

RENCONTRE ANNUELLE DU PÔLE RÉGIONAL D'ÉDUCATION AUX IMAGES
EN RÉGION PROVENCE-ALPES-CÔTE D'AZUR

QUE PEUT ENCORE LE CINÉMA ?

LES TRÉSORS CACHÉS
DE L'ACTION CULTURELLE
CINÉMATOGRAPHIQUE

L'ALHAMBRA CINÉMARSEILLE 2017

Marc Rosmini

LES CINÉ-PHILOSOPHIES

Marc Rosmini

Professeur agrégé de philosophie et auteur de plusieurs ouvrages dont *Méditations westernosophiques* et *Road-Movies, fragments sur un genre introuvable...*, Marc Rosmini anime régulièrement des ciné-philