir un film, j'aime ce rapport à l'inconnu, car, même si j'ai pu lire des critiques, entendre des avis, recueillir l'émotion des autres, je ne sais pas, finalement, ce que sera le film à découvrir, ni ce qu'il provoquera en moi : plaisir, déplaisir, surprise, ennui...

Je ne sais rien encore des questions qui viendront peut être, pendant, tout de suite après, quelques fois longtemps après le film.

Je n'entends pas encore l'écho susceptible de résonner avec l'intime de moi.

Je ne pense rien encore des représentations qu'il projettera, qu'il éveillera, rien du dialogue intérieur entre moi, spectatrice qui voit le film, qui regarde des images, qui suit une histoire et le metteur en scène, auteur de ce qui m'est donné.

Je ne sais pas encore de quoi sera plein ou vide l'espace de l'interface entre le cinéaste et moi.

Quels seraient pour moi le ou les rapports entre le cinéma et le travail social ? Tout d'abord un lien, celui que je fais en premier lieu, entre ce que je viens d'exprimer, mon plaisir du cinéma, et ce qui fait, à mon sens, le sel ou le goût du travail social.

3.1 La surprise

La surprise qui vient de la rencontre avec l'autre, la personne aidée ou l'utilisateur comme on le désigne dans les textes, et moi, éducatrice, chef de service aujourd'hui, un peu plus distanciée, dans un autre rapport à la personne accueillie, mais tout autant, encore et toujours, prise dans la relation avec toutes les petites et grandes choses qui alimentent cette surprise.

Avant de rencontrer cette personne, avant de l'accueillir, avant d'élaborer avec elle un projet d'accompagnement, parfois un projet de vie, plus souvent un projet personnalisé, un projet qui la concerne et dont elle doit être actrice, je ne la connais pas encore. Je peux pourtant, déjà, me la représenter à la

lecture d'un dossier ou à l'écoute d'un autre travailleur social qui me la présente. Je me fais un film au gré de son histoire, au fil de ce que je lis ou entends d'elle. J'organise dans le temps et dans l'espace les événements qui me sont relatés, les personnages qui me sont présentés.

Et puis, je vais la rencontrer cette personne, vivre des choses avec elle, tenter de voir ce qu'elle voudra bien me donner à voir, partager des intuitions, un questionnement avec des collègues, revisiter une première impression, et, comme pendant le film, au cinéma, être sensible à ce qu'elle fait vibrer chez moi, être à l'écoute de ce décalage que rend bien le cinéma : ce léger décalage entre familiarité ordinaire et étrangeté, ce décalage entre cet autre qui me ressemble mais qui est aussi tellement différent.

*Ecouter l'histoire de l'autre, attentive à ce qu'il vit.
Regarder un film, en avoir plein les yeux et laisser libres mes idées.*

Dans une très récente émission de télévision qui traitait du rapport entre le cinéma et la psychanalyse, toutes les deux nées presque le même jour, nous pouvions entendre que « le cinéma est très proche de nos rêves. Il dépasse l'intellect pour nous parler directement ».

Ce qui nous parle directement dans la relation, c'est en tout premier ce qu'elle nous donne à voir, avant de nous donner à entendre.

Laissons les impressions apparaître, disparaître, s'échapper puis revenir, déjà autres, déjà construites. Fondus, enchainés, gros plans, travellings, flou, netteté, plan fixe, mouvement...images...

Laissons nous attraper, cultivons nos échappées, revenons tout près, calculons une distance, la plus juste distance.

3.2 Au centre

« L'utilisateur est au centre du dispositif ».

Lequel d'entre nous n'as pas entendu ce slogan tel un leitmotiv depuis 2002-2 ?

L'utilisateur doit attirer notre regard, capter nos attentions pour que nous puissions entendre une expression de ses besoins et mobiliser nos actions.

Tout comme l'image mouvement du cinéma qui attire notre regard est au centre. Réfugiés dans le noir de la salle, nos yeux clignent parfois à la lumière de ce qui est montré, nous sommes captés par une projection sur un écran, captés par les projections du metteur en scène qui nous montre, de manière toujours singulière, la sienne, les scènes d'une histoire d'amour, les scènes des histoires de famille, des scènes de trahison, de meurtre, de violence, de déchirements, ou bien encore, et plus près de nous, comme l'évoquait Sean PENN, le dernier président du festival de Cannes, « les scènes de films qui reflètent les grands problèmes du monde ».

Le cinéma est une forme trouvée pour arriver à dire quelque chose d'extrêmement difficile à dire.

Nous autres, travailleurs sociaux, ne sommes pas beaucoup dans la monstration. Même si j'ai pu entendre au cours de ma formation d'éducatrice que nous devons nous mettre en scène, que nous jouons des rôles. Si nous y parvenons, c'est de toute façon, le plus souvent, dans le lien très discret, parfois très secret de la relation.

Si nous peinons beaucoup à montrer les tours et détours de notre travail, nous tentons néanmoins de les dire, avec des mots, rarement, voire jamais avec des images, tout au plus avec le secours de quelques métaphores.

J'entendais les quelques commentaires suivants au cours de la remise de la Palme d'Or pour le film « *Entre les murs* » de Laurent CANTET :

« *Entre les murs est un film qui montre comment l'injustice et l'inégalité sociale se mettent en place* ».

Les travailleurs sociaux que nous sommes savent et éprouvent au quotidien l'injustice et l'inégalité sociale, mais nous sommes aussi nombreux à ne pas la dire, à ne pas l'écrire, à ne pas la faire savoir et encore moins à la donner à voir. La pudeur, la modestie, peut être, nous gardent bien de rendre publiques ces toutes petites choses des grands problèmes.

Le film *Entre les murs*, « montre la difficulté de trouver sa place ».

Combien sont-ils les travailleurs sociaux qui œuvrent tous les jours pour aider des publics aux prises avec leurs difficultés d'intégration, avec leur mal à trouver une place, leur place, dans la famille, dans la fratrie, à l'école, dans le groupe, dans le monde du travail, dans la société....sans pouvoir, sans vouloir, sans même penser montrer ou exposer leurs savoirs faire? Sans fabriquer d'images, sauf celles qu'ils glissent dans leur discours.

Il y a beaucoup de liberté dans le cinéma : liberté du choix de ce qui est montré, liberté du sujet traité, liberté de la forme retenue, liberté de variations sur un thème, liberté des niveaux de lecture.

En travail social, nous parlons peu de liberté, pourtant il existe aussi plusieurs niveaux de lecture d'une situation, différentes formes d'intervention, différentes approches qui soutiennent nos actions, une multitude de situations d'exclusion, de handicap, de solitude, de misère... Beaucoup à dire et à entendre, mais rien à montrer. La vie n'est pas un long fleuve tranquille.

C'est peut être en résonnance avec cette question de la liberté que je me souviens, alors que j'écris, de la proposition d'Alexandre, jeune personne Infirmière Motrice Cérébrale qui vit dans l'un de nos foyers d'hébergement : nous discutons tous ensemble du souhait du directeur d'organiser une journée « Portes ouvertes ». Le débat a tout de suite fleurit: « portes ouvertes de quoi ? De notre intérieur ? De notre foyer ? Pour montrer quoi ? Notre chambre ? Notre linge sale ? Notre vie quotidienne ? C'est intrusif tous ces gens qui viendraient chez nous, pour voir. Et puis que s'agit-il de montrer ? Il n'y a rien à montrer ici, circule y a rien à voir. Ce n'est pas comme au centre de jour où nous pouvons montrer nos réalisations dans les différents ateliers, dans les différentes activités ». Et puis Alexandre a proposé : « et si nous tournions un film, qu'alors nous pourrions montrer, un film sur notre vie au foyer » ? Alexandre avait compris qu'on pouvait réaliser quelque chose à montrer, un film, un film avec un scénario, des rôles, des acteurs, de la lumière, de la musique. Un film à construire ensemble et proposer ainsi une réponse positive à la demande du directeur.

C'est aussi parce que je suis occupée par cette question « Peut-on vivre sans cinéma ? » que j'entends dans les réunions d'équipe ce que je n'entendais pas avant, mais qui était sûrement déjà là : les éducateurs prennent les mots du cinéma pour dire la souffrance qui n'est peut être pas dicible sans ce recours à un vocabulaire spécifique, souvent métaphorique, parfois celui du cinéma, pour dire ce qui risquerait de nous laisser sans voix.

Écoutons les parler de Fanny qui fait des tentatives de suicide à répétition, qui est à nouveau hospitalisée : « si tu veux te faire hospitaliser, ne fait pas de la mise en scène, sinon, nous pourrions penser, comme les autres fois, que tu fais du cinéma ». Ou bien encore « ses tentatives de suicide sont des tentatives de suicide spectacle, elle nous fait peur. Fanny a besoin de public, elle parle fort, elle se mouche, elle pleure, elle interroge, elle a tellement mal d'être handicapée... ».

Dans un autre foyer nous entendrons parler de Paul qui n'est jamais satisfait des réponses apportées « il s'est fait son film dans sa tête et toutes nos propositions restent lettres mortes ».

Ces propos ne convoquent ils pas, inconsciemment, le cinéma pour venir au secours de situations douloureuses, pour créer de l'espace entre l'indicible de la difficulté de vivre et la béance d'un sentiment d'impuissance ?

3.3 Les mots

Les mots du travail social pourraient-ils être ceux du cinéma ?

Mise en scène, mise en jeu, jeu des acteurs, sortir de soi, ce qui fait écran, SILENCE, ça parle ou ça ne se dit pas, SILENCE on tourne, moteur, action...

Je travaille depuis plusieurs années auprès de personnes IMC (Infirmes Motrices Cérébrales), celles dont le handicap tout de suite se montre. Cette monstruosité de l'image qu'elles donnent à voir complexifie leur relation à l'autre, nécessite la plus part du temps l'intervention d'un tiers, ou d'un médiateur, l'intervention d'un autre acteur, le travailleur social. Le rôle de cet acteur, en situation d'aide à la communication entre une personne IMC et une autre personne qu'elle ne connaît pas, serait de faciliter le passage entre l'image du handicap qui nous heurte, qui nous saute aux yeux, qui réveille en sursaut des manifestations de peur et une autre forme, plus humaine, plus connue, plus assimilable : la personne (en situation de handicap). L'image qui s'impose avec force à notre sensibilité réveille, comme en écho, des associations possibles avec notre expérience, venant remettre en question les rôles que nous jouons et les postures que nous tenons.

Osons alors une articulation entre cinéma et travail social, osons avancer l'idée que le travail social, comme le cinéma, serait une médiation, la médiation la plus sensible face à l'exposition de situations humaines tragiques, ouvrant alors un espace, l'espace d'une possible rencontre.

Pensons à *Eléphant Man*, le film de David LYNCH et à l'émotion produite par les images de cet homme animal. Nous ne voyons pas tout de suite les images de cette chose qui semble avoir forme humaine, nous n'en voyons que des ombres et nous l'entendons respirer, souffler avec difficulté. Nous ressentons sa souffrance, à ce temps du film nous ne l'avons pas encore vu et lorsque l'image apparaît c'est d'abord celle du monstre puis ensuite celle d'un homme, un homme qui souffre de ce que lui renvoient les regards des autres. J'aurai aimé revoir ce film mais je n'en n'ai pas eu l'occasion. Les quelques lignes ci-dessus surviennent de ma mémoire. Ce film m'a laissé en tête quelques images que je n'ai pas oubliées ou, autrement écrit par Gilles DELEUZE : « *c'est dans le présent qu'on se fait une mémoire pour s'en servir dans le futur quand le présent sera passé* »⁶⁹

⁶⁹ Gilles DELEUZE, *l'image temps*, 2006, p72

Ou encore de Gilles DELEUZE cette phrase : « *l'art de l'image se trouve au cœur des questions relatives au statut de sujet humain et à sa place comme individu dans la société* ».

Comme au cinéma, ce que je retiens d'un ouvrage, en l'occurrence du petit livre « *Pourparler* » et des deux ouvrages plus importants de Gilles DELEUZE, « *l'image mouvement* » et « *l'image temps* », c'est ce qui me touche, ce qui me parle, ce qui résonne entre les pensées qui fleurissent d'une question qui fait réfléchir et les pensées issues de l'expérience.

J'ai été arrêtée dans ma lecture de ces ouvrages par les quelques pages qui traitent de la technique du gros plan au cinéma. Analysant les travaux de différents metteurs en scène, et notamment ceux de BERGMAN qui utilisait beaucoup ce procédé, Gilles DELEUZE avance « *que le gros plan n'a rien à voir avec un objet partiel arraché à un ensemble dont il fait partie, il l'abstrait de toute coordonnées spatio-temporelles, c'est-à-dire, il l'élève à l'état d'entité* »⁷⁰.

Nous repensons alors aux personnes IMC et nous nous demandons si ça ne serait pas le gros plan du monstre, du monstrueux que nous donnerait immédiatement à voir le handicap ?

3.4 Gros plan

Gilles DELEUZE évoque le gros plan : « *Dans tous les cas le gros plan garde le même pouvoir, d'arracher l'image aux coordonnées spatio-temporelles pour faire surgir l'affect exprimé. D'ordinaire, on reconnaît au visage trois fonctions :*

Il est individuant, il distingue ou caractérise chacun.

Il est socialisant (il manifeste un rôle social)

Il est relationnel ou communiquant entre deux personnes mais aussi dans une même personne, l'accord intérieur entre son caractère et son rôle.

*Et bien, le visage qui présente ces aspects au cinéma, comme ailleurs, les perd tous les trois dès qu'il s'agit du gros plan »*⁷¹.

Lorsque nous sommes en présence d'une personne IMC, sans la connaître, nous sommes en présence du gros plan du handicap, aux prises avec la peur et le rejet, très éloignés des trois fonctions du visage précédemment citées. Le gros plan du handicap abstrait la personne. Il cache, il éloigne, il fait disparaître le sujet et élève le handicap à l'état d'entité.

⁷⁰ Gilles DELEUZE, *l'image mouvement*, 2006, p136

⁷¹ Gilles DELEUZE, 2006, p141

Le gros plan du handicap brouille les fonctions du visage. A première vue, aux prises avec le seul gros plan, le visage de la personne handicapée n'est pas individuante. L'adjectif qui viendrait serait plutôt monstrueux. Il est agité de rictus et de contractions. Il ne distingue pas, il isole. Il ne caractérise pas, il stigmatise.

Deuxièmement, il exclue, il éloigne, il n'est pas socialisant. Au contraire, il tient à distance et marque une trop grande différence.

Enfin, il n'est pas relationnel ou communicant entre deux personnes. Il sépare, il écarte, il divise le monde en 2, le monde des valides et celui des handicapés. Il ne permet pas d'emblée la relation entre deux, la plus part du temps il faudra être trois et introduire le passeur, un aidant, un interprète/traducteur ou le travailleur social.

Poursuivons avec Gilles DELEUZE :

« Dans tous les cas le gros plan garde le même pouvoir, d'arracher l'image aux coordonnées spatio-temporelles pour faire surgir l'affect en tant qu'exprimé⁷². »

Notre première rencontre avec des personnes IMC avait provoqué dégoût, peur, rejet, incompréhension, désir de s'en éloigner de peur que le handicap nous saute dessus. Ce n'est que lorsque nous avons pu débusquer le semblable derrière la différence, l'humain derrière l'inhumain, la personne derrière le handicap que nous avons pu passer de la mise en présence brutale avec le gros plan à une mise en relation plus douce avec le visage qui pouvait alors renouer avec les trois fonctions citées plus haut : Individuation, socialisation, relationnel. Toute personne IMC, sévèrement handicapée, est confrontée à une première difficulté dès lors qu'elle s'aventure à rencontrer autrui : celle du reflet de l'image de son corps que lui renvoie le regard d'autrui. Ce qui est montré s'inscrit dans l'image, mais l'image est souvent trompeuse et il appartient de ne pas s'y arrêter. La personne IMC va devoir contourner la normalité pour pouvoir prendre corps, transformer et faire évoluer l'image qu'elle projette, afin de montrer qu'elle n'est pas que le handicap qu'elle porte.

Mais, cheminons encore dans la pensée de Gilles DELEUZE, et prenons le risque d'avancer que la toute première rencontre avec une personne IMC est peut être de l'ordre de « *l'image affection* » (nous pourrions aussi penser l'image affliction) : « *l'image- affection qui a pour limite l'affect simple de la peur, et l'effacement des visages dans le néant. Mais qui a pour substance l'affect composé du désir et de l'étonnement qui lui donne vie* »⁷³. La toute première rencontre avec une personne IMC serait-elle de l'ordre de *l'image affection* ? Le handicap vient donner corps à quelque chose d'irreprésentable de l'ordre de l'horreur. Les représentations du corps inlassablement

⁷² Gilles DELEUZE, 2006, p141

⁷³ Gilles DELEUZE, 2006, p144

construites s'effondrent. C'est tout à coup le réel du corps qui se donne à voir. Le corps eut être déformé à ce point que sa vision fait surgir la peur, réveille un sentiment de vulnérabilité, rappelle d'anciennes situations de dépendance absolue vers lesquelles tout un chacun est susceptible de revenir et met en perspective une éventualité terrifiante : je pourrais être comme ça. A la suite de l'image-affection Gilles Deleuze évoque l'image-action. Il parle surtout de l'espace entre l'image-affection et l'image-action en supposant que cet espace peut être matérialisé comme de l'affect dégénéré ou de l'action embryonnée, que l'image-action se situe juste entre quelque chose qui n'est plus et quelque chose non encore advenu. Il définit deux types d'espaces dans lesquels s'épanouissent deux types d'images : « *l'image affection se développe dans le couple espaces quelconques-affects, la seconde, l'image-action, se développera dans le couple milieux déterminés-comportements* »⁷⁴. Puis il rajoute encore de la complexité en présentant un 3^{ème} couple : « *Mais entre les deux nous rencontrons un couple étrange : le couple mondes originaires-pulsions élémentaires. L'image-action reste impuissante à le représenter et l'image-affection impuissante à le faire sentir* »⁷⁵.

3.5 L'image-action

L'image-action ou l'action qui transforme la situation, l'éducateur, artisan d'une interrelation.

Dans une précédente recherche, nous nous étions appliquée à montrer les différentes qualités et les différentes actions d'interprétariat que devait développer le travailleur social en situation d'aide à la communication, en situation d'aide à la rencontre et à la relation entre une personne IMC et autrui. C'est l'action ou les actions mises en œuvre, celle de traduire par exemple, qui permettaient de parcourir la distance d'une personne à l'autre, qui initiaient le passage du gros plan au plan plus élargit, le passage du handicap à la personne en situation de handicap. Etre en relation avec un autre suppose un espace, un vide, une béance qui garantit le jeu entre similitude et différence, le jeu entre l'un et l'autre.

« *Dans l'image-action du cinéma, le milieu et ses forces agissent sur le personnage, lui lancent un défi et constituent une situation dans laquelle il est pris. Le personnage réagit à son tour, c'est l'action proprement dite de manière à répondre à la situation, à modifier le milieu ou son rapport avec*

⁷⁴ Gilles DELEUZE, 2006, p165

⁷⁵ Id.

le milieu avec la situation, avec d'autres personnages »⁷⁶. Participer à l'interrelation d'une personne IMC avec autrui, c'est être là, témoigner de la similitude/différence, aider l'autre à la reconnaître. C'est dire que la personne IMC parle, et provoquer une attitude, c'est créer les conditions indispensables à une possible communication, c'est faire entrer autrui dans l'action afin qu'il se sépare de sa sidération née de ce qu'il voit : « *ce que de toute façon, je vois, c'est la formule de l'intolérable. Elle exprime un nouveau rapport avec le voir, qui ne cesse de mettre la pensée hors d'elle-même, hors du savoir, hors de l'action* »⁷⁷. La relation tripartite (autrui, la personne IMC, le travailleur social) est un jeu complexe d'allers/retours : de la personne IMC à l'éducateur, de l'éducateur à autrui, d'autrui à la personne IMC. Un jeu à multiples combinaisons. En lui parlant, l'éducateur montre que la personne comprend, que la différence du handicap n'empêche pas la parole, que la parole circule et qu'il est donc possible de communiquer avec une personne très handicapée. Le milieu et ses forces agissent sur les trois personnages de l'action.

Pouvons-nous dire alors, que le travailleur social en situation d'aide à la communication d'une personne IMC en contact avec autrui fait son cinéma lorsqu'il transforme par son action une situation d'incompréhension pouvant conduire au rejet en une situation qui autorise une rencontre, favorise l'éclosion d'une relation ? Le travailleur social entre en action avec une situation et doit élever sa manière d'être ou son intervention aux exigences du milieu et de la situation. Il en est de même pour la personne IMC qui doit accepter que ce qu'elle veut dire passe d'abord par la bouche d'un autre pour être recevable par autrui.

« *De la même manière que l'image-action inspire un cinéma de comportement, puisque le comportement est une action qui passe d'une situation à une autre, qui répond à une situation pour essayer de la modifier ou d'instaurer une autre situation* »⁷⁸, l'action éducative inspire un travail social de proximité avec la personne en difficulté pour lui permettre de transformer une situation d'incommunicabilité directe et sans médiation vers une possible relation.

⁷⁶ Gilles DELEUZE, 2006, p196

⁷⁷ Gilles DELEUZE, 2006, p230

⁷⁸ Gilles DELEUZE, 2006, p214

3.6 La création d'un espace

Nous n'irons pas jusqu'à comprendre tout à fait les différents espaces évoqués plus haut par Gilles DELEUZE. Néanmoins nous témoignerons de l'espace créé de l'interrelation et emprunterons à Donald WINICOTT le concept d'espace transitionnel pour désigner l'aire d'expérience intermédiaire de la relation entre une personne IMC et autrui. Au cœur de cet espace, l'éducateur participe d'une transformation : il transforme une impossible communication directe en une possible communication médiatisée, une impossible rencontre en une possible rencontre. Il donne figure humaine à la personne IMC. L'autrement dit qu'il propose permet une mise à distance du réel du corps et apaise des représentations trop perturbantes. Toute la complexité de ce positionnement éducatif dans cet espace transitionnel consiste à trouver la juste distance : l'éducateur se situe dans un espace qui n'est ni celui de la personne IMC, ni celui d'autrui, mais l'espace de leur relation. Pourtant, il doit être suffisamment proche de la personne IMC pour savoir décoder ce qu'elle dit, pour respecter sa parole sans parler à sa place, suffisamment proche d'autrui pour comprendre son malaise et savoir le rassurer. L'éducateur se situe dans un troisième espace : l'espace transitionnel. C'est la reconnaissance de cette aire intermédiaire qui permet de maintenir les deux autres distincts en même temps qu'ils sont étroitement liés. Il introduit de la réciprocité et du liant dans la relation. Nous définirons ce positionnement intermédiaire de la manière suivante : l'éducateur interprète de la personne IMC ne doit pas se faire la personne IMC pour la dire, mais il doit pouvoir accepter d'être traversé par une parole qui s'origine dans le corps d'un autre, accepter de prêter quelque chose de son propre corps (ses oreilles et sa bouche) pour que, à travers lui, la personne IMC puisse dire et se dire à autrui. L'éducateur introduit un espace et produit du sens au dire de la personne qu'il accompagne. Faisant cela, il garantit que la personne IMC n'est pas seulement l'image-affection qui sidère. Dans le rapport à l'autre, dans l'échange verbal, tout un chacun se reconnaît comme faisant partie du même ensemble. La parole est le moyen qui permet de mettre des mots sur des images et de ne pas s'arrêter aux images.

3.7 Alors, peut-on vivre sans cinéma ?

Retrouvant mon intuition de départ pour conclure à présent après des tours et détours par Gilles DELEUZE, un ancien travail de recherche et les fruits de mon expérience professionnelle, je pense qu'on ne peut pas se passer du cinéma et qu'il est un art, le 7^{ème} art qui peut nous être utile pour penser le travail social, ses images ses mouvements, quelques soient nos postures.

Prenons au cinéma tout notre plaisir à y aller, prenons lui ce qu'il nous donne à penser, mais rendons lui le titre de notre propos : « Juste une image » que nous avons emprunté à Jean-Luc GODARD qui disait : « *pas une image juste, juste une image* »⁷⁹.

⁷⁹ Gilles DELEUZE, Pourparlers, p57

CHAPITRE 4

Pulvériser l'assistante sociale Peut-on vivre sans travailleurs sociaux ?

Brigitte JOLY

Le titre de ce colloque est : peut-on vivre sans cinéma ? Je dirais oui, je peux vivre sans cinéma car j'y vais peu et ma culture cinématographique est des plus réduites ; j'en suis assez peu nourrie ; je dirai ensuite oui-non car je ne comprends pas la question, en fait. Comment faut-il comprendre le « on ? » est-ce chacun, tout le monde ? Ou moi ? Tous les travailleurs sociaux ? Et « vivre » est-ce vivre la vraie vie quotidienne, besogneuse et inéluctable ou une vie imaginaire, intellectuelle et rêveuse ? Et cinéma, quel cinéma ? Celui de ma tête ? Des grandes toiles ? Ou du petit écran ? Plusieurs d'entre vous ont fait cet exercice de déconstruction avant-hier.

En étant invitée à réfléchir avec les membres de Nicéphore sur ce thème, je me suis accrochée au sous-titre (ouf) : image-mouvement du travail social. Autrement dit : quelles sont les représentations du travail social que nous propose le cinéma, image-mouvement ?

J'ai immédiatement pensé aux séries télévisées dans lesquelles les situations convoquent le travail social. Et j'en arrive à mon sous-titre : Pourquoi les travailleurs sociaux sont-ils absents ou ridicules sur les écrans de cinéma et de télévision ?

Il me faut donc comparer les fonctions de l'image-mouvement pour tenter de comprendre ce qui fait la différence entre le *Tuteur* et *Rosetta*.

L'exercice se corse avec la troisième injonction du labo : la lecture d'un auteur : Gilles DELEUZE et en particulier un article dans « *Pourparlers* » : « entretien avec Serge DANEY : « Optimisme, pessimisme et voyage ». Voici mon voyage, en zig zag.

4.1 - Les séries télé : des héros qui consolent

Chacun connaît les séries Le tuteur, ou L'institut, ou même Louis La Brocante (brocanteur, bricoleur= TS, vous voyez le clin d'oeil) qui sont passées ou passent encore à la télé. Je dois dire qu'il y en a une autre sur les familles d'accueil mais franchement je n'ai pas pu aller jusque là ; dimanche soir, c'était l'accueil d'un ado séropositif. En 50 mn, le héros résout un exemple de problématique sociale ou psychologique avec humanité et tact, le tout par pure bonté via une bonhomie sympathique. Le bon sens et la bienveillance permettent de résoudre les problèmes auxquels sont affrontés tous les jours les travailleurs sociaux : violence conjugale, délinquance, mauvais traitements, rejet de cour d'école, suicide des ado, abandon du père, adoption

ratée... Une fiction réaliste, souffrante et bien désorganisée est montrée, le héros, travailleur social inné, non annoncé comme tel, fortuitement présent, est placé à un carrefour de la situation ; sensible, attentif, il réorganise la scène et tout le monde est content, à la fin.

Est-ce bien raisonnable, tout ça ?

Donc aucun travailleur social vrai : dans les séries télé, les avatars des humains sont traités par des ersatz de Travailleurs Sociaux. Ils doivent résoudre, ils sont assignés à réduire le « problème ». On sent la recette, l'écriture précontrainte de scénarii. On n'y croit guère, ou pendant quelques minutes de repos, et d'encéphalogramme plat le jeudi soir.

(le vendredi , il y a Thalassa (qui a une fonction sociale très forte en consensus, voyage et écologie touristique ?)

Il paraît qu'une série sur les assistantes sociales scolaires dans les années 80 était plus incisive et moins optimiste, mais la série n'a été tournée qu'une saison. Elle ne rentrait pas dans la case d'audience suffisante.

Gilles Deleuze intitule son article « optimisme, pessimisme, voyage » et y aborde cette énigme du rapport entre la télévision et le cinéma.

Que nous fait comprendre Gilles DELEUZE de cette présence à la télé d'un service social de pacotille ?

Pour DELEUZE, le cinéma est cérébral : c'est-à-dire qu'il signifie connexions, circuits. Par l'image-mouvement, les circuits mentaux sont sollicités, bousculés, réorganisés, complexifiés. Le cerveau émotif du spectateur est sollicité par l'image-mouvement : cela peut produire de la crétinisation ou de la création.

La série télé résout le problème dans une fin heureuse et l'exposition de valeurs de fraternité et de tolérance, etc. Tout cela est donc très optimiste ! Ce qu'on voit à la télé, ce n'est pas du réalisme social, ce sont des héros consolants. Le projet de la série, c'est de rassurer et de consoler de la lourdeur du monde en laissant esquisser que peut-être rien n'est si grave, demain, le chevalier blanc surgira.

La forme narrative « prêt-à-penser » « prêt-a-vivre » de la série télé utilise des circuits cérébraux préétablis, voire « dégénérés » et elle méprise ainsi ses interlocuteurs.

Gilles DELEUZE expose dans cette lettre ce qu'il développe dans d'autres ouvrages sur les trois âges de l'image.

1- *Derrière l'image*, il y a le monde tout entier : l'art du montage qui organise, coupe, choisit et propose « *une scénographie universelle,* » et laisse en dehors du champ tout ce qui est derrière l'image ; c'est l'âge des possibles de l'image, *une tentative d'encyclopédie*, une ère d'optimisme par rapport au cinéma mais qui a pu conduire, par excès d'autorité sur l'image, aux grandes

mises en scène de propagande. Ces grandes scènes démonstratives ont du coup occulté l'horreur et la mort comme les images des camps, comme non-montrables : « le fascisme en concurrence avec Hollywood » ; cf la résonance qu'on pourrait faire avec les propos de Denis : ces quelques photos rescapées qui disaient mais ne pouvaient dire la réalité et ces images de propagande qui voulaient tout dire (de l'organisation utopique et en fait ne disaient rien).

2- Le deuxième âge du cinéma *sur l'image*, est quelque chose comme la pédagogie de la perception : qu'est-ce qu'on reçoit dans l'instant de l'image ? Comment voir l'image ? « *Est-ce que je peux soutenir du regard ce que, de toute façon, je vois ?* », c'est un immense coup d'œil, les plans, la musique, les postures, peut-être quelque chose du documentaire....

3 – *Dans l'image* serait ce troisième âge de l'image, qui a mis en échec un nouvel âge possible du cinéma et qui réalise le souhait de s'insérer dans l'image dans une identification parfaite : c'est-à-dire la télévision. Sur l'écran, des gens comme nous, avec des métiers connus, les problèmes du voisin, des relations idéales. C'est le triomphe de la technique dans laquelle les spectateurs peuvent s'insérer (sur les plateaux, dans les nombreuses émissions participatives), se reconnaître, voir leurs semblables (l'info immédiate) ou « s'instruire » (style les docu animaliers, les documentaires descriptifs « *c'est enrichissant* »).

Il y a, (il y a eu) un vaste champ de possibilités pour la télévision qui pourraient (auraient pu) donner des moyens exceptionnels à la recherche pour le cinéma : il paraît que Jean-Luc Godard a beaucoup pensé cette question et a dit « *la télévision a manqué ce pas révolutionnaire* » ; la télé « *a choisi une autre direction* ». Pourtant la télévision avait les mêmes potentialités que le format cinéma mais elle s'est choisie une voie, « *une fonction sociale professionnelle* » ; un réalisme social épuré, une perfection immédiate et suffisante, contrôlée et contrôlable.

Les séries n'ont pas de fonction esthétique ni concernant la pensée (Gilles DELEUZE dit noétique). Pourquoi l'œil professionnel (du fabricant de séries) laisserait-il subsister un niveau supplémentaire comme une aventure de la perception, ce qui est le fondement de l'art ? Ce n'est pas son propos.

La série comme *Le Tuteur*, c'est une caricature du cinéma et des travailleurs sociaux ; et une esquisse optimiste de la société qui a une fonction sociale que je dirais donc de consolation.

4.2 – Rosetta : la guérilla du désir

Mais dans Rosetta, les TS sont carrément absents ; prévus et gommés !
 Connaissez-vous des travailleurs sociaux en actes au cinéma? Comme par un fait exprès et pour compliquer la tâche dans ma réflexion, il y a une assistante sociale dans le dernier Klapisch « Paris ». Mais elle n'est assistante sociale que pour montrer un personnage ayant un statut professionnel, elle aurait pu être coiffeuse popu ou styliste chic ; sa profession est un support à écriture d'une situation active. D'ailleurs la scène qui la montre en action sociale est caricaturale (...). Pour en rajouter, vous identifiez-vous, vous travailleurs sociaux aux professionnels dans le magnifique Ladybird de Ken Loach, dans lequel ils jugent indigne une mère courage et lui arrachent ses enfants les uns après les autres ? Donc, ridicules, excessifs, caricaturaux... ? On me disait hier qu'il y en a un qui a grâce : dans l'Enfance nue de Pialat mais bon mon inculture...

Le film Rosetta des Frères Dardenne, Palme d'Or à Cannes en 1999. L'histoire est celle d'une jeune fille qui vit avec sa mère dans une caravane sur un camping de banlieue : elles n'arrivent même pas à en payer le loyer ; la mère en pleine déchéance alcoolique désespérée, se prostitue de temps en temps pour que le gérant ne les vire pas. Rosetta cherche du travail avec énergie et elle est prête à tout pour « trouver une place ». Le film commence avec le dos de Rosetta et ses cheveux pris dans un filet car elle va à son boulot, dont elle se fait immédiatement virer et la bagarre commence. Elle rencontre un jeune homme vendeur de gaufres, seul aussi et cette relation qui pourrait les apaiser est cassée par Rosetta qui lui vole son emploi.

Rosetta est seule, mineure ou jeune adulte, sans le sou, sans formation sans doute, à côté d'une mère malade, au bout du rouleau, sans logement. Rosetta, le film devrait être plein de travailleurs sociaux.

On voit combien de professionnels auraient pu s'insérer dans le scénario de la vie commune du réel, en France ou en Belgique. Les Dardenne y ont pensé puisqu'ils avaient prévu un rôle d'assistante sociale ; qu'ils ont supprimé dès le tournage. Ils ont « pulvérisé le rôle de l'assistante sociale » ; je voudrais bien savoir ce qui était prévu... Il y a des rencontres utiles et obligées de la recherche d'emploi, des associations caritatives : le bureau de l'emploi dans lequel va tenter de s'inscrire Rosetta est expédié en 10 secondes : elle tourne les talons ; et les habits donnés à la mère sont revendus illico ; le bout de poisson glané est jeté « on n'est pas des mendiants ! ». Les réalisateurs disent avoir filmé « en suivant un personnage », caméra mobile, saccadée qui fixe un itinéraire : c'est Rosetta qui construit l'histoire, qui la

vit avec sa hargne et ses tripes à l'air : le spectateur la suit à toute allure, éprouve pour elle compassion et irritation, identification ou sentiments critiques. Elle apprend à voir peu à peu (quand elle répète « *Tu t'appelles Rosetta-je m'appelle Rosetta-tu as un travail-j'ai un travail-tu as un ami-j'ai un ami* ») ; elle affronte « *...je veux pas tomber dans le trou* ». Elle s'affole quand sa mère l'abandonne dans le canal. Elle apprend à vivre, finalement, peut-être : elle repêche son copain lorsqu'à son tour il tombe à l'eau, elle admet qu'il lui tourne autour, en tombant elle-même dans les dernières images et elle accepte d'être relevée.

Donc des interrogations : qu'est-ce que Rosetta dit du réel ? Et pourquoi n'a-t-elle pas besoin de travailleurs sociaux dans le film ou plutôt pourquoi le film n'a-t-il pas besoin de travailleurs sociaux ?

Lorsque j'ai cherché à faire connaissance avec Gilles DELEUZE, outre l'article de *Pourparlers*, je n'ai presque utilisé qu'un film documentaire « Les entretiens avec Claire PARNET, l'abécédaire ». Ceci pour deux raisons : je n'ai pas pris le temps de digérer les abondants écrits de Gilles DELEUZE qu'il faut relire 4 ou 5 fois avant de commencer à comprendre et puis tant qu'à parler d'image-mouvement j'ai visionné les CD de l'Abécédaire, filmés en spartiate : plan fixe, reflet de la dame dans le miroir, la seule dramaturgie est le chapeau qui a changé de place sur la cheminée et les volutes de fumée des cigarettes de Claire PARNET et aussi les chaussettes de Gilles DELEUZE. Et alors que ses paroles juste enregistrées m'auraient sans doute endormie, je fus captée (moi) par son visage (à lui) animé (par ses paroles), j'ai avalé, et peut-être compris deux ou trois choses « *les concepts, il n'y a rien de plus concret, dit-il* » ; en tout cas ces entretiens filmés ont réalisé leur projet : donner une leçon de philosophie sans douleur. L'image animée de paroles du philosophe. On reçoit sa parole dans l'ici et maintenant : n'est-ce pas la magie du cinéma ?

Revenons à Rosetta avec Gilles DELEUZE.

A la lettre D, D comme Désir, Gilles DELEUZE raconte que désirer une chose ne peut être que désirer une chose dans un ensemble, que l'objet visé par le désir est assorti de son autour, et que désirer est toujours un agencement du désir. Et là j'ai pu reconnaître Rosetta. Rosetta désire du travail mais pas qu'un travail ; elle veut arranger le monde : du travail qui entraîne un logement, des soins, sortir sa mère « d'être en loques », des amis, une reconnaissance sociale : elle veut qu'autour d'elle le monde s'organise ; elle parle de place à plusieurs reprises. Elle vit un délire du désir : désirer c'est délirer un autre monde, construire, « *expérimenter des agencements qui conviennent* ». C'est un constructivisme. N'est-ce pas ce qui se passe chez Rosetta, avec son délire de place ? DELEUZE explique qu'il y a quatre niveaux dans l'expérimentation des agencements qui conviennent : le

stade1 : l'état des choses (c'est comme ça pour moi, pour elle) ; 2 les énoncés : les paroles dites pour construire l'avènement du désir ; troisièmement le territoire de la conquête, et enfin un processus de déterritorialisation (aller voir ailleurs). Dans Rosetta il y a des territoires avec des frontières comme le boulevard, entre le camping détrempé, lieu de la vie qu'elle mène, et la ville, elle-même pauvre banlieue. Cet effort d'expériences est la guerre de Rosetta. C'est le récit d'un désir, c'est inventer des devenirs, expérimenter un chemin dont elle ne connaît pas l'issue.

Ailleurs, une citation de DELEUZE m'intéresse sur les apprentissages et sur les accompagnements de travail social, au passage : « *on ne sait jamais comment quelqu'un va apprendre* » ; « *Il faut inventer des solutions en rapport avec des problèmes ; apprendre dépend alors de l'ouverture à des rapports nouveaux et singuliers dont la découverte ne peut se faire que dans l'expérimentation et la rencontre aventureuse.* ». Quelle définition du travail social ! Car « je suis assignée à produire du changement », ça je le sais c'est ma mission, mais comment ? Quelle rencontre le permettra ? Quelle sera la rencontre de l'usager avec le Travailleur Social ? Quelles rencontres celui-ci osera-t-il produire, favoriser, expérimenter, encadrer ?

Alors, Rosetta est-ce un film de fiction ou un documentaire ?

Rosetta est-il un documentaire sur les efforts d'une jeune fille solitaire pour trouver du travail ? Les DARDENNE disent, non ce n'est pas un documentaire, tout est écrit, à partir de l'idée d'«*une jeune femme en guerre*». Pour DELEUZE, le documentaire « *convoque l'effroi* » (devoir supporter l'image de ce qu'on s'efforce de ne pas voir, ou que l'on n'a pas encore vu, ou qu'un autre a vu mais qui est balancé à notre propre vue). Combien de travailleurs sociaux ici, aux prises avec une situation bien complexe n'ont-ils pas pensé « on n'oserait jamais montrer ça dans un film ? »

Et le mystère c'est que c'est la fiction qui autorise le sens.

Rosetta n'est pas un documentaire. D'ailleurs dans un docu, il y aurait des travailleurs sociaux.

Ce film pourrait être un « docu-fiction », ça existe (cf la nouvelle Palme d'Or⁸⁰): les documentaires sont toujours scénarisés, montés, bien que le réalisateur filme « *la réalité de l'unité-temps de la prise* », dit JL COMMOLLI, spécialiste du documentaire et le filmé produit une performance d'acteur à son su ou insu. Le docu dit la réalité cruelle, une réalité pessimiste et fixée, qui ne pourra changer, mais la réalité montrée n'est pas tout le réel, qui lui résiste indéfiniment. Les Frères DARDENNE ont commencé à faire des documentaires et préféré bientôt le cinéma de

⁸⁰ Laurent CAUTET –« Entre les murs »

fiction pour dire le réel car ils peuvent « *cache* ». « *Nous cachons plus que nous montrons* ». Le cinéaste de film ne filme pas la réalité et cependant il la dit : « *Ne pas montrer pour permettre à l'invisible de venir* ». Le parti des DARDENNE est de filmer le personnage sans voir les alentours, sans convoquer les personnes qui dans la vraie vie auraient contribué à la réalisation du projet du sujet.

Nos techniques du social auraient traité Rosetta comme un cas social fichée, accrochée, soutenue ou soumise au secteur professionnel même le mieux intentionné du monde, même considérant l'aventure de la rencontre comme son principal moteur. Mais nous (nous Travailleurs Sociaux) montrer à l'œuvre avec Rosetta aurait technicisé la narration, l'aurait désenchantée.

C'est la puissance de sa trajectoire solitaire et tragique qui nous fascine. C'est le traitement de l'image agitée qui nous embarque dans son sillage haletant. Le travailleur social aurait arrêté la course en posant le cadre, en cherchant un appui tiers, en proposant des solutions intermédiaires, des pauses. Ces effets secondaires « empêcheraient » la trajectoire dramatique du désir. La force du film est dans cet évitement du réel pour montrer la réalité, la vraie vie. « *Le cinéma est producteur de réalité* »⁸¹. Le cinéma c'est la puissance du supplément, *le supplément, c'est la fonction esthétique du film, fonction précaire, « un peu d'art et de pensée »*⁸². Pour DELEUZE, la fonction esthétique et noétique (« qui convoque la pensée » ; plutôt que spirituelle) du cinéma, c'est ce qui vaut le coup d'être conservé dans la rencontre entre le film et le spectateur ; il cite les allées de platanes sur la route dans « *sans toit ni loi*, d'Agnès VARDA », une image qui dure et qui conserve le supplément. Chacun d'entre nous a travaillé à partir d'images mouvements qui nous tiennent par « *cette puissance du supplément* ». DELEUZE et Serge DANÉY ont imaginé ce mot de maniérisme pour conceptualiser cette alchimie du cinéma, quand le monde fait son cinéma. Ils le disent autrement d'ailleurs : c'est un état de combat entre la pensée et la technique, un conflit, une guérilla ; c'est la convulsion cinéma-télévision où voisinent le pire et l'espoir.

Le film est le voyage que nous proposent les cinéastes : une rencontre éventuelle et une confrontation entre l'image et nos réactions, une création mutuelle. Une aventure de la pensée. Un vrai film comme Rosetta dans lequel on trouve les plis du monde de Gilles DELEUZE ; un recoin bien plié et cacheté : une enveloppe, qui n'est jamais que le mot moderne du pli.

⁸¹ Gilles DELEUZE. 2003, P.84

⁸² Gilles DELEUZE. 2003, P 104

Conclusion : Qu'en est-il des travailleurs sociaux ? Me relisant, je crains d'avoir tenté de répondre à une question autre que « pourquoi les Travailleurs Sociaux sont-ils absents ou ridicules au cinéma ? » qui serait celle-ci : « en quoi Rosetta n'est-il ni une série télé ni un documentaire ? ». C'est simple : comment un projet si vaste que « le monde selon Rosetta » pourrait-il être contenu dans une série ? La série ne contient pas le monde désirant dans son tumulte, mais une courte berceuse d'endormissement. Et le documentaire, tout instructif qu'il soit, tout sensible qu'il pourrait être, aurait compté avec les travailleurs sociaux dans cette histoire de Rosetta (d'ailleurs les frères DARDENNE l'ont prévu mais la force du personnage « a pulvérisé l'assistante sociale »).

Et ainsi, on peut vivre sans représentations des travailleurs sociaux. Agents du réel, rouages cachés des « agencements du désir », ils ne sont que dans le hors champ du cinéaste et du spectateur. Il est donc de notre lot de disparaître, ce qui ne nous empêche pas de penser.

CHAPITRE 5

Image-mouvement et territoire

Joël CADIERE

En un premier temps, il s'agit pour moi d'une lecture.

Lecture d'un texte, de genre « Lettre », dont l'auteur est Gilles DELEUZE, qui s'adresse à Serge DANEY, lequel est auteur critique de cinéma dans la revue « les cahiers du Cinéma ». La « lettre » de DELEUZE est une lecture de l'ouvrage de S. DANEY intitulé « La rampe » (1983) - un recueil de ses articles parus dans « les cahiers du Cinéma » - . Ce recueil est, dit Gilles DELEUZE, organisé selon une chronologie des questions posées à l'image cinéma, constituant ainsi les différentes périodes traversées par la revue « les cahiers du Cinéma ».

Partant de ce texte, je propose une lecture du texte de DELEUZE, lequel est une lecture des textes de DANEY, lesquels sont des lectures interrogatives de l'image cinéma. C'est dire ici l'enchaînement discursif qui s'opère dans un éloignement du rapport direct que l'on peut avoir et éprouver de l'image cinéma.

En un deuxième temps, comme si l'image cinéma pouvait jouer comme métaphore, ou concepteur, pour les mettre les questions et les réponses sociales qui sont abordées par DELEUZE / DANEY seront mises en résonance et en raisonnement sur une des notions centrales qui circonscrit et inscrit l'action des travailleurs sociaux, à savoir la notion de « territoire ».

5.1 - Faire-cinéma du monde entier

5.11 : Deux guides de lecture

Je me suis introduit dans la production de DELEUZE à l'époque de « *L'Anti-Œdipe* » (1972) et j'y ai découvert une pensée philosophique de l'image résolument **iconoclaste** : refus de l'image, des formes, des structures et des symboles, bref un refus de toute forme représentative ou conceptuelle prétendant figurer le réel, le désir, la vie.

Puis, plus tard, je m'engage dans la lecture de l'ouvrage « *Le pli : Leibniz et le baroque* » (1988), j'y découvre une extraction de la pensée de la représentation baroque de DELEUZE. Un foisonnement d'images qui s'accumulent, se juxtaposent de façon chaotique.

Entre ces deux rives possibles de l'image, sur le pont que dessine ce passage entre ces deux périodes, les ouvrages « *Cinéma 1 : l'image-mouvement* » et « *Cinéma 2 : l'image-temps* » (1983 et 1985). Quand à la lettre à Serge.DANEY, son écriture se situe sans doute entre ces deux dates : dans ce passage au baroque.

C'est avec ce préalable que j'aborde la lecture de la lettre. Mais, très rapidement se présente et s'ajoute à ma réflexion l'ouvrage d'André BAZIN « ... » (1946) qui désigne la représentation d'origine portée par les précurseurs du cinéma.

Les précurseurs, nous dit André BAZIN (1946), du cinéma sont avant tout des imaginatifs qui « *identifient l'idée cinématographique à une représentation totale et intégrale de la réalité, elle envisage d'emblée la restitution d'une illusion parfaite du monde extérieur avec le son, la couleur et le relief* »⁸³. Ici, BAZIN, oublie de citer le mouvement comme composante du monde extérieur, alors que le mouvement de l'image deviendra la distinction essentielle de l'image cinéma par rapport à l'image photographique. En effet, de la photographie on exprima aussitôt que le mouvement manqué pour être l'image de la vie et la copie fidèle de la nature. « *Mon rêve est de voir la photographie enregistrer les attitudes et changements de physionomie d'un orateur au fur et à mesure que le phonographe enregistre ses paroles* » NADAR (février 1887 –cité par André BAZIN)⁸⁴

Le mythe du cinéma total, c'est celui de pouvoir produire une image qui s'exprime par tous les sens : une image en mouvement, sonore, qui parle, dans laquelle le spectateur peut entrer, s'y insérer et participer pour y ressentir les odeurs, la nature du chemin sous ses pieds, la fraîcheur de l'ombrage des arbres, pour écouter le dialogue des personnages, à partir duquel le spectateur peut entrer lui-même en discussion avec eux.

Je me dis alors que le mythe du cinéma total, est tiré de la conception baroque de l'image, celle dont nous trouvons la description structurelle dans les « *Exercices spirituels* » d'Ignace de Loyola en 1548⁸⁵.

Si le mythe originel du cinéma est de pouvoir produire une image totale de nos sens, dans ce cas l'évolution du cinéma depuis son origine à nos jours est à considérer à la fois comme des étapes de développement de la technique de production de l'image, car la production de **l'image cinéma est mécanique**, et à la fois

⁸³BAZIN André

⁸⁴BAZIN André

⁸⁵LOYOLA (de) Ignace

considérer que, quelque soit les périodes, les époques et la technique, chaque image produite est en elle-même un mouvement en circonvolution de son essence : celui de **redonner à voir le monde total par et dans une image vivante.**

Mais revenons au texte de DELEUZE. Il s'adresse à Serge DANÉY, comme un pédagogue s'adresse à son élève, dans le respect de sa pensée, dans la sublimation de son écriture, dans la mise en débat des questions qu'il soulève.

Trois questions sont reprises par DELEUZE concernant les fonctions de l'image cinéma.

5.12 : Derrière l'image ?

« Vous définissez (dit DELEUZE à DANÉY) une première fonction qui s'exprime dans la question :

qu'est ce qu'il y a à voir derrière l'image ? »

On aurait pu s'attendre à une ouverture interrogative sur l'image singulière, unique, fixe, telle celle du tableau, ou de la photographie. Autrement dit, une interrogation de l'image pour y déceler ce qu'elle désigne, montre par derrière elle, au-delà de l'image. C'était attendre de Deleuze une réponse iconophile à la question de l'image, une réponse métaphysique relative à la pensée de la représentation. S'agit-il du refus de toute interrogation métaphysique de DELEUZE ? Non pas seulement, il s'agit d'une autre image, conduite et construite à la fois par la mécanique et le mythe.

Derrière l'image cinéma, il n'y a rien d'autre que d'autres images qui s'enchaînent, qui défilent, qui se succèdent.

« Sans doute que ce qu'il y a à voir ne se présentera que dans des images suivantes, mais agira comme ce qui fait passer de la première image aux autres, les enchaînant comme une totalité organique puissante, embellissante, même si « l'horreur » fait partie du passage... »⁸⁶. L'image cinéma est une succession d'images fixes qui se déroule à une telle vitesse (24 images seconde) que l'œil est assigné à suivre la succession des images qui se présente à lui. Il n'y a pas un au-delà de l'image, mais une

⁸⁶ Gilles DELEUZE

« distribution » incessante d'images, distribution harmonieuse ou discordante, qui constitue l'image mouvement.

Dés lors, nous passons de l'image fixe à l'image mouvement, de la photographie au cinéma. Dés lors, ce qu'il y a à voir n'est pas derrière l'image, mais à la suite de l'image et c'est cette suite qui produit la nature de ce qui fait mouvement, autrement dit **le montage** avec son enchaînement de coupures et de raccords.

« Ce premier âge du cinéma se définira par l'art du montage (...) toujours au service d'un supplément de voir, d'un « plus voir »⁸⁷

La profondeur de l'image n'est pas donnée par l'au-delà de ce qu'elle désigne ; la profondeur est une fascination de la mécanique que permet le montage et produit le mouvement. La profondeur est à la surface, elle fonctionne comme un leurre, « la profondeur est supposée » dira DELEUZE.

Le montage, l'art du montage, « l'art de la juxtaposition » comme l'écrit Raoul RUIZ, n'est pas seulement un enchaînement synchronique des images, il est aussi un enchaînement diachronique pour le spectateur, il est invocation et évocation d'autres images qui s'enchaînent et se superposent aux images perçues. Il y a d'autres films dans le film que je regarde.

Reste cette question, qui demeure sans réponse de RUIZ :

Qu'est ce qui se passe entre deux images, entre deux prises de vue, entre deux films que l'on zappe à la télé ?

5.13 : Sur l'image ?

Une autre fonction de l'image cinéma, s'engage par une nouvelle question :

« Qu'est ce qu'il y a à voir sur l'image ? »

Quand le montage devient secondaire, la profondeur est dénoncée comme leurre, l'image comme platitude de surface sans profondeur, alors une deuxième interrogation peut apparaître qui se détourne de la première. Plutôt que de chercher à voir derrière, regardons ce qu'il y a dedans ou sur. C'est alors une pédagogie de la perception qui s'opère de type pédagogie Godardienne.

Redonner à l'œil le temps de voir. Décrocher l'image des mots, des sons, par dissymétries. Exiger une posture pour lire l'image : le cadre plan. J'y découvre alors, en elle-même, un monde infini et

⁸⁷ Gilles DELEUZE

esthétique. L'image contient en elle le monde et je la conserve comme une image du monde. Nous avons tous en nous-même l'inscription d'images cinéma comme une empreinte du monde. Pour ma part, je conserve l'image au dessus d'une ligne de faite d'arbres noirs, dans un ciel bleu nuit, d'un avion qui décolle très lentement ; l'image sublime d'un mouvement de bras, déployé avec lenteur, d'une serveuse de salle de restaurant populaire qui se saisie des assiettes posées par le cuisinier ; l'image du bleu Viscontien mis en mouvement ; les plans fixes de Kurosawa à raz du sol qui laisse l'espace exprimer le vent ; celle de Denis Lavant courant sur le trottoir devant une palissade dans le film « Mauvais sang » de Léo Carrax ; et bien d'autres encore propres à chacun. Dés lors, l'image devient singulière, image du monde que je m'approprie à jamais et dans laquelle je puise pour voir le monde. Mais toujours image mouvement des ombres, des couleurs, des corps, des espaces, ... qui la distingue encore de l'image photographique

5.14 : Dans l'image ?

Une troisième fonction de l'image s'ouvre à nous.

Non plus : qu'est ce qu'il y a à voir derrière l'image ?

Ni comment voir l'image elle-même ?

Mais,

« comment s'y insérer, comment s'y glisser ? »

Quand l'image glisse toujours sur une image préexistante, présumée, quand « *le fond de l'image est toujours une image à l'infini* » et que c'est ça qu'il faut voir, c'est un supplément à la vu du monde en mouvement, mouvement emporté par une vitesse surnaturelle où le récit d'une vie, d'une histoire, d'une existence, d'un évènement, documentaire ou fiction, se parcourt en quelques minutes, la matière image se vide de son poids, de sa pesanteur et de sa profondeur.

Quand l'image est dans la volonté d'être transmise, s'offrant au regard qui la parcourt, s'en imprègne et qu'elle devient image du monde emmagasiné mentalement et que c'est par elle ou avec elle que je regarde le mouvement du monde, au ralenti, avec lenteur, c'est un supplément, un supplément au perçu du monde, autrement

dit dans sa possibilité de penser la vu du monde dans sa singularité et sa création. Elle conserve la création (esthétique du monde).

Mais lorsque c'est le monde qui fait son cinéma, nous assistons à l'implosion des deux mouvements de l'image cinéma et à la disparition de la valeur supplément des images du monde puisque c'est le monde qui se met en images.

La machine nous apporte la matière image de toute part du monde, en différé ou en instantané. Les nouvelles se mélangent avec les archives, les genres se superposent. La nature est décor et les décors naturels. La fiction ne se distingue plus de la réalité : enchevêtrement, superposition, accumulation, anachronisme, saturation continue et à l'infini.

L'image ne se donne pas pour être transmise, elle se donne pour être information du monde. Le monde se montre et nous montre dans le monde : l'image nous socialise et par elle nous nous socialisons (façon de transmettre sans écart).

Dés lors l'image-cinéma est morte au profit de ce que DELEUZE appelle *l'image quelconque*, c'est-à-dire la télévision : « *la télé c'est le social-technique à l'état pur* »⁸⁸.

Dés lors aussi, par consensus nous y avons glissé et nous y sommes insérés, et la question du comment ne se pose plus. Complot, arcanes du pouvoir, contrôle et manipulation, peu importe. Par convulsion la matière de l'image cinéma s'est pliée en une cumulation quelconque de données du monde.

Dés lors, la vu du monde est celle qui nous pousse à aller voir derrière l'image quelconque si le monde peut encore faire du cinéma : l'invitation est alors au voyage.

5.2 - Quand le territoire fait image-mouvement

Jusque dans les années 70, le travail social avait pour opérateur la classification et sa déclinaison en sous-classification nosologique,

⁸⁸ Gilles DELEUZE

psychologique, comportementale et sociale des personnes atteintes d'un handicap ou d'une inadaptation physique ou sociale. La personne, l'individu était alors l'objet de la prise en charge, de l'intervention, de la relation, assignées aux travailleurs sociaux.

La massification des personnes projetées dans des problématiques sociales, à partir des années 80, et la nature de la cause moins individuelle que socio-économique, a vu se dessiner un nouveau cadre d'intervention sociale.

Aux politiques sectorielles, se sont ajoutées les politiques territoriales prenant des noms divers et variés de développement urbain, développement local, politiques de la ville, Zones Urbaines Sensibles, Contrats Territoriaux Emploi Formation, politiques transversales, unités territoriales d'action sociale et j'en passe.

Le mouvement est renforcé par la décentralisation des compétences de l'Etat aux collectivités territoriales communales, départementales et régionales, en 1982 et en 2002.

C'est dire que la notion de territoire apparaît comme un nouvel opérateur pour l'intervention sociale en général et les travailleurs sociaux en particulier.

Les trois questions que posent DELEUZE et DANNEY à l'image cinéma nous allons les poser pareillement à l'image territoire. Mais nous devons expliquer en quoi le territoire est une image :

5.21 - Qu'est-ce qu'un territoire ?

La terre donne racine au mot territoire. C'est avant tout le sol qui va donner la matérialité au territoire. Mais le sol en soi n'est pas territoire, il ne le deviendra que dans la mesure où il est marqué, tracé, délimité, borné, découpé, ... nommé, identifié, distingué, par un artifice humain qui nous donne à penser qu'il s'agit d'une autre terre de l'autre côté de cette borne posée, de cette colline, de cette rue, de ce trait blanc tracé sur le bitume, qu'il s'agit d'une autre terre sur l'autre rive du fleuve, de l'autre côté de cette mer, ... bref des tracés au sol qui font conventionnellement frontières.

Si ce tracé peut être matérialisé au sol par un mur, un fossé, un fil tendu, il est le plus souvent une virtualité inscrite comme représentation produite et imposée de l'espace. Si le territoire géographique dont nous parlons possède une matérialité quelconque (le sol, la terre), celle-ci n'est jamais qu'une surface

sur laquelle se dessine ou se représente le contour d'une intention de délimitation : **le territoire est un tracé.**

A l'époque où la terre était infinie, il y a 26 siècles de cela, comment voir la *finis terrarum* en dehors d'une représentation de son tracé sur un plan à une échelle extrêmement réduite. Identifier les points connus et les positionner les uns par rapport aux autres en fonction des dires des observateurs, voyageurs, guerriers, marins, ... consistait à localiser et tracer les contours sur une carte. Depuis, la cartographie, qui bénéficia des progrès et des moyens de déplacement et d'observation est devenue une des sciences de la représentation.

Il n'y a de territoire lisible, perceptible, visible qu'à partir d'une carte, laquelle est une véritable sémiologie qui s'offre au lecteur. Structurée mathématiquement et composée de signes, de pictogrammes, de couleurs, de symboles, elle nécessite une légende, un code, pour y attacher les signifiés. De plus, la carte est toujours une réduction de l'espace qu'elle représente. Une carte n'est jamais à l'échelle de la nature. Une carte qui serait de la dimension du territoire (à l'échelle 1), qui recouvrirait le territoire ne servirait à rien disait Borges. Pour autant, la carte possède sa valeur dans la mesure où elle est rapportée au sol : c'est le tracé de la carte qui permet de borner le sol, c'est le plan que l'on va construire, c'est ce bastion que je ne connais qu'à partir de son inscription sur la carte que l'on va conquérir de l'autre côté des lignes ennemis, c'est ce tracé jaune sur la carte que je vais suivre en roulant. La fonctionnalité de la carte conjoint le réel et le virtuel au point que celle-ci prend le statut de simulacre. C'est dire que **le territoire est un simulacre.**

La notion de territoire apparaît dès lors que l'on projette une intention d'agir. Qu'il s'agisse d'interventions guerrières, chirurgicales, politiques, sociales, commerciales, managériales, ... le territoire vient définir, délimiter, découper, mettre en image, en plan, en carte, la spatialisation de l'intervention. C'est l'action, l'intention d'agir, la volonté d'intervention qui origine le plan, la cartographie, le tracé, le procédé de simulation et de spatialisation de l'opération que nous appelons territoire. Inversement, il n'y a de construction de territoire qu'à partir d'un objectif d'action, et le territoire n'est jamais qu'une image permettant par simulation la spatialisation de l'action. On peut dire alors que la notion de

territoire recouvre en fait **un procédé de simulation au service de l'action.**

Partant de là, nous pouvons comprendre que la notion de territoire peut désigner d'autres références que celle de la terre, du sol et de l'espace géographique, sans pour autant changer ni la nature, ni la procédure, ni l'identité de la notion de territoire, à savoir une représentation motivée par l'action qui fonctionne comme simulacre.

On peut parler d'image territoire lorsque la notion de territoire s'applique aux institutions - les territoires institutionnels sont directement et explicitement des territoires d'intervention, le plus souvent d'intervention publique - ; lorsque la notion de territoire est relative au vécu des individus et des groupes, autrement dit la spatialisation des pratiques ordinaires, singulières et communes (il existe à l'INSEE, des cartes des « territoires vécus ») ; enfin lorsque le territoire circonscrit l'usage des liens sociaux tels que l'appropriation et l'identification des personnes et des collectifs à l'espace territorialisé selon que l'on est d'ici, ou d'ailleurs.

Ces trois images de territoire ne renvoient pas à une origine, une essence, une racine, mais plutôt comme nous l'avons dit à une fonction opératoire assignée aux travailleurs sociaux, aux intervenants sociaux.

Dès lors, nous pouvons poser nos trois questions relatives à l'image-mouvement.

5.22 - Qu'est-ce qu'il y a à voir derrière le territoire ?

D'autres images territoires qui s'enchaînent et se superposent à l'infini selon la perspective de l'intervenant. Il s'agit alors des territoires institutionnels découpés, délimités et nommés selon les nécessités politico-administratives du moment, de l'époque, de l'évolution des sociétés et des politiques. Sur le même espace matérialisé par le sol nous avons de façon superposé la commune, le département, la région, la nation, l'Europe des nations, et nous pouvons avoir pareillement des secteurs, des académies, des zones (sensibles), des communautés (de communes), des agglomérations, ... Toutes ces nominations de territoires ont pour caractéristique un découpage de l'espace, du sol, en vue d'une action publique,

laquelle est renforcée d'une part par la décentralisation de l'Etat, et d'autre part par la massification des problématiques sociales.

La territorialisation de l'espace est **un montage politico-administratif de fiction.**

Autant de fabrique de territoires que d'administrations, autant d'interventions (économique, d'insertion, de prévention, de développement urbain, rural, local, , ...) que de territoires, autant de plans d'action que de territorialisation. Empilement, succession, juxtaposition, enchaînement donnent le vertige lorsque l'on va du local au global. A tout point matérialisé au sol, en tout lieu, nous pouvons y concevoir l'empilement vertical des territoires qui offre une perspective s'ouvrant sur l'infini : une vision en trompe l'œil en quelque sorte. L'heure n'est point à la suppression des territoires mais à leur multiplication par regroupement, contractualisation, plan, projet entre les territoires (chaque regroupement, contrat, plan, projet produisent des territoires nouveaux qui se superposent à ceux existant).

C'est comme s'il y avait posé au sol tout un ensemble de cartes, empilées les unes sur les autres de façon désordonnée car aucune n'est de même forme, ni de même dimension, ni de même échelle. Certes chacune à son niveau, selon sa mission spécifique, déploie une activité avec une série d'acteurs. Mais s'il y a mouvement au niveau de chaque carte, ce qui donne la perception dynamique, c'est le jeu, la circulation et les passages, les entrées et les détours, les contournements et les esquives, les stratégies que l'on peut développer entre les cartes, d'une carte à l'autre. Le montage territorial est en soi une architecture qui impose le mouvement par la perspective qu'il offre. A l'image des symboles picturaux du moyen-âge, je pense à l'échelle aux multiples barreaux qui posée au sol monte au ciel et s'efface au loin dans un nuage céleste, montrant ainsi les degrés infinis qu'il faut franchir pour atteindre le divin. Toute la problématique et les difficultés résident dans l'accès.

En quelque sorte le travailleur social, dans son rapport à autrui, accompagne l'autre, qui est posé là au sol, tétanisé par la misère et la pauvreté, dans le jeu de cartes empilées, dans l'espace saturé de territoires superposés à l'infini, dans les méandres, les arcanes, les labyrinthes des actions instituées, des dispositifs, des planifications, des programmes, des projets, ...Brancher, débrancher, reconnecter, accrocher, réintroduire, faire passer, relayer, contourner, ... constituent la trame dynamique entre les

territoires qui donne au travailleur social sens à son action. Un sens donné par la surface et non par la profondeur : redonner une capacité de circulation dans les espaces institués du montage politico administratif, autrement dit entrer dans le jeu de carte, dans le jeu des territoires d'action, dans le montage politico-administratif, pour mettre en mouvement les multiples identités qu'impose chaque carte et qui se distribuent selon les enjeux et les territorialisations de l'espace de vie.

C'est notre cinéma, c'est notre mouvement.

La multiplicité des territoires, des actions, des nominations, des identités c'est ça l'image territoire, c'est ça le montage cinéma, c'est ça le montage institutionnel, un montage de spatialisation qui donne la structure de ce qui fait mouvement

5.23 - Qu'est-ce qu'il y a à voir sur le territoire ?

Suite à la construction institutionnelle de notre spatialisation, nous pouvons interroger l'image du territoire à partir de ce qui s'y déroule sur, en termes de mouvement. Nous y rencontrons le vécu du territoire, autrement dit le territoire délimité par les pratiques ordinaires des individus qui constituent l'image-mouvement que l'on traite aujourd'hui sous le terme de mobilité.

Migrations, circulations, déplacements, parcours, trajets, itinéraires autant de tracés qui dessinent les contours singuliers des territoires vécus.

La mobilité est une forme dominante de notre existence. Les statistiques nous apprennent qu'en 1950, en moyenne, les individus de plus de 6 ans parcouraient 5 Km par jour, aujourd'hui en 2005 ils effectuent en moyenne 45 Km par jour. C'est dire l'extension du territoire qui ne peut plus être considéré dans un cadre de proximité. D'autant que le déplacement majeur depuis ces quinze dernières années a basculé du temps consacré au déplacement travail au profit du déplacement loisir. En 1982, 37% des déplacements était consacrés au travail, pour 33% au loisir, aujourd'hui plus de 40% est consacré aux loisirs, pour 33% au travail. Cette inversion est considérée comme historique par les sociologues, et elle entraîne une délimitation du territoire vécu que le regard ne peut plus atteindre, il échappe à toute visibilité, il se

singularise en s'externalisant au-delà des frontières physiques de la vue.

Le territoire vécu est alors un ensemble de lieux où l'on se pose, et le mouvement qui se dessine est le passage d'un lieu à l'autre, c'est alors une mobilité des corps, une chorégraphie des corps, le tracé esthétique de l'existence.

Dés lors l'extension de l'espace vécu engendre l'**exterritorialisation**. La référence est moins la matérialité du sol, l'enracinement de l'existence que la mobilité des corps, l'entre deux lieux, c'est-à-dire le déplacement. Nous pouvons rappeler la question de Raoul RUIZ : qu'est ce qui se passe entre deux images, entre deux films, ... durant les déplacements ?

Dés lors aussi, le travailleur social dans son rapport à autrui se demande que faire du territoire local. La plupart du temps mobilisé sur le lieu d'habitation et son environnement de proximité, le travailleur social s'interroge sur les autres lieux d'existences. Quand l'ici est chargé des images d'ailleurs, quand la valeur vécue est d'être ailleurs plutôt qu'ici, quand être en vacances c'est partir d'ici, quand la composante familiale est séparée en des lieux distancés, quand on est placé dans un « centre » - comme on dit - éloigné du milieu familial, ... **d'où je suis ?** D'ici et d'ailleurs. (« Ici et ailleurs », je pense au film de J.L. GODARD).

Ici et ailleurs sont multiples : ils constituent les images des lieux qui viennent border le territoire vécu. Les lieux ne s'empilent pas comme un jeu de cartes les uns sur les autres, ils se distribuent en s'incorporant dans le vécu singulier en un jeu sans fin de surgissement, d'incongruité, de réversibilité de l'ici et de l'ailleurs, mise en scène en quelque sorte par la mobilité des corps.

Face au territoire vécu, le travailleur social comprend qu'ici n'est pas local et qu'ailleurs n'est pas global. Il comprend que le territoire est mouvement et que le mouvement est toujours de l'ordre du déplacement.

5.24 - Comment s'y insérer, comment s'y glisser dans le territoire ?

Ni qu'est ce qu'il y a à voir derrière l'image du territoire, dont la réponse est un montage institutionnel de juxtaposition qui offre et provoque le mouvement; non plus la question de ce qu'il y a sur l'image, dont la réponse est le territoire incorporé comme lieux vécus par la mobilité des corps, à ces deux réponses la matérialité de l'espace demeure présente, les cartographies demeurent réalisables, le mouvement demeure spatiale, mais se pose à présent la question comment s'insère-t-on dans l'image territoire ?

Quand l'espace se trouve supplanté par le temps et la vitesse, quand la mobilité se mue en temps instantané, quand le montage de la mobilité institutionnelle et la mobilité des corps sont pris dans une force d'attractivité, dans un mouvement d'implosion de l'un sur l'autre ça donne :

- des changements communicationnels qui permettent la transmission instantanée d'informations et d'idées simultanément accessibles venant de toute la surface humaine et technologique ;
- des changements technologiques qui détruisent les distinctions entre jour et nuit, jours ouvrables et week-end, foyer domestique et lieu de travail, loisirs et activités professionnelles ;
- des changements dans la temporalité des objets qui prennent un caractère de plus en plus éphémère, volatile, jetable, temporaire, caractères que l'on trouve aujourd'hui autant pour les produits que pour les emplois, les carrières, les images, les idées, les préférences politiques, ;
- des changements dans la continuité et la durée par la modularisation accrue de l'instruction, de la formation, des emplois, des loisirs au nom de la mobilité, et de la flexibilité des parcours et des trajectoires.

La vitesse est devenue le vecteur de notre progrès, elle est l'expression de notre luxe. Dès lors, la matérialité de l'espace est un frein à la vitesse

Le sentiment, selon VIRILIO, qu'une nouvelle *violence de la vitesse* militaire, médiatique, citadine risque de détruire toute notion de lieu, d'espace et de territoire est aujourd'hui acquis par l'image virtuelle manipulable, composable, modelable, interchangeable, par interaction, par insertion dans l'image.

« *Nous n'avons plus de racines, nous avons des antennes* » (Wark 1994)

Le territoire est encore affaire de regard, d'un face à face avec les lieux. Mon œil ne peut prendre qu'en même temps qu'il donne. Le regard est rendu. Par opposition à l'image virtuelle, dans laquelle je m'insère pour voir, la vision fonctionne à sens unique, dans un temps présent, instantané, par manipulation instrumentale du visuel. On ne regarde plus le monde, on le visionne. L'œil ni ne prend, ni ne donne, il est parti pris de l'image.

Dés lors, le territoire n'est plus un tracé géographique de mon action institutionnelle, ni une trace vécu de mes lieux multiples, mais une multiplicité de lieux, de paysages, d'environnements, d'urbanité, de ruralité, de décors, d'artifice, de trompe l'œil, de simulations. Une multiplicité où l'on ne peut plus distinguer le documentaire de la fiction, la nature de l'artifice, le proche du lointain, le passé de l'avenir **pour la bonne raison que je m'y suis glissé dedans** et j'en joue, et j'en jouis.

Je joue de ce que m'offre la manipulation technologique, les territoires je les zappe, les fais revenir, je passe de l'un à l'autre : de l'image du terrain de foot, à celle de la guerre en un lieu inconnu du monde ; de l'exploration scientifique sous les glaces, au samu social dans un centre ville quelconque, puis les images des pétrifiés par la faim et les maladies, dans un ailleurs dont je ne retiens pas le nom. Peu importe, je n'ai plus besoin de cartes, de continuité, de synchronie du temps, puisque je suis là dans le temps présent et que le monde se donne à moi présentement.

Il n'y a plus ce poids de la chronologie du temps, celui du passé et de l'avenir. Il n'y a plus ce poids de la distance et de la durée. Il n'y a plus cette distance ancestrale entre la machine et l'humain. Il n'y a plus le poids de la profondeur induite par la réflexivité de l'image à moi.

L'image est devenue quelconque, les territoires défilent dans la discontinuité et dans l'achronisme et je suis du flux, dans le flux.

Nous avons vu précédemment que le territoire est une façon de donner forme à l'action publique d'une part, à l'action privé d'autre part. Les deux s'entrecroisent et quelque fois se superposent. Dans cet autre cas de figure, le territoire par ses agencements provisoires, ses singularités mouvantes, sa plus grande fluidité, son ouverture au hasard, serait selon DELEUZE un grouillement d'énergie, de créativité, de liberté et de mobilité

pour rejoindre l'aformalisme tant plébiscité par lui : une pensée en quelque sorte métaphysique du chaos.

C'est dire que les images auxquelles je participe redessine le monde à partir d'un territoire d'expérience que j'exerce avec les images. Les images deviennent nos faits sociaux. Les faits ne sont plus de l'ordre de la communication dans le cyberspace, mais de l'ordre de l'information.

Face à ce troisième mouvement de l'image territoire, le travailleur sociale agit et réagit simultanément.

Il est à la fois porteur d'information dans son action et promoteur de lenteur dans sa réaction.

Informateur il est, quand il se situe comme relais, connexion, liens dans les situations d'urgence, situations imprévisibles, spontanées, flottantes, hypersensibles, provoquées au cours d'une rencontre occasionnelle, éphémère, spontanée, aléatoire, dramatique entre autrui et lui. Il cherche alors à reconnecter, rebrancher sur les circuits de vie.

Promoteur de lenteur il est, pour redonner un espace à la vitesse du temps pour qu'une histoire, son histoire, puisse se reconstruire :

« comment lui apprendre à aller lentement ? »⁸⁹.

Il en découle trois types d'identités.

Celle produite par la terre à partir de laquelle j'enracine mon histoire et mon appartenance à une communauté politique.

Celle produite par ma pratique spatiale à partir de laquelle je compose mon existence et ma communauté sociale.

Celle produite par la vitesse qui me fait jouer des deux précédentes et qui me rappelle que la vie humaine n'est qu'un pli éphémère.

Notre existence est une combinaison de ces trois aspects identitaires qui, entre eux, font mouvement aussi vite qu'un court, moyen ou long métrage de film.

Je me déroule à 24 images secondes

Je ne peux vivre sans cette émotion, je ne peux vivre sans ce mythe du cinéma total que je cherche à me représenter.

⁸⁹ C'est par cette phrase que se termine la lettre de DELEUZE à Serge DANÉY, « comment lui apprendre à aller lentement, suivant un conseil de Godard à Coppola ». Gilles DELEUZE

CHAPITRE 6

Qu'est-ce que veut dire témoigner ?
Le cas de l'image photographique

Denis BUTTIN

« Arracher à l'invivable un acte de parole
qu'on ne pourrait pas faire taire »
G.Deleuze. Cinéma 2.

Je sais gré à l'ensemble des membres du Laboratoire Nicéphore d'avoir su, cette année, trouver un thème à nos journées aussi évident qu'énigmatique. Evident parce que bien-sûr le cinéma, c'est-à-dire les images animées ont envahi depuis maintenant bien longtemps notre quotidien, mais aussi énigmatique parce que, à cinéma, est associé l'interrogation de pouvoir vivre sans lui. Sous-entendu, notre vie dépendrait donc du cinéma. Et comme nous sommes des gens sérieux, il n'est pas possible de rabattre ce « peut-on vivre sans cinéma ? » sur son côté trivial, c'est-à-dire « faire son cinéma, arrête ton cinéma », toutes ces bonnes expressions qui nous rappellent que nous « trempions » dans le cinéma, que nous « vivons » cinéma, « mangeons » cinéma, « sexualisons » cinéma, « politisons » cinéma ; bref que le tout la vie est irrémédiablement enchâssé dans le cinéma. Aussi à la question posée la réponse serait simple : non nous ne pouvons pas vivre sans cinéma !

Sauf que force est de constater que la mise en scène de la vie par le cinéma ne couvre pas le tout de cette dernière. Une des parts manquante c'est celle du travail social. Dit autrement le cinéma parlerait peut-être de « tout » sauf de cette dimension obscure de la vie sociale qu'incarnent les travailleurs sociaux. Bien-sûr, il faut faire preuve de nuance : l'objet du travail social lui est présent. Les frères DARDENNE, Ken LOACH sont parmi d'autres des réalisateurs qui s'intéressent à la question sociale. Il y a chez eux un intérêt indéniable pour les « objets du social ». Les petites gens, la mère esseulée, l'adolescente de condition modeste qui va faire comment pour s'en sortir... Mais s'intéressent-ils aux travailleurs sociaux ? S'intéressent-ils aux acteurs salariés ou non, toujours là mais si peu mis en scène ? La réponse encore une fois ne peut-être que non, confortant par là-même leur non-visibilité.

L'occasion nous est donnée de penser cette absence. Pour cela nous nous proposons d'engager, disons de poursuivre, au-delà de ce premier constat, le travail sur le statut de l'image, qu'elle soit animée (le cinéma) ou bien qu'elle soit fixe (la photographie). Nous souhaiterions ancrer notre réflexion présente depuis la perspective initiée précédemment au sein du laboratoire Nicéphore à partir de la lecture de l'objet photographique chez R.

BARTHES⁹⁰ et se mobiliser sur la notion technique d'image fixe et certains enjeux qui lui sont afférents.

Nous sommes partis de la question suivante : si les travailleurs sociaux ne sont pas « dans » l'image [qu'ils ne veulent pas être dans l'image, que l'on ne veut pas les y mettre] c'est peut-être que l'image se refuse à eux, que l'image ne peut en fait pas tout dire du monde, qu'il ne suffit pas de voir l'image pour savoir quelque chose. Autrement dit, une image nous aide-t-elle à mieux savoir ce qu'elle est censée représenter ?⁹¹

6.1 - Des images venues de nulle part

Ce postulat-hypothèse, nous le mettrons au travail avec l'appui de Georges. DIDI-HUBERMANN. Il est historien d'art et mène depuis de nombreuses années une réflexion critique majeure sur le statut de l'image. En 1982, son premier livre « *Invention de l'hystérie* » que d'aucuns considèrent comme remarquable a pour support la pléthorique documentation photographique constituée sous la direction de CHARCOT à l'hôpital de la Salpêtrière. L'ouvrage fait suite à sa thèse « *Charcot et l'iconographie photographique* ». Poursuivant son travail sur l'histoire de l'art d'une part et sur la philosophie d'autre part, il deviendra, grâce à un séjour à la Villa Médicis à Rome, un spécialiste du Quattrocento italien pour s'intéresser récemment à plusieurs artistes contemporains comme HANTAI ou PENONE. Particulièrement mobilisé sur le cinéma, il a réalisé quelques films. Son univers intellectuel le rapproche de G. DELEUZE, M. FOUCAULT et W. BENJAMIN.

Au fond son projet est celui-là : nous ne savons pas ce que peut une image. C'est-à-dire que sa capture demeure toujours extrêmement difficile. Cela suppose pour tout lecteur/observateur de faire l'effort de lire (de ne pas renoncer dit-il) qu'il y a un au-delà de l'image. Un au-delà qui doit être entendu comme le fait que l'image « enseigne » quelque chose qui la dépasse.

⁹⁰ Photographies. Etre travailleur social aujourd'hui. *Variations à partir de la lecture de Roland Barthes*.2008

⁹¹ Tout comme écrire quand on est travailleur social cela nous aide-t-il à mieux connaître l'histoire entre les personnes rencontrées et nous ? De quoi nous plaignons-nous lorsque nous disons que l'image dit autre chose de nous ?

Cette approche du concept d'image chez DIDI-HUBERMANN est particulièrement mise au travail dans son ouvrage « *Images, malgré tout* »⁹². C'est à partir de celle-ci que se fondera notre propos⁹³.

« *Images, malgré tout* », titre encore énigmatique pour une histoire qui ne l'est pas. Cette histoire se déroule en août 1944 dans le camp d'extermination d'Auschwitz-Birkenau et elle concerne les membres de ce que l'on nommait les Sonderkommando. Ce commando spécial, créé en juillet 1942, était une unité d'hommes constituée de déportés juifs chargés par les nazis de procéder eux-mêmes à l'extermination de masse des autres déportés. Il s'agissait pour ce groupe de surveiller le rassemblement des victimes, de les faire se déshabiller, les accompagner dans les fours crématoires et ensuite, une fois gazées, les retirer des fours, de les brûler et les incinérer, tout en étant voués eux-mêmes de toutes les manières à périr à leur tour dans les mêmes conditions atroces. Victimes des bourreaux et bourreaux des victimes ; placés dans la situation folle de devoir exécuter la sentence de mort qui les frappait avec tous les autres et ce, depuis une mise au silence total. En effet, ce groupe n'avait aucun lien avec le restant du camp et avec les autres détenus. Rappelons que dès l'origine du montage tragique du processus d'extermination, même le commun des soldats de l'armée allemande ne devait pas en connaître l'existence. Il ne fallait pas de témoin du massacre. Les nazis ont toujours travaillé à l'inéluctable disparition du témoin lui-même. Il s'agissait donc d'établir le dispositif de telle sorte que ceux qui le faisaient fonctionner ne puissent rien en dire. D'où la mise à mort programmée du témoin potentiel et parallèlement sa non-existence aux yeux des autres parties du camp.

Pourtant cette logique de l'effacement radical du témoin à hanté plusieurs membres des Sonderkommando. Dès 1942 une première rébellion eut lieu, suivie deux ans plus tard par la grande mutinerie de 1944 durant laquelle fût incendié et détruit le four crématoire 4 au prix de la mort de l'ensemble des mutins. Cette manière nécessaire pour ces hommes de lutter contre la barbarie nazie à l'intérieur même du camp ne résolvait pas le problème auquel ils étaient confrontés : comment témoigner à l'extérieur de cette barbarie en cours ? Certains ont laissé des « bouteilles à la terre », contenant messages, descriptions, dans l'espoir qu'elles soient récupérées un jour. Ce qui fût le cas. Mais cette transmission sur l'extérieur, qui se justifiait pour partie par la crainte de la disparition du témoin ne répondait pas à l'angoisse

⁹² Georges DIDI-HUBERMANN, 2003.

⁹³ L'appui sur cet auteur et cet ouvrage en particulier ne vise en aucun cas à envisager une analogie ou une correspondance entre ce qui sert chez lui de support à sa thèse et notre propos; mais plus de convenir que les réflexions qu'il propose sont susceptibles peut-être de penser le statut de l'image et par la même l'image présente ou absente du travail social dans le cadre cinématographique.

terrible de ces prisonniers : ces messages seront-ils néanmoins crûs ? Ne risquaient-ils pas d'être incompréhensibles, jugés insensés voire unimaginables ? Des membres du Sonderkommando imaginèrent alors une action elle-aussi insensée : « arracher à l'enfer » quatre photographies susceptibles de porter un témoignage incontestable au dehors du camp sur l'horreur spécifique et l'ampleur du massacre en cours durant cet été 1944⁹⁴. « Arrachez quelques images à ce réel là » dit G. DIDI-HUBERMANN, mais aussi, puisqu'une image est faite pour être regardée par autrui, arracher, espérer pouvoir arracher à la pensée humaine en général, la pensée du « dehors », un imaginable pour ce dont personne n'entrevoit la possibilité. Ces photographies ont été prises par un juif grec que l'on connaît aujourd'hui simplement par son prénom. Il faut savoir que la résistance polonaise, très active, voulait des photos des camps d'extermination et plus particulièrement du lieu où l'on gazait les prisonniers.

Prenons le temps de raconter. Concrètement, un travailleur civil réussit à introduire un appareil photographique en fraude et à le faire parvenir au Sonderkommando. Il restait dans l'appareil un bout de pellicule. Il fut décidé de tenter de prendre des photos. Un dispositif incroyablement risqué fut mis en place. « Le toit du crématoire 5 fut intentionnellement endommagé, en sorte que certains membres de l'équipe y furent envoyés par les SS pour réparation. De là-haut, David SZMULEWSKI [un prisonnier] put ainsi faire le guet : il observait ceux -notamment les membres des miradors avoisinant- qui avaient pour tâche de surveiller le travail du Sonderkommando. Caché au fond d'un seau, l'appareil parvint entre les mains d'un juif grec nommé Alex (..) posté en contrebas, devant les fosses d'incinération, et censé y travailler avec les autres membres de l'équipe. Terrible paradoxe de cette *chambre noire* : pour réussir à extraire l'appareil du seau, à caler le viseur, à l'approcher de son visage et à prendre une première (...) séquence d'images, le photographe a dû se cacher dans la chambre à gaz à peine -peut-être pas encore complètement- vidée de ses victimes. [Puis], ayant dissimulé l'appareil -dans sa main ? dans le seau ? dans un vêtement ?-, le « photographe inconnu » se risque alors à sortir du crématoire. Il longe le mur. Deux fois il tourne à droite. Il se retrouve de l'autre côté du bâtiment, au sud, puis il s'avance vers le bois de bouleaux à l'air libre. Là aussi, l'enfer continue : un « convoi » de femmes, déjà dévêtues, s'apprête à entrer dans la chambre à gaz. Les SS sont autour. Il n'est pas possible de franchement sortir l'appareil, encore moins de viser. Le « photographe inconnu » prend deux clichés à la sauvette, sans regarder, peut-être en continuant de marcher

⁹⁴ « En été 1944, rappelle l'auteur, il y eut le « raz de marée » des juifs hongrois : quatre cent trente cinq mille d'entre eux furent déportés à Auschwitz entre le 15 mai et le 8 juillet (...). En une seule journée, vingt-quatre mille juifs hongrois furent exterminés. Vers la fin de l'été, le Zyklon B vint à manquer. Alors, « les inaptes des convois [à savoir les victimes sélectionnées pour la mise à mort immédiate] furent précipités directement dans les fosses ardentes du crématoire 5 et du bunker 2 », c'est-à-dire brûlés vifs. Les gitans, eux, furent gazés en masse à partir du 1^{er} août. ». Georges DIDI-HUBERMANN, 2003, p.16.

(...) Puis Alex revient vers le crématoire, probablement par le côté nord. Il restitue rapidement l'appareil à David SMULEWSKI, demeuré jusqu'à là sur le toit, à guetter sur le toit d'éventuels mouvements de SS. L'opération n'a pas duré plus de quinze à vingt minutes. SMULEWSKI replacera l'appareil au fond du seau. Le bout de pellicule sera extrait d'Auschwitz dans un tube de pâte dentifrice où l'avait caché Helena DANTON, employée à la cantine SS. Il parviendra un peu plus tard, le 4 septembre 1944, à la Résistance polonaise de Cracovie »⁹⁵.

Au final 4 photos : 2 montrent la crémation des corps gazés, pour la 3^{ième} un groupe de femmes poussées vers la chambre à gaz et sur la 4^{ième} des feuilles et des branches à contre-jour.

6.2 - Entre réalité et imaginaire : ce que peut l'image

Pourquoi ce long détour ? Pourquoi évoquer ces 4 bouts de pellicules arrachés à l'enfer ? Revenons à notre auteur et son ouvrage « *Images, malgré tout* » qui sort en 2003. La 1^{ère} partie est la réimpression d'un article paru auparavant dans le catalogue issu de l'exposition « *Mémoires des camps - Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis 1933-1999* ». La publication de ce catalogue et de l'article a suscité une polémique sans équivoque dans les pages de la revue « Les temps modernes » en mai 2001. Cette revue est dirigée par Claude LANZMANN (dont on connaît l'œuvre cinématographique « Shoah », 1985). Dans ce numéro, Gérard WAJCMAN, auteur de « *La croyance photographique* » et Elisabeth PAGNOUX, qui intitule son article « *Reporter photographique à Auschwitz* » s'en prennent extrêmement violemment à Georges DIDI-HUBERMANN. La 2^{ième} partie d'« *Images, malgré tout* » est l'occasion pour lui de répondre à la polémique dont il est l'objet.

Quels en sont les enjeux ? Tentons une synthèse.

Ces images photographiques, quasi illisibles, que valent-elles ? Quelle valeur leur accordèrent leurs auteurs pour s'exposer ainsi à un risque probable de torture et de mort ? Que signifient-elles pour nous à qui elles parviennent dans le confort de l'histoire ?

6 G.DIDI-HUBERMANN, 2003, pp. 21-23.

Citons Georges DIDI-HUBERMANN : « Pour savoir il faut imaginer ». Or ici précisément, l'imagination défaille devant la réalité du gazage industriel mis en œuvre. Faut-il alors en rester là ? Non car justement nous dit Georges DIDI-HUBERMANN, c'est parce qu'il y a défaillance de l'imagination qu'il ne faut pas renoncer à imaginer. Renoncer à imaginer, en effet, reviendrait, revient du même coup à accepter de ne pas savoir. D'où le « pour savoir, il faut imaginer ». Si ces quatre images de Birkenau existent malgré tout, c'est-à-dire quand tout aurait du rendre leur réalisation impossible, c'est qu'il nous faut imaginer, martèle Georges DIDI-HUBERMANN, imaginer Birkenau en dépit de tout, en dépit de notre inconséquence, en dépit de notre faiblesse à se figurer quoi que se soit de ce qui a pu avoir lieu là-bas. Imaginer donc car c'est à cette seule condition que quelque chose de l'expérience puisse encore être considérée.

Mais il n'y a pas que cela dans la démonstration de Georges DIDI-HUBERMANN. Son propos s'adresse explicitement aux discours qui versent l'expérience de la Shoah du côté de l'inimaginable, de l'indicible, de l'impensable, visant en cela les 2 auteurs « Des Temps Modernes ». Ces discours, c'est-à-dire ces théories, « inter-disent » que l'on produise à propos de l'extermination des juifs une quelconque démonstration...comme si la Shoah ne pouvait être placée que sous le signe d'un impossible irréductible ; impossible irréductible à toute forme d'expression positive. Hannah ARENDT s'est confrontée à ce problème, tout comme à sa suite le philosophe italien Giorgio AGAMBEN. Georges DIDI-HUBERMANN s'élève avec eux contre cette idée qu'avec le processus d'extermination on toucherait à un inintelligible radical qui impliquerait le renoncement de l'esprit à imaginer.

C'est plutôt à partir de cet a-priori impensable qu'il faut imaginer nous dit-il. Car cet a-priori provoque un parlé, un dire au nom du silence que certains désiraient tant, ce silence devenant la condition même du témoignage, contre la grande machine à « désimaginer » que représente le processus du gazage massif des juifs. Maurice BLANCHOT écrira à propos de cet événement majeur: « L'invisible s'est à jamais rendu visible » et autrement plus radical Georges BATAILLE poursuivra : « L'image de l'homme est inséparable désormais d'une chambre à gaz ». On voit que l'enjeu, c'est le statut de l'image, comme possibilité de dire quelque chose du réel, aussi lacunaire soit-il du réel.

Dans l'autre camp, celui des « Temps Modernes », si l'on ne conteste pas de la nécessité, pour faire l'histoire, d'un témoignage qui soit le plus fidèle possible à l'expérience de la Shoah, on interroge avec force la nature de la forme que doit revêtir cette fidélité et présentement sur la place que l'on peut accorder à l'image. Si, en quelque sorte il y a chez Georges DIDI-HUBERMANN un éloge de l'image, pour Gérard WAJCMAN et Elisabeth

PAGNOUX « il n'y a pas d'image » d'Auschwitz. Quel est l'argument ? Il s'agirait de considérer que l'horreur monumentale de la Shoah étant de toutes les façons visuellement inexprimable, toute image alors proposée, et plus particulièrement l'image donnée pour vraie de l'archive, reste irréductiblement en-deçà de ce dont elle voudrait témoigner. Pis, l'image se constituerait en écran masquant ce qu'elle prétend montrer. Idem pour Claude LANZMANN qui considère pour le coup que « seule » son œuvre cinématographique est irréfutable car...verbale ! Ainsi envisagée l'image est mensonge. Pour saisir le propos de ce dernier, il faut rapporter son œuvre à la tradition Talmudique. Le Talmud, texte sacré de la tradition juive, interdit la représentation, la mise en image, le texte étant la retranscription des leçons orales des docteurs rabbiniques. La hantise de Claude LANZMANN, c'est que les images ça se falsifient. Ce point, Georges DIDI-HUBERMANN ne le conteste d'ailleurs pas, l'une des 4 images ayant effectivement au cours de l'histoire été modifiée. Mais pour ce dernier, c'est le caractère exceptionnel de celles-ci qui justement leur confère une validité. S'en est trop alors ! Georges DIDI-HUBERMANN, pour ses détracteurs, a le culte des images au sens où ce culte est le support à une jouissance perverse. Si pour l'un, Georges DIDI-HUBERMANN, l'image est « infiniment précieuse » car elle provoque la vie du regard et de la pensée, pour ses opposants l'image est ici une « captation hypnotique », se confondant avec un amour généralisé de la représentation que l'instrument télévisuel incarnerait à l'excès.

On saisit que ce débat, s'il se fonde sur un événement singulier de l'histoire humaine contemporaine, concerne au fond le rapport de l'image à la réalité ou le rapport entre l'Imaginaire et le Réel selon la terminologie lacanienne, donc la question de l'accès à la vérité. Georges DIDI-HUBERMANN d'ailleurs a fait sien, lorsqu'il regarde l'image photographique, du propos de Maurice BLANCHOT disant que l'imaginaire contient néanmoins une ambiguïté fondamentale : il masque la réalité car il ne l'a présente que sous un seul angle d'attaque; la photographie « substituant » alors à la réalité le faux-semblant d'une illusion.

Si nous en restions là, l'affirmation posée par Claude LANZMANN, Gérard WACJMAN et Elisabeth PAGNOUX aurait sa pertinence : face à l'horreur indescriptible et indicible, l'image est au mieux une illusion au pire un fétiche, conférant à Auschwitz le statut d'objet photographique illusoire...d'où chez ces derniers le crédit accordée à la parole des témoins,

seule susceptible de rendre compte de la Shoah⁹⁶. Seul discours tolérable est celui qui provient du déporté au numéro d'identification tatoué sur l'avant bras.

Où se joue la positivité de l'image alors ? Justement à la surface du voile et du faux-semblant car elle révèle « la blessure par où se laisse percevoir la profondeur d'une vérité qui resterait autrement inaccessible » rapporte Georges DIDI-HUBERMANN. L'image ainsi perçue est une « image-déchirure » qui laisse fuser un éclat du réel, un malgré tout de ce qu'il est impossible de raconter tout à fait.⁹⁷

La vérité qui s'en dégage n'est dès lors fondée qu'à partir d'un témoignage impossible. Cela veut dire que le témoignage se constitue, paradoxalement, à partir de son impossibilité même. Face aux apories du Réel, et la chambre à gaz en est une, et malgré la scène de Steven SPIELBERG « La liste de Schindler » qui filme une chambre à gaz en exercice, l'image photographique, mais aussi l'image animée, qui ouvre elle sur la question du montage, l'image donc fabrique une représentation qui tente d'être fidèle à l'irreprésentable même, sans pouvoir y parvenir.

L'image est infidèle au Réel mais ouvre sur la seule voie qui vaille celle de l'imaginaire.

⁹⁶ Dans cette logique, Cl. Lanzmann a par exemple rejeté le film « Nuit et brouillard » d'A. Resnais, qui ne peut avoir de valeur historique puisqu'il est reconstruction.

⁹⁷ Sur le même registre nous pourrions y associer cette phrase de J.L. Godard, tirée de son Histoire(s) du Cinéma, tome 1 et mise en exergue dans le livre de G. Didi-Hubermann : « ...même rayé à mort un simple rectangle de trente cinq millimètres sauve l'honneur de tout le réel ».

CHAPITRE 7

Pourquoi le cinéma nous regarde ?

Jocelyne HUGUET-MANOUKIAN

Le film « Los Olvidados » de Luis BUNUEL, en français « les réprouvés, pitié pour eux » est sorti en 1950. J'avais vu ce film il y a longtemps, je me souvenais vaguement de cette histoire d'enfants abandonnés, désespérés, cruels, touchant. Les enfants des rues, dans la ville de Mexico, j'en avais rencontrés quelques uns de manière fugace dans le début des années 80 à l'occasion d'un voyage au Mexique. J'étais restée marquée par leur misère et leur débrouillardise, leur jovialité et leur désespoir.

Le film raconte l'histoire d'une bande d'enfants « tous justes adolescents qui »

se débrouillent seuls pour survivre dans la banlieue de Mexico. L'un d'eux, Jaibo, évadé d'un centre de redressement, retrouve ses compagnons de misère et se pose en leader. Il cherche celui qui l'a dénoncé avec le ferme désir de se venger. Grâce à Pedro il le retrouve. La rencontre tourne mal et la bagarre se transforme en meurtre sous les yeux de Pedro impuissant. Le meurtre lie dramatiquement ces deux adolescents dans leur dérive. Pedro est celui qui tente de s'en sortir. Apprenti chez un coutelier, il est accusé du vol d'un couteau, dérobé à son insu par Jaibo. Après un passage chez le juge des enfants, Pedro est confié à un établissement éducatif : une ferme école. Le directeur-éducateur tente une sorte de « va tout » avec lui, Pedro n'est pas insensible à cet effort qui vient toucher son désir de s'extraire de la misère, pourtant, rien n'empêche le caractère implacable du destin de Pedro de se poursuivre. La fin est un affrontement entre Pedro et Jaibo, le premier revendiquant ce que Jaibo lui a volé, se brise la nuque en tombant pendant la bagarre. Le second est abattu par la police tandis que le cadavre de Pedro est abandonné une dernière fois dans une décharge à ordures.

« Inspiré de faits réels » annonce BUNUEL d'emblée, « aucun personnage n'est fictif ». Le ton est donné pour introduire au Sur réalisme cinématographique de ce film dur, émouvant, implacable qui traite de l'enfance et de la misère, du désespoir de l'enfance abandonnée dans le monde urbain et de l'indifférence générale à l'exception d'au moins un personnage et pas le moindre pour notre sujet : l'éducateur, directeur d'une ferme école. Il faut dire que Don Luis BUNUEL s'est longuement documenté sur le thème de la délinquance juvénile, il a lu deux cent procès du tribunal pour Mineurs et cent dossiers de la clinique de Conduite de l'Institution psychiatrique de Mexico. Il a aussi passé des mois à parcourir des bas-quartiers, « parlant avec les gens, prenant des notes sur la vie quotidienne des habitants, entrant dans les maisons » lisant les faits divers dans les journaux. Dans ce contexte son attention est attirée par un article où

on apprend que le corps d'un enfant de douze ans vient d'être découvert dans un dépôt d'ordures⁹⁸.

En 1950 le film est retiré des salles mexicaines 8 jours après sa sortie. Il fait scandale. BUNUEL est accusé d'avoir déshonoré l'image du Mexique. Menacé d'exil. Il a mis un coup de pied dans deux des mythes qui accompagnent l'entreprise de modernisation des grandes villes, l'enfance innocente, et le progrès. A ce moment là BUNUEL vit au Mexique, il est déjà en exil, il a cinquante ans. Avec ce film, il vient de mettre en œuvre un projet qui lui tenait à cœur depuis plusieurs années.

Le temps à passé depuis son premier film « un chien andalou » écrit avec Salvadore DALI, seul film formidablement accueilli par le « gratin » surréaliste parisien. En revanche les suivants « l'Age d'or » allégorie psychanalytique huée par les fascistes est rapidement interdit, Terre sans pain sur la misère espagnole, qui annonçait la guerre d'Espagne est aussi interdit en Espagne. Ce sera le destin de la plupart de ses films tant l'homme est libre dans sa façon de filmer.

Ce film est une fiction où tous les personnages sont vrais. C'est une oeuvre inoubliable et un choc. Suivons la logique de l'auteur, pas de personnages fictifs mais une histoire fictive pour approcher au mieux la vérité dans son tranchant.

Pourquoi le cinéma nous regarde ? C'est une question qui s'est posée à moi parallèlement au souvenir de ce film et à partir de son équivocité. Cette insistance n'a commencée à s'élucider qu'il n'y a environ deux mois à peine après la vision en un an d'un grand nombre de films dont l'un parmi eux qui se dégageait de l'ensemble : « To be or not to be » (jeux dangereux) d'Ernst LUBITSCH, mais aussi après de longues lectures et relectures des textes de DELEUZE, DANNEY, LACAN et d'autres.

Cette question se présentait comme le produit de plusieurs points en impasse. Deux d'entre eux me sont apparues facilement :

Il y avait mon travail de l'année précédente à Nicéphore intitulé « pour une petite histoire du regard sur la souffrance et la misère humaine ». De ce travail il y avait un reste. Un résidu de taille qui tient au caractère profondément inachevé de « mon œillade » effectuée du côté du regard sur la souffrance, mais aussi un reste en lien avec le travail social. Mon sous titre était « quelques conséquences pour le travail social » or j'ai trouvé après coup ma production un peu maigre sur ce thème, je me suis même demandée si je n'avais pas oublié cette partie pour la publication !

⁹⁸ Ce fait divers lui imposera l'idée de la « vraie » fin du film. M. R. BLANCO dans LUIS BUNUEL, 2000, p 103

Il y avait aussi une phrase de DELEUZE qui dans la précipitation m'a servi de cache misère « le cadrage et la caméra manifestent les relations mentales » disait-il à propos des films d'HITCHCOCK⁹⁹. Je commentais alors qu'il n'y avait pas dans le cinéma que l'affaire des regards mais aussi la chose mentale, mais cela ne me faisait guère avancer au contraire. Plus je relisais ce que j'avais écrit plus je le trouvais obscur. Il m'a fallu m'éloigner d'abord de « cette chose mentale » pour revenir sur ce qui, pour moi, était resté en plan : la question du regard et de la misère.

Un troisième m'est apparu plus indistinctement. Il tenait à une phrase de BUNUEL : *Ce film est une fiction où tous les personnages sont vrais*. Dans cette oeuvre inoubliable un choc : pas de personnages fictifs mais une histoire, une fiction pour approcher au mieux la vérité dans ce qui en est son tranchant. Alors si il y a dans le cinéma, avec la fiction quelque chose qui nous regarde c'est peut être cette façon particulière d'aborder une part du réel et quelques fragments de vérité.

Je vous propose six points qui sont la façon dont ma question s'est transformée du « pourquoi le cinéma nous regarde, à comment il nous regarde ? pour revenir ensuite sur la question posée dans le laboratoire Nicéphore « peut-on vivre sans cinéma ? ».

- 1 L'impression d'être regardé
 - 2 L'œil détaché du corps
 - 3 L'objet aveugle qui nous regarde ?
 - 4 Ces films qui nous regardent
 - 5 La question du portrait dans l'image mouvement
 - 6 Le cinéma, un savoir y faire pour traiter le réel par la fiction.
- Conclusion « L'imagination est un muscle. »

7.1 - L'impression d'être regardé ?

Des innombrables rapports entre le regard et la caméra, il y en a un qui m'a brutalement « sauté aux yeux » ! Tout se passait comme si je ne l'avais, jusque là, jamais vu. Dans le jargon technique, c'est « le regard à la caméra » Pour le dire simplement, c'est un rapport particulier entre le regard d'un acteur et la caméra, qui entraîne l'impression pour le spectateur d'être regardé (là) exactement à la place d'où il regarde à l'abri de la salle obscure.

⁹⁹ G. DELEUZE, 1983, p 274

Trois petites remarques sur ce regard à la caméra :

1 – Le regard à la caméra donne l'impression pour le spectateur d'être regardé.

2 – Il est nommé « regard à la caméra » et non pas « regard au spectateur ». L'expression « regard à la caméra » exprime très clairement que le regard s'adresse à l'objet caméra et aucunement au spectateur.

3 - Etre regardé par les acteurs dans un film au cinéma – cela n'arrive jamais. Dans un des petits fascicules de la collection Essais des Cahiers du cinéma à l'usage des apprentis cinéastes, Marc VERNET essayiste et théoricien du cinéma situe le regard à la caméra comme « un interdit majeur » pour le cinéma narratif¹⁰⁰. Pourtant ce regard existe, il est même une figure de style cinématographique, il peut soutenir l'expression d'un désir, il peut être « proche de l'abjection, quand il n'est pas celui qui dénonce la fiction comme leurre » démasquant l'acteur en tant que tel, dévoilant l'instance de l'énonciation¹⁰¹. Bref, le regard à la caméra est un regard, juste un regard mais capable de nourrir ou de faire voler en éclat la magie du cinéma !

A ce propos VERNET cite Roland BARTHES « **Un seul regard venu de l'écran et posé sur moi, tout le film serait perdu** »¹⁰².

En principe le spectateur ne se sent jamais regardé, il est toujours « regardant » y compris lorsque pris comme hors champ de la caméra un personnage le prend à témoin mais en tant que public (le spectateur ne se sent pas regardé personnellement.) Classiquement il est convenu que ce type de regard est possible dans les films de famille, dans les films militant, dans les comédies musicales américaines, dans les films burlesques... mais chaque fois, sauf peut être, dans les deux premiers, que ce soit un personnage qui chante devant un public, un journaliste qui fait mine de s'adresser au public de la TV, un acteur qui prend le public à témoin ou encore demande de l'aide au public, le spectateur saisit toujours et quasi immédiatement que ce n'est pas lui qui est regardé mais ce public potentiel, virtuel, supposé hors champ, **un public « par définition absent »**¹⁰³

Le spectateur dans sa position de « voyant » est « celui en train de voir » sans être vu et sans se sentir pour autant « voyeur ». Continuons, ce qu'il regarde est absent !

¹⁰⁰ M. VERNET, 1982, p 9.

¹⁰¹ M. VERNET, 1982, p 9 et 10.

¹⁰² M. VERNET cite R. BARTHES, 1982, p 282

¹⁰³ M. VERNET ibid p 16

Le spectateur à l'abri dans la salle est tout à son regard « **il lui suffit d'être nulle part, (et même) ailleurs que là où il figure physiquement, à l'écart de lui-même** »¹⁰⁴ pour regarder ce qui n'est déjà plus que traces de l'absence de ce qui a été filmé.

Le regard à la caméra, même quand il est réussi fonctionne comme une figure du style, mais un style qui se trame d'un regard toujours manqué, d'« **une rencontre qui n'a pas eu lieu et n'aura jamais lieu** » avec le spectateur¹⁰⁵. La place du spectateur fonctionne comme une place vide d'où le dispositif cinématographique tient son effet.

Postulons que c'est dans ce « ratage », dans ce qui n'a pas eu lieu que se joue pour une grande part le rapport du cinéma au réel, la possibilité dans le 7ème art de traquer dans, le il n'y a pas de la rencontre, ce qu'il en est des fragments de vérité humaine.

Dans le cas contraire d'une rencontre supposée réussie, le spectateur se sentirait personnellement regardé par le personnage du film. Cela arrive parfois chez certains sujets de penser avec certitude que l'acteur, le journaliste à la TV dit des choses qui s'adressent directement à lui et même si, ce même individu, sait par ailleurs qu'un autre public l'entend (mais autrement). Mais il faut noter que l'hallucination cinématographique s'incarne le plus souvent dans la voix ! Je pense à ce patient capable d'expliquer qu'il ne pouvait regarder la TV que lorsqu'il éteignait le son pour ne pas se sentir personnellement l'interlocuteur direct à qui la voix s'adressait ! L'image au cinéma avant même le parlant, à maille à partir avec l'univers sonore qui l'accompagne, le piano, la musique, la voix. Dans ce cas l'image parlante ne fonctionne plus seulement comme une fiction seulement soutenue par l'image, il faut aussi compter avec la voix, l'objet voix¹⁰⁶. (9).

7.2 - L'œil détaché du corps

Quand on pense à BUNUEL difficile de ne pas se souvenir de son premier film muet en 1928, « le chien andalou » et de la première scène : une femme se fait trancher l'œil gauche par un homme avec une lame de rasoir, pendant que des nuages coupent la pleine lune.

¹⁰⁴ M. VERNET Ibid, p 17

¹⁰⁵ M. VERNET ibid, p 17

¹⁰⁶ LACAN a introduit deux nouveaux objets en psychanalyse l'objet regard et l'objet voix.

BUNUEL ne voulait pas commenter ce film et les images surréalistes qui s'enchaînent, c'était un rêve, fait à deux avec DALI, il n'y a pas d'explication à l'image même si on peut toujours en trouver. Nul doute que cette scène que je n'ai jamais vue, m'a marquée, je l'ai vue sans l'avoir jamais regardée, je l'ai entendue (bien qu'il s'agisse d'ailleurs d'un film muet). Dans cette scène il y est question du regard tranché dans le réel du corps, on peut penser qu'il y a dans ce film une coupure fondamentale et entre autres celle avec le cinéma de l'époque.

Suivant les conseils de BUNUEL, j'ai continué à m'intéresser non pas à l'image mais au regard.

La caméra et son dispositif, constitue un autre regard, celui « de la caméra ». Il s'agit de ce que l'on voit précisément à partir de la caméra, de ce que les caméramen voient dans le viseur qui cadre. Le regard de la caméra enregistre l'image filmée, ce faisant elle est elle-même un regard hors champ et qui plus est un hors champ spécifique, le seul qui de principe ne peut jamais passer comme les autres de l'invisibilité à la visibilité, il est hors cadre. Comme dit encore VERNET qui traque l'invisible et l'absence au cinéma, le hors cadre de la caméra est « un **hors champ pour rien, c'est une pure absence un vide, un non lieu** »¹⁰⁷. Il correspond à l'impensé du spectateur.

Mais là encore il y a des exceptions, notamment les moments où la caméra subjective un personnage invisible en le réduisant à son regard.

C'est le moment où des éléments de l'image sont chargés de signifier la présence hors champ d'un quelqu'un qui regarde, d'un « voyant », d'un voyeur dans le film. Là encore le spectateur ne se sent pas regardé mais il peut s'identifier à ce regard de la caméra, au regard supposé dans le film qui se pose sur un personnage visible et supposé être vu sans le savoir. Avec ce regard de la caméra on passe alors du hors cadre de la caméra au hors champ et ensuite au hors vu. Les effets sont immédiats, peur, terreur, suspens, voyeurisme, présence d'esprits, de fantômes, du surnaturel...

Du **regard à**, au **regard de** la caméra, c'est le passage du regard à l'œil. Le cinéma c'est la possibilité d'un œil qui se détacherait du corps, « pédoncule baladeur » circulant hors de son point d'attache, et toutefois relié à lui¹⁰⁸. En effet si le spectateur est vraiment pris dans le regard de la caméra, il peut avoir l'illusion momentanée qu'il s'agit de son regard s'aventurant.... bien

¹⁰⁷ M. VERNET ibid p17 et suivantes

Les éléments au cinéma sont répartis en deux catégories les exposants soit les éléments qui affectent l'image toute entière : le flou par exemple, ce qui n'est ni cernable ni décomposable, et les taxèmes : éléments qui dans l'image sont une forme isolable comme un bras, une ombre et qui modifient par rapport aux autres le statut de l'image.

¹⁰⁸ cité dans Marc VERNET, p 53, Edgar MORIN. 1956

au-delà de lui-même. L'œil tranché de BUNUEL est l'origine de son travail, il incarne la division de l'œil, sa coupure, sa schize, sa castration. Le cinéma induit d'une certaine manière la schize du regard. Là où l'œil se croit baladeur, il est baladé. Au cinéma on n'y voit rien, au cinéma on ne se croise pas du (ou des) regard(s). D'abord parce qu'on est dans le noir, ensuite parce que le petit bout de la lucarne par lequel on regarde ne dit rien de ce que chacun y voit ou croit y voir et enfin parce que les regards ne sont accessibles que par les hors champs, les places vides, grâce à la mise en veille de la rencontre scopique.

Le cinéma met en évidence le caractère partiel de l'objet regard réduit à l'œil, se promenant dans un espace ouvert par le cadre qui toujours le borde. Retenons que cette mise en veille, cette mise en suspens de la rencontre des regards qui caractérise le cinéma ouvre la possibilité d'apercevoir quelque chose de la vérité humaine.

7.3 - L'objet aveugle qui nous regarde

Une aparté : regarder, suppose forcément et sans toujours le savoir être regardé soi même ?

Dans la clinique cela peut apparaître de manière étrange.

Je pense à cet enfant de 5 ans qui lorsqu'il passe devant le miroir, pendant les séances de psychothérapie, s'arrête en se mettant à bouger et à regarder le mouvement qui lui revient en miroir comme l'ont fait et le font tous les enfants. Cependant il s'adresse alors des paroles comme s'il parlait à un autre. Lui, il est dans le cadre mais d'une certaine manière, dans un hors champ commun à son image au miroir. Quand il voit sa main qui bouge, il la regarde dans le miroir et lui lance facilement un, « vient donne moi la main on s'en va » ou lorsqu'il appuie de tout le côté son corps contre le miroir il peut dire « je vais à côté de moi », « attend, je m'appuie sur moi-même ». Se voir en se regardant introduit l'idée d'un autre, mais pour cet enfant, c'est l'étrangeté fascinante et radicale de son image et si je ne viens pas faire coupure, il peut être dans une discussion infinie adressée à l'autre du miroir.

Revenons sur les débuts du cinéma. Au tout début, les films ont une durée limitée à une bobine, ils ont aussi un seul cadre.

En décembre 1895, Louis LUMIERE présente à PARIS l'un des premiers films de l'histoire du cinéma. « L'arrivée du train en gare de la Ciotat ».

L'effet est radical lors des premières séances publiques, les spectateurs furent terrorisés par l'apparition du train, imaginant instantanément que le train allait leur foncer dessus !

A son origine donc le cinéma laisse immédiatement penser qu'il regarde le spectateur en direct ! Le cinéma nous regarde, et chose curieuse ce regard ne vient pas des personnages qui attendent dans la gare mais d'un objet, de l'objet train lui-même. Quel est cet objet ? On pourrait dire qu'il est image, que c'est l'image du train fonçant dans le vide. Ce que voit alors le spectateur c'est d'ailleurs le caractère aveugle de l'objet train qui fonce sur lui. Mais au delà du train, tout se passe comme si c'est aussi l'écran, la surface même de l'écran qui regarde le spectateur, et à l'origine lui fait peur.

Le cinéma a un caractère hallucinatoire, voilà ce dont témoigne les premières projections. Il nous faire voir ce qui n'est pas, il nous y faire croire « momentanément », c'est la particularité du septième art. Et la particularité de l'hallucination, c'est qu'elle nous regarde. Il y va de ce point exactement du comment le cinéma nous regarde.

Cela nous engage à penser que ce qui compte le plus dans le cinéma, comme l'a fait remarqué DANÉY, ce n'est pas tant l'image, bien qu'elle ne soit pas sans impact en tant que telle, mais l'enchaînement des images, autrement dit pour reprendre une formule deleuzienne l'image mouvement avec deux actes « celui de montrer et celui de regarder »¹⁰⁹.

Postulons que l'acte de montrer fonde réellement le cinéma dans sa particularité. Le cinéma peut alors, montrer, raconter le monde, « faire du monde qu'il devienne sa propre image et non pas l'inverse »¹¹⁰.

C'est sans doute parce que là, dans l'acte de montrer, se construit toute une part de l'art cinématographique. A l'origine ce qui était montré a paru vrai, le public dans l'instant de la surprise ne pouvait distinguer l'image de la réalité. Cela nous indique la force de cette capacité de l'image cinématographique : montrer comme si c'était vrai.

Le cinéma est devenu ensuite « une industrie hallucinatoire », qui continue de « faire croire » à ce qu'elle fait apparaître, ce qui n'est pas le cas de la littérature. Cela lui donne en conséquence une énorme responsabilité « dans les figures de l'apparition de ce qui a disparu », de ce qui est et de ce qui n'est pas. Aujourd'hui le spectateur habitué à l'hallucination cinématographique n'y croit pas, mais il entre dans un certain mode de croyance. En ce sens la responsabilité est lourde lorsque le cinéma témoigne

¹⁰⁹ S. DANÉY, Itinéraire d'un ciné-fils. DVD.

¹¹⁰ G. DELEUZE, *ibid*, p 84.

de l'inhumanité des hommes, de leur cruauté, de leur misère, du réel insupportable, de la volonté d'effacement qui les traverse¹¹¹.

Il convient sur ce point de distinguer le vrai, le semblant du vrai au cinéma et le réel puis la vérité. Le cinéma montre comme si c'était vrai, mais la vérité de ce qui est montré est ailleurs dans l'image en tant qu'objet. Le cinéma est alors participant de la construction de la vérité par le montage même qu'il propose.

7.4 - Ces films qui nous regardent

« Je connais peu d'expression plus belles que celle de Jean Louis Schefer quand, dans l'homme ordinaire du cinéma il parle des films qui ont regardé notre enfance » car une chose est d'apprendre à regarder des films en professionnel – pour vérifier d'ailleurs que ce sont eux qui nous regardent de moins en moins - et une autre est de vivre avec ceux qui nous ont regardés grandir et qui nous ont vus, otages précoces de notre biographie à venir, déjà empêtrés dans les rets de notre histoire¹¹².

La première image qui a regardé mon enfance, disait DANNEY, « c'est l'atlas de géographie ». C'est l'énigme de la carte qui a regardé son enfance¹¹³. Ce qu'il appelle pour lui l'image fondamentale, l'atlas, il l'a vue comme un visage, comme un portrait, toute image est un portrait dit il d'ailleurs en commentant.

Voilà un point qui m'a ramené immédiatement à l'hypothèse que j'avais proposée sur la photographie ; « toute photo est en dernier recours un auto portrait ! »

DANNEY explique comment cette carte vient pour lui, faire « promesse », c'est un truc visuel, ce regard programmatique de la carte qui va faire de DANNEY, un citoyen du monde et non pas un nationaliste chauvin. Pour lui, le cinéma est venu à cet endroit de la promesse de voyage pour devenir citoyen du monde. Le cinéma c'est l'Autre, assène-t-il alors parodiant la définition de l'inconscient de LACAN.

¹¹¹ J. MONDZAIN. p 134

¹¹² S. DANNEY. p 21

¹¹³ S. DANNEY, *ibid*, itinéraire d'un Ciné – fils.

Ainsi DANÉY, que j'avais lu, regardé et écouté tant et tant, parlait presque chaque fois de cela, des images, du cinéma qui le regarde. Je l'avais oublié quand cette question « pourquoi le cinéma nous regarde ? » s'est imposée à moi, mais nul doute que ces mots m'avaient marquée, je la lui dois.

Que des films puissent être « des choses » qui nous regardent plus que nous ne les voyons, cette idée m'était apparue brutalement juste. D'ailleurs d'un film non seulement nous ne voyons pas tout, mais nous avons de bonnes raisons de penser que nous n'en voyons pas grand-chose. Dans ce sens l'espace fermé de l'écran vient redoubler la fenêtre de notre fantasme.

J'ai fait cette expérience de regarder, pour le montrer, et le discuter, dans des groupes de travail le film « les maitres fous » de Jean Rouch. Je l'ai vu des centaines de fois, un film court de 20 minutes, toujours étonnée d'y voir chaque fois du nouveau, de découvrir un objet, un regard, un visage, une voix, un mouvement, un détail que je n'y avais encore jamais remarqué !

Mais il y avait avant DANÉY, une autre trace plus ancienne, du côté de mes lectures et de la psychanalyse.

« Dans le champ scopique » dit LACAN, « tout s'articule entre deux termes qui jouent de façon antinomique – du côté des choses il y a le regard, c'est-à-dire les choses qui me regardent, et cependant je les vois. C'est dans ce sens qu'il faut entendre la parole martelée dans l'évangile – ils ont des yeux pour ne pas voir - pour ne pas voir quoi ? Justement que les choses les regardent »¹¹⁴. Cette remarque de LACAN dans le séminaire XI se réfère au tableau en peinture. LACAN, dans son style, approche l'énigme du regard, cela va aussi pour le cinéma. Le cinéma est « un donné à voir », et dans ce « donné à voir » du cinéma, des regards il y en a plein, mais dans le champ du scopique cinématographique, ce qui nous est difficile de voir, ce sont justement ces choses qui nous regardent intimement. Et les choses nous regardent bien avant que nous puissions les voir. A ce stade on peut définir l'homme moderne en tant que sujet regardé par les objets et les images depuis sa naissance. Cela ne signifie pas que l'image et l'objet n'ait pas eu d'importance avant la modernité, mais il me semble que pour qu'une image, un objet me regarde, cela ne peut se passer sans la conception subjective contemporaine. LACAN ne s'y est pas trompé en fondant toute sa pensée sur son bien mal nommé « stade du miroir ».

Une jeune anorexique a pu me confier un jour dans une séance, la honte profonde qu'elle ressentait lorsqu'elle contemplait son corps dans le miroir. En le disant elle a découvert combien la profonde jouissance de voir son

¹¹⁴ J. LACAN, Le Séminaire XI, p 124.

corps tient à ce qu'elle le voit tout à coup ravalé à l'image du corps décharné des juifs dans les camps. L'horreur, l'impensable incarné dans sa chair, renvoyé par l'image au miroir et répercuté dans ce qu'elle donne à voir à l'autre dans la rencontre. Disons que l'image des corps décharnés des camps de concentration la regarde et qu'il s'agit d'une jouissance à laquelle ce sujet tente de donner corps.

Ne pas voir les choses et les images qui nous regardent suppose comme le dit LACAN d'avoir des yeux mais aussi d'être doué d'une certaine cécité. Celle-ci peut être branchée sur le silence de la pulsion. Dans le cas de cette jeune patiente, elle incarne dans le réel de son corps ce qu'elle ne peut pas symboliser de l'horreur du corps qui l'habite.

En revanche l'exemple de DANEY montre au contraire comment avec la carte de géographie, l'image produit un signifiant qui l'oriente dans le monde : il fait de la carte son univers et devient un citoyen arpentant le monde qui le regardait déjà dans son enfance.

7.5 - La question du portrait dans l'image mouvement

Cet aspect là, la manière dont le spectateur est regardé par la chose cinématographique échappe-t-il à ce que le cinéaste, le réalisateur, l'auteur cherche à montrer ? Non et oui ?

Pour le non : retour à DELEUZE, à sa façon de nous faire entendre ce qui nous dévisage dans l'image et plus précisément dans ce qu'il appelle « l'image affection »¹¹⁵. « L'image affection, dit-il, c'est le gros plan et le gros plan c'est le visage ». Le gros plan, voilà une image toujours particulière, celle qui dans le film supporte la dimension de l'affect. Comment cela se produit-il ? C'est la manière dont le mouvement ne se déploie plus sur le versant de l'extension, mais sur celui de l'expression, lorsque l'unité de l'objet filmé est à la fois « réfléchissante et réfléchi », c'est-à-dire un ensemble ou l'immobilité de l'objet entre en tension avec des mouvements intenses et expressifs comme le visage. **« Le visage est cette plaque nerveuse porte-organes qui a sacrifié l'essentiel de sa mobilité globale, et qui recueille ou exprime à l'air libre toutes sortes de petits mouvements locaux que le reste du corps tient d'ordinaire enfouis. »**

¹¹⁵ G. DELEUZE, *ibid*, p 125-126.

Pour DELEUZE, point de doute, chaque fois que ces deux pôles sont présents en quelque chose que ce soit, « cette chose a été traitée comme un visage, elle a été envisagée ou plutôt « visagéifiée » et à son tour elle nous dévisage, elle nous regarde.... »¹¹⁶.

Pour le oui : au fond le cinéaste montre mais il ne sait pas comment son film va être vu. DANEY avait d'ailleurs repéré combien ce qui nous regarde trop dans la chose filmée n'est pas aisément transmissible, à chacun son film, cela tient à notre intimité, notre inconscient, notre jouissance. Résonne une phrase de LACAN « **le regard comme présence d'autrui comme tel, vient toucher le sujet dans une fonction de désir** ». Dans le cinéma ce n'est pas le regard de l'autre qui nous regarde, cela n'empêche pas qu'il y ait pourtant quelque chose, un halluciné de la présence de l'autre qui tout à coup nous regarde, nous touchant intimement parce que venant précisément à l'endroit de la fonction du désir et du réel de la pulsion.

7.6 - Le cinéma un savoir y faire entre fiction et réel

Celui qui s'engage à faire du cinéma, s'engage à prendre position à partir du cadre de la caméra, du montage. André BAZIN pensait que le cinéma fonctionnait sur ce point comme un révélateur.

« La vocation profonde du cinéma (...) est de montrer avant que d'exprimer ou plus précisément d'exprimer par l'évidence du réel, c'est-à-dire encore non pas tant de signifier que de révéler ».

Il est légitime de se demander ce que révèle le cinéma, ce qu'il peut encore révéler aujourd'hui, historiquement après la solution finale, et conjoncturellement au moment où il est en concurrence rude avec la présence envahissante du visuel, qui lui, ne montre pas, ne montre rien, car montrer suppose quelqu'un qui ose, qui s'engage, qui prenne position au moins à partir d'un ou de plusieurs points de vue. Chaque fois que quelqu'un montre c'est la naissance d'un regard singulier sur le monde.

Si la vocation profonde du cinéma est de révéler, il peut à l'opposé être le maniement du leurre, une volonté de cacher et d'annuler dans la légèreté apparente de la distraction visuelle, ou dans la volonté cynique de tromper.

¹¹⁶ A.BAZIN, Le cinéma est-il mortel dans Cahiers du cinéma, p260

Les nazis n'ont pas seulement voulu effacer toutes les traces de l'holocauste, ils ont aussi utilisé le cinéma pour mettre en scène une fausse réalité laissant des traces d'un véritable cynisme cinématographique.

En 1945, alors que 4 millions de juifs avaient été exterminés, un film fut présenté aux représentants de la Croix Rouge internationale en visite au camp tchèque de THERESIENSTADT, des extraits d'un documentaire qui y avait été tourné l'été précédent par l'ancien acteur Kurt GERRON arrêté en Hollande par la Gestapo après sa fuite de 1933. Il fut lui-même prisonnier du camp. Le titre du film SCHENKT JUDEN EINE STADT « le führer offre une ville aux juifs ». Dans ce film, on pouvait y voir des magasins construits pour les besoins du film, une représentation de cabaret en plein air, un match de football, des hommes bien nourris, sous la douche, des jeunes filles à leur toilette, des enfants. Bref tout ce qui est censé se passer dans la vie quand tout va bien. La plupart des acteurs furent exécutés peu après le tournage. Kurt GERRON, dès la fin des prises de vues, fut déporté en Pologne et gazé¹¹⁷.

A l'opposé dans *Los Olvidados*, il y a la volonté déterminée de montrer, il y a ce quelque chose de l'impossible que le cinéma vient révéler, ce que vivent des enfants plongés dans la misère urbaine. La fiction, le caractère hallucinatoire du cinéma, l'illusion se mettent alors au service d'une tentative de montrer non pas la vérité mais d'arracher quelques fragments du réel que l'homme d'ordinaire ne voit pas.

Prenons un dernier exemple « *To be or not to be* » de Ernts LUBITSCH, en 1942

To be or not to be ? La première scène est particulièrement troublante, on y voit en plein cœur de Varsovie, en 1939, un attroupement se former avec des visages tordus de frayeur et d'horreur pour découvrir petit à petit que ce que tous ces regards voient : Hitler, en fait c'est un acteur qui joue Hitler en train de regarder une vitrine. Tout le film est autour du vrai, du faux et de comment le montrer, ou encore le falsifier. Le film fut réalisé pendant la guerre, qui plus est, par un allemand. Une troupe de théâtre doit interrompre une pièce satirique intitulée GESTAPO du fait de l'invasion allemande. A partir d'un agent secret qui recueille des informations sur la résistance polonaise, la troupe de théâtre s'engage à partir de toute une série d'artifices pour empêcher les nazis de profiter de ces informations. L'humour est de la partie, il est noir et caustique. Dans ce film, ce n'est jamais le spectateur qui est trompé mais le nazi. Le plus remarquable c'est la manière dont ce film montre la manière dont les faux semblants jouent des deux côtés, ce qui est profondément déstabilisant, vertigineux, incroyablement parlant, dramatique et drôle.

¹¹⁷ Histoire du cinéma nazi, Pierre CADARS, Francis COURTARDE, Eric LOSFELD. 2006, p 205

LUBITCH démontre avec une virtuosité époustouflante le caractère totalitaire du système nazie à partir de sa manière de jouer de la fiction. Mais il ne relègue pas la fiction du mauvais côté, la troupe, qui fait de la résistance, use précisément des artifices et les semblants du jeu théâtral. C'est une leçon sur l'art de manier les semblants, le leurre, le mensonge, la fiction afin d'arracher par bouts un peu de vérité..

CONCLUSION : l'imagination est un muscle

Le film « los Olvidados » commence et une voix off accompagne les premières images sur les grandes capitales « les grandes villes modernes cachent derrière leur imposants édifices des foyers de misère abritant des enfants mal nourris, sans hygiène, sans école, pépinière de futurs délinquants. La société essaie de guérir cette plaie sociale mais le résultat de ses efforts est très limité. Ce n'est que dans un proche avenir que les droits de l'enfant et de l'adolescent pourront être revendiqués pour que ceux-ci soient utiles à la société. Mexico, grande ville moderne, ne fait pas exception à cette règle universelle. C'est pour cela que ce film s'inspire de faits réels. Il n'est pas optimiste et laisse la solution du problème aux forces progressistes de la société »

En 1996, lors d'une exposition sur BUNUEL et le surréalisme au palais des beaux arts à Mexico on découvrit une bobine de ce film jamais utilisée, avec une autre fin, une version qui finit bien, un petit Pedro qui au lieu de se battre a mort avec le dur Jairo, sort vainqueur de la bagarre et retourne à l'école, version morale, happy end dont BUNUEL n'a jamais parlé et dont même le réalisateur ne se souvenait pas. On pense qu'elle fut tournée en perspective du scandale qu'allait représenter la vision de ce film, cette fin en aurait représenté une version allégée, travestie, atténuant le tragique de la condition des enfants que tentait au contraire de mettre en évidence BUNUEL.

Dans « los Olvidados », il y a un travailleur social « en représentation ». Le directeur de la ferme école, et il s'y connaît en pédagogie orienté par la psychanalyse. BUNUEL, fervent lecteur de FREUD ne manque pas de traiter singulièrement la question de l'inconscient et de doter ce personnage d'un certain savoir. A remarquer qu'il n'est pas trop caricaturé même s'il est trop du côté de l'idéal.

Alors que Pedro après une bagarre pour un œuf gobé et un œuf jeté (sur l'écran de la caméra) avec les nouveaux compagnons de l'école, s'énerve et tue deux poules de rage, le directeur l'arrête et lui propose une interprétation

radicalement freudienne. Il est intéressant de noter que BUNUEL ne montre pas un colloque singulier, le directeur n'est jamais seul avec l'enfant, il est toujours accompagné par un éducateur plus jeune. Cette mise en scène de deux travailleurs sociaux permet à l'un de questionner et à l'autre de s'expliquer sur ce qu'il fait et pourquoi.

Voici le dialogue :

- *Lâche ce bâton ? Enfermez le pour qu'il se calme*

- *Que va t-on faire de lui, c'est un cas difficile ?*

- *Faites le manger, on réfléchit mieux avec le ventre plein*

Les images montrent ensuite Pédro enfermé en train de dessiner des poules sur le mur. Le directeur vient le chercher. Il lui met la main sur l'épaule.

Reprenons la suite du dialogue :

- *Tu es plus tranquille non, on va parler ?*

Silence. *Pourquoi tu as tué les poules ?*

- *Je ne sais pas.*

- *Moi je le sais, comme tu crois être en prison, tu penses que nous te détestons et tu voulais nous tuer tous mais tu n'as pas osé et les poules ont payées, non ?*

- *Oui monsieur,*

- *Fais attention, les poules aussi peuvent se venger ! Ici ce n'est pas une prison.*

Il lui montre la porte

- *Pas de policier, ni de grille tu peux sortir,* et il lui donne de l'argent pour aller chercher des cigarettes. Il lui donne une somme conséquente cinquante pesos car il n'a pas de monnaie dit-il.

- *Ce système pédagogique va vous coûter cher,* fait remarquer le jeune éducateur. *Pour chaque enfant !*

- *Chaque cas est singulier,* répond le directeur, *mais ce garçon a besoin de confiance et de tendresse*

- *et s'il ne revient pas ?*

- *j'aurais perdu 50 pesos, les erreurs se payent*

La fin tragique de « los Olvidados » marque l'échec du pari éducatif. Malgré cette intervention pourtant bien menée, pas trop outrancière et plutôt novatrice pour l'époque, la rencontre a lieu mais cela ne permet pas à l'enfant d'échapper à son destin.

Le travail social est somme toute toujours une sorte de « pari », l'idée est juste. Celui du directeur ne suffit pas. BUNUEL en tenant à cette fin tragique, indique ce qui ne suffit pas à modifier le rapport de l'enfant au réel de son destin, où la misère se conjugue à l'inconscient. Faut-il encore non seulement que l'enfant aperçoive ce qui fait impasse pour lui mais aussi qu'il

s'en saisisse. Impossible d'avancer sans accepter comme tel ce sur quoi on bute.

L'autre fin, jamais montrée, traite de la réussite de ce pari, l'enfant revient à la ferme école avec l'argent récupéré sur le corps de JAIBO. Elle n'est pas crédible.

Alors deux petites remarques pour introduire à la conclusion

1 – BUNUEL a raison de ne pas se laisser embarquer par « le bien ficelé » de la figure de l'éducateur qu'il met en scène, les bons sentiments même bien argumentés ne changent rien au sujet de l'inconscient et à la logique qui se joue dans un destin.

2 – C'est grâce à la fiction, que BUNUEL est juste, sur l'écran. Il nous fait savoir que pour attraper ce que l'on ne voit pas, la construction imaginaire est absolument nécessaire, comme un aveuglement qui mène au plus près de ce qui est important à voir. Le corollaire de cela c'est d'ailleurs que lorsqu'il est dans la réalité la plus stricte il paraît faux « il raconte lui-même dans son livre de mémoires « mon dernier soupir » »

« Parmi les insultes multiples que je devais recevoir après la sortie, Ignacio Palacio écrivit par exemple qu'il était inadmissible que j'ai mis trois lits en bronze dans une des baraques en planches. Or c'était vrai. Ces lits en bronze, je les avais vus dans une baraque en planches. Certains couples se privaient de tout pour les acheter après leur mariage»¹¹⁸.

Le film a reçu en 1951 le prix de la meilleure réalisation et celui de la critique internationale.

Pour terminer, je vous propose un tout petit bout de texte de Jean Claude CARRIERE, écrit en 2000 pour l'anniversaire de la naissance de Luis BUNUEL. CARRIERE a longuement travaillé avec BUNUEL, il a passé de longues heures avec lui pour préparer les films. Revenant sur leur travail en commun, la manière dont il se déroulait, ce qu'il en a retenu, CARRIERE nous livre ceci :

« J'ai appris au contact de BUNUEL, outre cette place nécessaire donnée au travail inconscient, que l'imagination est un muscle, qu'elle s'entraîne, comme la mémoire : de là ces conditions de vies particulières, destinées à éveiller l'esprit avant qu'il ne s'endorme à nouveau, car il est aussi puissant que paresseux. Et cet entraînement peut conduire notre imaginaire à se dépasser, à découvrir un nouveau monde dans le nôtre. Le nombre des situations dites dramatiques est loin d'être limité, comme on essayait de le faire croire au XIXème, où tout devait être réglé. Le surréalisme l'a

¹¹⁸ L. BUNUEL. 2006

bien prouvé, le champ est large, plus large même que nous le supposons. »¹¹⁹.

A la question du départ, « Peut-on vivre sans cinéma ? », je propose le cinéma nous regarde, quand il est vraiment du cinéma et pas du visuel. Il faut souhaiter de manière équivoque que le cinéma ne meurt pas pour que nous puissions continuer à voir ce qui nous est toujours sensiblement caché par le trop vrai. Pour ma part, « Los Olvidados » est un film qui m'a regardé bien avant que je ne le vois. Considérons que c'est une réponse.

¹¹⁹ JC CARRIERE, Archives de la revue Volcans, texte écrit à l'occasion du centième anniversaire de la naissance de L. BUNUEL.

CHAPITRE 8

Critique de la séparation

Jean ROBIN

Bonsoir.

J'ai donc le privilège de clôturer cette première journée, et pour essayer d'amener un petit peu de légèreté je vais essayer de travailler avec vous sur un auteur qui s'appelle ... Emmanuel KANT.

(rires dans la salle).

Je me présente, je m'appelle Jean ROBIN, je suis psychologue clinicien de formation, j'exerce la psychanalyse, et je travaille dans le cadre du laboratoire de Nicéphore depuis sa création.

Suite à une petite introduction consacrée à une phrase issue d'une correspondance entre Gilles DELEUZE et Serge DANEY, je vais vous proposer une intervention en trois parties :

- une première partie qui s'intitule : comment je suis passé de « Peut on vivre sans cinéma? » au titre de mon intervention « Critique de la séparation »;
- une deuxième partie, qui sera pour moi un exercice, que j'ai appelé « La maladie de la réticence »;
- une troisième partie enfin qui concernera la notion d'évaluation;
- et une conclusion en trois points que j'espère assez rapide.

Introduction

J'ai commencé à préparer ce travail comme l'ensemble des membres du laboratoire Nicéphore par la lecture de la lettre de Gilles DELEUZE à Serge DANEY; ça m'a amené, comme j'aime bien lire, à lire les deux ouvrages de Gilles Deleuze sur le cinéma *L'image mouvement* et *L'image temps* et les ouvrages de Serge DANEY , notamment *La Rampe*, *Ciné journal I* ,où se trouve la lettre de Gilles DELEUZE, et *Ciné journal II*; et puis à consulter et à regarder aussi *Itinéraire d'un ciné fils*, une interview par Régis DEBRAY de Serge DANEY réalisée par Pierre André BOUTANG, ainsi que *L'abécédaire de Gilles DELEUZE*, un entretien avec Claire PARNET, aussi réalisé par Pierre André BOUTANG, suivi d'une conférence sur la question de la création.

Parti de l'ensemble de ces lectures et de ces visionnages, je me suis finalement arrêté sur une phrase. Je vais vous la lire sans vous en dire plus; ce que j'espère, c'est que si on arrive à la retrouver à la fin de l'exposé, vous entendrez, un petit peu d'une autre façon, le sens de cette phrase.

Gilles DELEUZE, philosophe, s'adresse à Serge DANEY, critique de cinéma, et il écrit ceci : « Vous n'avez pas renoncé à trouver un lien profond du cinéma avec la pensée et vous maintenez une fonction à la fois poétique et esthétique de la critique de cinéma ».

8.1 - Comment je suis passé de « Peut-on vivre sans cinéma » à « Critique de la séparation »?

Ce qui m'a accroché dans la proposition de Jean-Marc BERTHET de travailler sur cette lettre de Deleuze à DANEY, c'était le fait de travailler sur la notion de critique.

Serge DANEY était critique de cinéma, et c'est la question de cette position critique qui, personnellement, m'a arrêté ; et c'est donc à partir de cette question autour de la critique que très rapidement je suis allé voir du côté de KANT, un philosophe qui a posé la question de la représentation, en terme de critique, ce qui nous concerne encore de manière contemporaine.

Alors, pour cette première partie je vous proposerai trois points, je vais essayer d'être assez rapide:

- 1° point : Peut-on vivre sans cinéma?

Ma façon d'aborder cette question, assez énigmatique, il faut bien le dire, a été de jouer par associations, et je me suis dit qu'à la place du mot cinéma j'allais mettre 7^{ème} art, la question devenant alors : peut on vivre sans 7^{ème} art.

Le 7^{ème} art est une expression proposée par celui qui est considéré comme l'un des premiers critiques de cinéma, Riccioto CANUDO, écrivain italien qui vivait à Paris. En 1912, cet écrivain vient de publier un livre sur le cinéma dont le titre est « Le sixième art ». Après la parution de ce livre, il semblerait que CANUDO ait lu HEGEL, qui traitait déjà des six représentations esthétiques de l'art, ce qui l'amène dès lors dans ses autres publications à utiliser l'expression « 7^{ème} art », qui restera pour désigner le cinéma dans sa dimension artistique.

Peut-on vivre sans 7^{ème} art? Si on laisse de côté le chiffrage (6 ou 7), apparaît alors la question : Peut-on vivre sans art? Et donc de ce fait, cela nous amène aux origines de la dimension humaine, soit les grottes de Lascaux, et notamment à un livre récemment publié de Marie Josée MONDZAIN, *Homo Spectator*. L'auteur observe qu'à partir du moment où il y a une

représentation dessinée sur les parois d'une caverne, d'une grotte, il y aussi une trace, la trace d'une main, qui veut dire qu'il y a eu un spectateur. Le rapport social se joue donc à la fois de côté de la création, et du côté de la nécessité immédiate qu'il y ait au moins eu un spectateur. Donc « Peut on vivre sans cinéma ? » pose pour moi effectivement la question du rapport au spectacle, à l'image, et surtout de la position de celui qui regarde ce qui lui est proposé comme spectacle, comme image.

- 2° point : *cinéma et psychanalyse*

Il est vrai que lorsque l'on a envisagé de préparer ces journées, je pensais que c'était de ce côté là que j'irai, cinéma et psychanalyse. Or la seule chose qui me semble intéressante, c'est que cinéma et psychanalyse apparaissent en même temps : en 1895 apparaît le cinéma, et c'est autour de 1895 que Freud théorise la psychanalyse. Mais les rapports entre cinéma et psychanalyse sont plutôt compliqués : ils le sont depuis le début du mouvement freudien, puisqu'un certain nombre de cinéastes s'intéressent à essayer de rendre compte de ce qui se passe dans l'espace psychique d'une personne à partir des théories psychanalytiques, et ça donne des films assez désastreux mais ça, ça n'est pas ce qu'il a de pire. Le pire c'est que pendant tout un temps et notamment durant les années 70 le discours théorique psychanalytique va être utilisé comme une espèce de grille de lecture systématique et idéologique, pour lire le cinéma; soit une espèce d'application du discours théorique psychanalytique *sur* le cinéma, ce qui me semble très dangereux, tant pour la psychanalyse que pour le cinéma.

Par contre je me suis dit qu'il y avait une question qu'un jour je pourrai peut être travailler : dans la coexistence d'apparition de la psychanalyse et du cinéma, peut-être y aurait il un travail à faire sur *le rôle du cinéma dans l'apparition et le développement de la psychanalyse*, dans l'apparition et le développement du rapport à l'imaginaire et dans la façon d'en parler : la théorie du fantasme d'un côté et le rapport au cinéma ont-ils changé quelque chose par rapport à la représentation de type théâtral. Vous savez que Freud avait au début intitulé sa technique « méthode cathartique », ce qui est une façon d'évoquer le théâtre antique, qui consistait à purger les passions chez le spectateur, citoyen, qui assistait sur la scène théâtrale aux débordements pulsionnels propres à la tragédie, ce qui lui permettait de ne pas céder au passage à l'acte; la référence de FREUD est là une référence au théâtre. Je pense qu'aujourd'hui, un bon siècle après la naissance de la psychanalyse, on pourrait s'interroger sur la représentation cinématographique et son effet structurant dans le développement de la psychanalyse; mais encore une fois, ce n'est pas ce que je traiterai maintenant.

- 3^opoint : critique de la séparation

A partir des livres et des DVD de Gilles DELEUZE et Serge DANÉY, je me suis demandé quels étaient les films que j'allais pouvoir regarder en vue de ces journées et mon choix s'est fixé sur deux cinéastes.

Le premier c'est un peu une évidence, c'est Jean Luc GODARD avec son *Histoire(s) du cinéma*; donc mon travail a consisté à visionner les 8 films (*Toutes les histoires, Une histoire seule, Seul le cinéma, Fatale beauté, La monnaie de l'absolu, Une vague nouvelle, Le contrôle de l'univers, Les signes parmi nous*) qui constitue cette monumentale *Histoire(s) du cinéma*.

Le second, c'est un peu, on peut dire par hasard, c'est Guy DEBORD; j'ai été attiré par l'œuvre de Guy DEBORD au début, non pas par ses films, mais par la parution dans la collection *Bouquins* d'une somme intégrale de ses écrits; et, sans que je m'y attende, j'ai été particulièrement touché par ce qu'écrivait Guy DEBORD, c'est-à-dire ému, bouleversé, transformé par la lecture des textes de Guy DEBORD; et puis est alors sortie l'intégrale de ses films, sachant qu'ils étaient invisibles depuis un certain nombre d'années, et j'ai donc pu visionner les *Œuvres cinématographiques complètes* de Guy DEBORD; certains m'ont touché de la même façon que ses textes, d'autres beaucoup moins, notamment *La société du spectacle*, pourtant le plus célèbre. Je me suis mis à regarder l'ensemble de ces films, à relire les textes de DEBORD et je me suis arrêté sur *Critique de la séparation*, qui est un court métrage de 1960.

Je m'y suis arrêté pour une raison sémantique : apparaissait dans le titre le terme qui m'intéressait, qui m'importait, le terme de « critique ». Puisque, avec la lecture et le visionnage de ces textes et de ces films, c'était la question de la position critique que j'avais l'intention de travailler avec vous. Ce terme de critique caractérise la position même de DEBORD vis-à-vis du cinéma : Guy DEBORD est né à Cannes, et très jeune, commence à filmer contre le cinéma, avec une singulière haine du cinéma, et réalise dans les années cinquante des moyens métrages qui font sortir les spectateurs de la salle, parce que de manière absolument radicale, il pensait que le cinéma était là pour interroger le spectateur. Petit à petit il va affiner son travail sur la rencontre entre le spectateur et des images, en produisant des décalages systématiques entre ce qui est à l'écran et ce qui est sur la bande sonore; il donne lieu à un mouvement, le *Situationnisme*, et à une pratique, souvent utilisée par d'autres depuis, celle du *détournement*.

Je vais vous lire juste deux lignes de texte de présentation de Guy DEBORD pour *Critique de la séparation* : « Le rapport entre les images, le commentaire et les sous-titres n'est ni complémentaire, ni indifférent. Il vise à être lui-même critique. » C'est-à-dire que le positionnement de DEBORD, dans son travail d'écriture cinématographique, consiste à provoquer le fait qu'aller au cinéma doit permettre de se retrouver, en tant que spectateur,

dans une position radicalement critique, non pas tant de l'œuvre que l'on est en train de regarder, mais de ce système là qu'est le cinéma : rentrer par moment dans l'illusion, et en même temps, toujours en être soigneusement décalé.

8.2 - La maladie de la réticence

Ce terme de critique m'a ramené à la philosophie.

Je ne suis pas philosophe, au sens où je n'ai pas fait d'études de philosophie. Et je me suis demandé comment j'allais pouvoir aborder cette notion de critique à partir de l'auteur qu'il me semblait nécessaire de lire à savoir : KANT. Je me suis donc lancé dans la lecture audacieuse des trois « Critiques » : *Critique de la raison pure*, *Critique de la raison pratique*, *Critique de la faculté de juger*. Lecture inachevée car je manque totalement de l'outillage nécessaire pour, non pas seulement entrer dans le texte, mais surtout arriver à penser avec ces textes.

Je me suis souvenu à ce moment là d'un petit texte que j'avais acheté il y a vingt ans, dont le titre est « Qu'est-ce que s'orienter dans la pensée? » et l'auteur KANT. C'est un court article, doté d'une présentation volumineuse, que j'avais à l'époque parcouru et laissé en attente. En le retravaillant, il m'est apparu que je pouvais commencer, avec ce texte, à saisir quelque chose de la pensée critique de KANT.

Je suis alors allé reprendre un livre que j'avais lu à sa parution de ARSENIJ GOULIGA qui s'appelle « Emmanuel Kant, une vie » : c'est une biographie philosophique où l'auteur résume l'ensemble de l'oeuvre de KANT tout en racontant la particularité de la vie de cet homme, soit la façon dont tout au long de sa vie - on avait prédit dans son enfance que sa santé fragile n'allait pas lui permettre de survivre - KANT se protège, dans sa vie de professeur, célibataire, par des régimes alimentaires, un déroulement de vie quotidienne immuable, un refus des voyages.

Disposant donc de ce petit texte de KANT que je commençais à aborder, et puis d'éléments biographiques qui me permettaient d'approcher le personnage, s'est alors posée la question de comment vous retransmettre ce que j'étais en train d'appréhender. Ma première idée a été de vous proposer un film qui aurait été un montage des références (DANEY, DELEUZE, DEBORD, GODARD) utilisées. Techniquement cette idée s'est révélée irréalisable. Mais m'est restée l'idée de travailler sous la forme d'un film, et j'ai donc réalisé un court métrage de 8 minutes intitulé « La maladie de la réticence ».

SCENARIO DE « IMMANUEL KANT OU LA MALADIE DE LA RETICENCE » :

Le texte, en corps gras, est dit d'une voix basse et atone.

Une musique jouée au piano accompagne le texte et les images : il s'agit d'une lente décomposition du thème de « l'air du froid » de PURCELL, reprise en boucle, durant les 8 minutes de la durée du film.

Sur les images apparaissent des mots en rouge, en capitale dans le scénario.

J'ai fait un rêve, un rêve de cinéma.

(Ces mots sont prononcés sur un écran blanc)

Il y avait un critique de cinéma, un vrai, Serge DANÉY.

(Lent zoom sur une photographie de Serge DANÉY).

Un philosophe intrigant, Gilles DELEUZE.

(Lent zoom sur une photographie de Gilles DELEUZE).

Un cinéaste bouleversant, Guy DEBORD.

(Lent zoom sur une photographie de Guy DEBORD).

Et un musicien de l'image et du texte, Jean Luc GODARD.

(Lent zoom sur une photographie de Jean Luc GODARD).

Ils parlaient d'une ville, de sa topographie, de son histoire la ville où est né, où a vécu, où est mort Immanuel KANT, la ville de Königsberg.

(Lent zoom sur un premier plan du XVIème siècle de la ville de Lyon)

LA VILLE

Située au bord de la mer Baltique, entre la Pologne et la Lituanie, édifiée sur l'estuaire du Pregel, la ville occupe aujourd'hui les deux berges de ce fleuve ainsi qu'une île centrale.

(Lent zoom sur un second plan de la ville de Lyon)

Fondée en 1254, Königsberg devient successivement capitale de l'ordre teutonique, puis du duché de Prusse, puis ville royale de Prusse et connaît son apogée au dix-huitième siècle.

(Lent zoom sur un troisième plan de la ville de Lyon)

CHERCHER L'ORIENT

Le mathématicien EULER à cette époque fondera la topologie des graphes grâce au problème des sept ponts de Königsberg, qu'il ne fallait essayer de franchir qu'une seule fois pour relier les quartiers de la ville.

(Lent zoom sur un quatrième plan de la ville de Lyon, où apparaissent les armoiries de Diane de Poitiers, qui forment un nouage borroméen ouvert)

Après la seconde guerre mondiale, la conférence des alliés attribue la ville à l'URSS qui la rebaptise alors Kaliningrad. Elle est désormais une enclave russe au milieu de l'union européenne.

(Plan fixe d'une vague en bord de mer)

KOENIGSBERG
KALININGRAD

Ils parlaient d'une maison, la maison où KANT, professeur à l'université, préparait ses cours d'abord de logique, de mathématique, de géographie, de droit, d'anthropologie et puis progressivement et principalement de philosophie.

(La caméra à l'épaule s'approche d'une véranda dans un jardin)

Aux dires de ses différents biographes KANT développe ses multiples recherches en présentant des singularités de comportement : se faire attacher la nuit dans son lit par son serviteur pour ne pas se lever, ne prendre qu'un seul repas par jour pour respecter un régime diététique mis au point pas lui-même, faire de longues promenades à des heures régulières afin de favoriser une hygiène de vie qui accompagne la rigueur de sa démarche intellectuelle.

(La caméra se fixe sur un salon extérieur sur la véranda)

NE PAS SE LAISSER
DEBOUSSOLER

Mais surtout, malgré des travaux qui ont commencé à le faire reconnaître comme un penseur important, Kant est atteint d'une maladie, la maladie de la réticence.

(Lent zoom sur une poterie de Pierre Boncompain, une femme le visage pris entre ses mains)

LA MALADIE

Réticence à publier ce qui va devenir son œuvre majeure : La critique de la raison pure, qu'il accepte de faire paraître à l'âge de 57ans, La critique de la raison pratique à 64 ans, La critique de la faculté de juger à 66 ans. Autant de livres qui forgeront depuis le siècle des lumières le socle de la représentation contemporaine de la notion de critique.

Les synonymes du mot réticence décrivent à eux seuls toutes les facettes de la vie de KANT : hésitation, balancement, attermoiement, tergiversation, flottement, réserve, circonspection, discrétion, prudence, retenue, froideur, restriction, silence, mutisme, tiédeur, mesure, modération, diplomatie, précaution, défiance, attention, discernement, sagesse.

(La caméra à l'épaule tourne autour de trois chaises, d'un fauteuil à bascule, d'un banc, disposés autour d'une table ronde, sous un arbre, dans le jardin)

LA MALADIE DE LA
RETICENCE

C'est encore cette maladie de la réticence qui le fait longtemps hésiter à prendre part à un débat intellectuel de philosophie populaire mais à

finalement accepter de publier en 1786 un court article : « Qu'est-ce que s'orienter dans la pensée? »

(Lent zoom sur la couverture de l'ouvrage « Qu'est-ce que s'orienter dans la pensée »).

Il y oppose le dogmatisme rationnel face à l'illumination intérieure en proposant de toujours lier le cheminement de la raison éclairée à la préservation de la liberté de penser.

(Plan fixe sur un combat de samouraïs d'un jeu de borne d'arcade).

Pour KANT la voie critique est lente et difficile : elle n'est pas critique de livres ou de systèmes philosophiques, mais critique de la raison elle-même, considérée comme raison pure, indépendante de toutes les données de l'expérience.

(Zoom rapide sur la lumière d'une lampe éclairée).

ECLAIRER LE
CHEMINEMENT DE LA
RAISON

Ainsi c'est cette dimension critique, garantie de la liberté de penser, qui permet de penser par soi-même : « Penser par soi-même signifie : chercher la pierre de touche de la vérité en soi - c'est-à-dire en sa propre raison. Et la maxime de toujours penser par soi-même ce sont les Lumières. Cela suppose bien moins que ne se l'imaginent ceux qui veulent voir les Lumières dans les connaissances acquises; elle consiste plutôt en un principe négatif de l'usage de la faculté de connaître et il arrive souvent que celui qui est abondamment pourvu de connaissances soit le moins éclairé sur leur usage. Se servir de sa propre raison ne signifie rien de plus que poser cette question au sujet de tout ce que l'on doit admettre : est-il possible de prendre pour un principe universel de l'usage de la raison celui en vertu duquel on admet quelque chose ou bien encore la règle qui dérive de ce que l'on admet. »

(Plan fixe d'une petite île battue par les vagues)

PENSER LA LIBERTE
PENSER PAR SOI-MEME

(Plan fixe d'un fauteuil à bascule vide qui se balance sur la véranda)

JE N'ENTENDS PLUS LA
MUSIQUE

J'ai fait un rêve, un rêve de cinéma.

(Ces mots sont prononcés sur un écran blanc)

Générique :

A la technique : Thomas Robin

Au piano : Jean-Pierre Zeidman

A l'image : Thomas Robin et Jean-Pierre Zeidman

Conception et réalisation : Jean Robin

Fin du scénario.

8.3 - Pensée critique et évaluation

Alors, qu'en est-il, à partir de cette présentation de la pensée critique, du rapport au travail social?

Cette pensée critique, vous l'avez bien entendu à partir du texte de KANT, ce n'est pas une critique de livres, ce n'est pas une critique de systèmes, c'est une critique de la raison qui chemine à l'intérieur de cette pensée : KANT ne critique pas le dogmatisme en l'opposant à l'enthousiasme du génie, il critique le fait que la raison, si elle allait soit tout entière du côté du dogmatisme ou tout entière du côté de l'enthousiasme du génie, perdrait à la fois les deux caractères qui lui semblent indispensables à l'orientation dans la pensée : la liberté de penser et penser par soi-même.

De ce point de vue la notion de critique est toujours menacée. Et le fait d'avancer de manière critique consiste à cheminer dans un débat contradictoire sans se rallier aveuglément à tel ou tel argument qui définirait une position définitive.

Ceci m'a évoqué les premières phrases du texte de l'intervention de Jacques LACAN, en 1973, intitulé « Télévision » : « Je dis toujours la vérité : pas toute, parce que toute la dire, on n'y arrive pas. La dire toute, c'est impossible, matériellement : les mots y manquent. C'est même par cet impossible que la vérité tient au réel. »

Ce qui vient dire qu'il y a toujours quelque chose de raté dans la recherche, tellement idéalisée aujourd'hui, de la transparence, nous butons toujours sur une opacité; de ce point de vue là, la transparence totale déboucherait sur le totalitarisme.

Quel rapport avec le travail social?

Eh bien, le questionnement d'une pensée critique concerne une notion omniprésente aujourd'hui, celle de l'évaluation.

L'évaluation que j'ai commencé à connaître dans le champ social et médico-social dès le début des années 1980, n'est pas une mauvaise chose en soi; l'interrogation sur la valeur d'une action me semble être tout à fait légitime.

Ce qui rend le recours à cette notion d'évaluation aujourd'hui dangereux, c'est de confondre évaluation et pensée critique c'est à dire faire disparaître la complexité d'une pensée critique au profit du mot d'ordre d'évaluation : si l'évaluation se substitue à la pensée critique, c'est tout le mouvement de l'orientation dans la pensée (qui passe par des phases nécessaires de désorientation) qui devient manquant et dès lors fait perdre la dynamique même de la critique.

Cette idée, pour la mettre au travail avec vous, je la reprendrai du côté du cinéma.

Le cinéma ne cesse de naître, de mourir et de renaître.

(Comme la psychanalyse ne cesse de naître, de mourir et de renaître.)

Je n'ai aucune crainte sur les changements de supports, transformations du traitement de l'image, que subit le cinéma : du muet au parlant, du noir et blanc à la couleur, de la pellicule au numérique. Par contre j'ai une vraie crainte : c'est qu'il n'y ait plus de critiques de cinéma. Si cette dimension critique - telle que la soutient par exemple Serge DANÉY - n'est plus, alors c'est un pan entier de notre rapport à l'image qui risque d'être aboli.

La disparition de la critique de cinéma, dans toute la complexité de la pensée critique telle que nous l'avons évoquée à partir de KANT, me semble seule signer la possibilité de la mort du cinéma.

Alors comment faire pour qu'il y ait de la critique? Relisons la phrase de Gilles DELEUZE : «Vous n'avez pas renoncé à trouver un lien profond du cinéma avec la pensée et vous maintenez une fonction à la fois poétique et esthétique de la critique de cinéma».

Il s'agit de ne pas renoncer, de se laisser désorienter, c'est-à-dire de prendre le temps de la désorientation avant de pouvoir accéder au fait de pouvoir penser par soi même et du même coup alors de commencer à s'orienter, de manière critique, dans la pensée.

Ne pas renoncer renvoie aussi chez Gilles DELEUZE au terme de résistance.

La résistance de KANT c'est paradoxalement un non renoncement : ce n'est pas que KANT refuse de publier : il attend; il attend jusqu'au moment où il finit par consentir à rendre enfin sa philosophie publique; il lutte contre sa réticence à publier mais en ne renonçant jamais à travailler et à élaborer, durant le temps de sa réticence, sa pensée.

Ne pas renoncer va m'amener à une conclusion en trois points à partir de quatre noms propres.

Conclusion

1° point : Il y a des cinéastes qui à mes yeux ne renoncent pas, ce sont les cinéastes de documentaire; je pense à Frédéric WISEMAN et à Raymond DEPARDON. Faites l'expérience de regarder un des nombreux films de ces deux réalisateurs exceptionnels, et là vous aurez l'expérience d'une position critique sur un thème, un sujet, où le réalisateur ne renonce pas à exposer une pensée critique complexe qui engage le spectateur, dans son rapport au social.

2° point : Je citerai un cinéaste de fiction, David LYNCH. Depuis « Eraserhead » jusqu'à « Inland Empire » David LYNCH est un artiste qui nous permet de voir des images en nous interrogeant dans notre rapport de spectateur à ces images, qui nous invite à tenir une position de spectateur critique par rapport à la réalité représentée, en nous plongeant de manière poétique et esthétique dans les méandres non euclidiens de l'espace psychique.

3° point : Il est une quatrième personne, enfin, que je souhaiterais citer; c'est quelqu'un qu'on ne cesse d'évoquer discrètement depuis les débuts du laboratoire Nicéphore et à qui, me semble-t-il, il faudrait consacrer nos prochaines journées, cette personne c'est Michel FOUCAULT.

Michel FOUCAULT a dit en effet qu'un jour le siècle serait deleuzien; or de plus en plus, dans notre vie, dans nos pratiques, dans nos travaux, il me semble que nous sommes en train d'entrer dans un siècle foucaldien : les questions critiques, posées par Michel Foucault dans son œuvre sont loin d'être épuisées pour nous; il serait temps maintenant de nous en occuper, ensemble, sérieusement.

Merci.

BIBLIOGRAPHIE

BAZIN André

- 2007 *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris, Cerf-Corlet, 372 p.
Le cinéma est-il mortel ? dans Cahiers du cinéma, p260

BLANCO M.R.

- 2000 *LUIS BUNUEL*. Editions BIBI/DURANTE, collection Bibliographie, Témoignage, bibliothèque du film, durantek collection ciné regards, bibliographies témoignages, 270 pages, 2000

BERGSON Henri

- 2005 *Matière et mouvement*. Paris, PUF, Quadrige, 280 p.

BERTHET Jean Marc, BOURSIER François, BUTTIN Denis, et autres

- 2008 *PHOTOGRAPHIE(S) : Être travailleur social aujourd'hui. Variations à partir de la lecture de Roland BARTHES*. Lyon, Edition CCRA, Col Recherches en Pratiques Sociales. 161p.

BUYDENS M., CHATEUA D., KOCHLEFF T., et autres ...

- 1997 *L'image. Deleuze, Foucault, Lyotard*. Paris, Vrin, 161 p.

BOUANICHE A.

- 2007 *Gilles Deleuze, une introduction*. Paris, Ed. Pocket, La Découverte, pp. 215-230

BUNUEL Luis

- 2006 *Mon dernier soupir*. Edition RAMSAY, Poche, Cinéma

CADARS Pierre, COURTARDE Francis, LOSFELD Eric

- 2006 *Histoire du cinéma nazi*, 397 p.

CADIÈRE Joël

- 2006 *Histoire et utopie vs le temps de l'urgence*. In, *Demandes d'histoire et temps de l'urgence*. Lyon, CCRA, Col. Recherches en Pratiques Sociales. 75 à 94 pp.

CANTET Laurent

- 2008 *Interview in Le Monde*, 27 mai 2008, p.22

CARRIERE Jean Claude

Archives de la revue Volcans, texte écrit à l'occasion du centième anniversaire de la naissance de L. BUNUEL.

CENA Olivier

2006 Téléràma, n° 2925, 1 février 2006.

CHOBEAUX François

2008 *L'année de l'action sociale 2008*. Paris, éd. Dunod, 248 p

CIMENT Michel

2004 Revue Positif, n°521/522, juillet 2004

DELEUZE Gilles

1983 *Cinéma 1 : L'Image-mouvement*. Paris, Ed. Minuit, 297 p

1985 *Cinéma 2 : L'Image-temps*. Paris, Ed. de Minuit, 384 p

1986 *Optimisme, pessimisme et voyage : Lettre à Serge DANEY*. Paris, Ed. des Cahiers du cinéma, in préface à Serge DANEY, *Ciné Journal*, Volume 1/ 1981-1982, pp.9-25.

1988 *Le pli : Liebniz et le baroque*. Paris, Editions de minuit, 191 p.

1991 *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris, Les éditions de Minuit, 206 p.

2002 *L'île deserte. Textes et entretiens 1953-1974*. Paris, Ed.de Minuit, 403 p.

2003 *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*. Paris, Ed.de Minuit, 363 p.

2003 *Pourparlers*. Paris, Ed.de Minuit, 250 p

DELEUZE Gilles, GUATTARI Felix

1972 *L'anti-Œdipe*. Paris, Les éditions de Minuit, 494 p.

DIDI-HUBERMANN Georges

2003 *Images malgré tout*. Paris, Les éditions de Minuit

DOSSE François et Jean-Michel FRODON (s/d)

2008 *La pensée-image/l'image-pensée*. In *Gilles Deleuze et les images*, Paris, Cahiers du cinéma/Essais, 203 p

FOUCAULT Michel

2004 *Naissance de la biopolitique : Cours au Collège de France.1978-1979*. Paris, Ed. Gallimard, Hautes Etudes, 355 p.

HIRSCHMAN A.O.

1995 *Défection et prise de parole*. Paris, éd. Fayard, 212 p

LACAN Jacques

Le Séminaire XI

LAPLANTINE François

2003 *De tout petits liens*. Paris, Mille et une nuits, 412 p.

LIPOVETSKY Gilles et SERROY Jean

2007 *L'écran global*. Paris, Seuil, 343 p.

LOYOLA Ignace de

1963 *Exercices spirituels*. Paris, Desclée de Brouwer, 232 p.

MICHON Catherine

1999 *L'éducateur, artisan d'une possible rencontre entre une personne IMC et autrui*. Lyon, CCRA, mémoire DSTS

MONDZAIN Marie José

2007 *Homo Spectator*. Paris, Bayard, 269 p.

Le cinéma et la Shoah. Essais, cahiers du cinéma, 207, 406p

MORIN Edgar

1956 *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris, Les éditions de Minuit, 250 p.

ROLLET Sylvie

2003 *Voyage à Cythère, la poétique de la mémoire d'Angélopoulos*. Paris, L'Harmattan, 373p.

RUIZ Raoul

1995 *Poétique du cinéma*. Paris, éditions Dis voir, 117 p.

SERRES Michel

1994 *Atlas*. Paris, Julliard, 279 p.

Territoires

2002 *Revue Informations sociales*, n° 104, CNAF, 133 p.

Territoire(s) et société.

2000 *Revue Vie Sociale*, n°5-6/2000, CEDIAS-musée social. 268 p.

THOMAS-FOGIEL Isabelle

2008 *Le concept et le lieu : figures de la relation entre art et philosophie*. Paris, Cerf, 376 p.

TREMOIS Claude-Marie

1995 *Propos recueilli in Télérama du 16 novembre 1988, et Esprit Octobre 1995*.

TYLSKI Alexandre

2006 *Roman POLANSKI*. Rome, Gremese, Collection « les grands cinéastes », 124 p.

VERNET M.

Essais des cahiers du cinéma à l'usage des apprentis cinéastes
1982 *Droit dans les yeux, l'Ovbie et l'obtus*. Paris, le Seuil

VIARD Jean

2006 *Eloge de la mobilité : essai sur le capital temps libre et la valeur travail*. Paris, Editions de l'Aube, 206 p.

URRY John

2005 *Sociologie des mobilités : une nouvelle frontière pour la sociologie ?* Paris, Armand Colin. 247 p.

¹ Edition Collège Coopératif Rhône-Alpes. Coll. Recherches en Pratiques Sociales. Mars 2008. 161p.

¹ Gilles DELEUZE. 1983, 1985.

¹ Voir (et entendre) G. DELEUZE parlé du cinéma (lettre C) avec Cl. Parnet dans *L'Abécédaire*, Gilles Deleuze, entretien avec Claire PARNET , réalisé par Pierre-André BOUTANG, éd. Montparnasse, Paris, 1988-1989.

¹ Voir A. BOUANICHE. 2007, *Gilles Deleuze, une introduction*, chap . Cinéma pp. 215-230, Paris, éd. Pocket La Découverte, 2007.

¹ *Ibid.*, p. 216.

¹ Gilles DELEUZE. 1986. « Optimisme, pessimisme et voyage : Lettre à Serge DANEY, » in préface à Serge DANEY, *Ciné Journal*, Volume 1/ 1981-1982, Ed. des Cahiers du cinéma, , pp.9-25.

Filmographie

ANGELOPOULOS Théo

2007 *L'Eternité et un jour - Le regard d'Ulysse*. Coffret DVD, 2 volumes, livret

BARRATIER Christophe

2004. *Les Choristes*

BOUTANG Pierre-André

1999 *L'Abécédaire* Voir (et entendre) G. DELEUZE parlé du cinéma (lettre C) avec Cl. Parnet dans, Gilles Deleuze, entretien avec Claire PARNET , éd. Montparnasse, Paris, 1988-1989.
Itinéraire d'un ciné-fils. Entretiens avec Régis Debray. Editions Montparnasse. DVD.

BUNUEL Luis

1950. *Los Olvidados*

CAUTET Laurent

Entre les murs

DARDENNE Jean-Pierre et Luc

1999. *Rosetta*

DELANNOY Jean

1955. *Chiens perdus sans collier*

LEAN David

1948. *Oliver Twist*

MEIRELLES Fernando

2002. *La Cité de Dieu*

MIHAILEANU Radu

2005. *Va vis et deviens*

PIALAT Maurice

1968. *L'Enfance nue*

POLANSKI Roman

1962. *Le couteau dans l'eau.*

1965. *Répulsion.*

1966. *Cul-de-sac.*

1967. *Le bal des vampires.*

1968. *Le bébé de Rosemary.*

1971. *Macbeth.*

1972. *Quoi ?*

1974. *Chinatown.*

1976. *Le locataire.*

1979. *Tess.*

1986. *Pirates.*

1988. *Frantic.*

1992. *Lunes de fiel.*

1994. *La jeune fille et la mort.*

1999. *La neuvième porte.*

2002. *Le pianiste.*

2005. *Oliver Twist.*

TABLE DES MATIERES

AVANT PROPOS Denis BUTTIN	p. 6
Chapitre 1 Le hors champ du travail social 1.1 - Qu'est-ce qu'être spectateur au cinéma ? 1.2 - Enfances malheureuses au cinéma ou le travail social hors champ 1.3 - Oliver Twist ou le tragique de l'humain 1.4 - Le travail social hors champ Gilbert CLAVEL	p. 10
Chapitre 2 Le regard d'Ulysse sur les Enfants de Don Quichotte : le travail social au risque du cinéma de Théo Angelopoulos 2.1 - Pourquoi le cinéma de Théo Angelopoulos ? 2.2 - L'aujourd'hui du travail social entre réalités et représentations : entre prise de parole et défection 2.3 - Un moment de notre histoire commune 2.4 - Peut-on vivre sans cinéma ? Peut-on se passer des travailleurs sociaux ? François Pierre BOURSIER	p. 26
Chapitre 3 Juste une image 3.1 - La surprise 3.2 - Au centre 3.3 - Les mots 3.4 - Gros plan 3.5 - L'image-action 3.6 - La création d'un espace 3.7 - Alors, peut-on vivre sans cinéma ? Catherine MICHON	p. 36

Chapitre 4 **p. 48**

Pulvériser l'assistante sociale : Peut-on vivre sans travailleurs sociaux ?

4.1 - Les séries télé : des héros qui consolent

4.2 - Rosetta : la guérilla du désir

Brigitte JOLY

Chapitre 5 **p. 58**

Image-mouvement et territoire

5.1 - Faire-cinéma du monde entier

5.2 - Quand le territoire fait image-mouvement

Joël CADIÈRE

Chapitre 6 **p. 76**

Qu'est-ce que veut dire témoigner ? Le cas de l'image photographique

6.1 - Des images venues de nulle part

6.2 - Entre réalité et imaginaire : ce que peut l'image

Denis BUTTIN

Chapitre 7 **p. 86**

Pourquoi le cinéma nous regarde ?

7.1 - L'impression d'être regardé

7.2 - L'œil détaché du corps

7.3 - L'objet aveugle qui nous regarde ?

7.4 - Ces films qui nous regardent

7.5 - La question du portrait dans l'image mouvement

7.6 - Le cinéma, un savoir y faire pour traiter le réel par la fiction.

Conclusion « L'imagination est un muscle. »

Joceline HUGUET-MANOUKIAN

Chapitre 8 **p. 104**

Critique de la séparation

8.1 - Comment je suis passé de « Peut-on vivre sans cinéma »
à « Critique de la séparation » ?

8.2 - La maladie de la réticence

8.3 - Pensée critique et évaluation

Jean ROBIN

Dans la même collection Recherches en pratiques sociales

❖ **Laboratoire NICEPHORE**

François BOURSIER, Joël CADIERE, Paul FUSTIER, Jocelyne HUGUET-MANOUKIAN, Patrick PELEGE, Jean ROBIN.

Des représentations dans les institutions sociales et médico-sociales.

2000, Paris, SCOPEDIT, 143 p.

Paul BLANQUART, François BOURSIER, Joël CADIERE, Jocelyne HUGUET-MANOUKIAN, Pierre MERLE, Patrick MUNDLER, Patrick PELEGE, Jean ROBIN.

Autonomie de l'individu : sens et représentations du politique.

2004, CCRA, 184 p.

Jean-Marc BERTHET, François BOURSIER, Denis BUTTIN, Joël CADIERE, Gilbert CLAVEL, Jocelyne HUGUET-MANOUKIAN, Patrick PELEGE, Jean ROBIN.

Demandes d'histoire et temps de l'urgence : des représentations de l'espace et du temps en travail social.

2006, CCRA, 232 p.

Jean Marc BERTHET, François BOURSIER, Denis BUTTIN, Joël CADIERE, Gilbert CLAVEL, Jocelyne HUGUET-MANOUKIAN, Brigitte JOLY, Bertrand RAVON, Jean ROBIN

PHOTOGRAPHIE(S) : Etre Travailleur Social aujourd'hui. Variations à partir de la lecture de Roland BARTHES

2008, CCRA, 147 p.

❖ **Cahiers de PRAXEOLOGIE**

Anne CATELAND.

« Une formation à soi » au cœur de la formation professionnelle d'Assistant Social ». 2002, CCRA, 62 p.

Pierre MAISTRE.

De l'adoption : « la loi et le sens ». 2002, CCRA, 72 p.

Cécile FLEURET CELLE.

Du pouvoir d'influence des Assistantes de Service Social. 2007, CCRA, 144 p.

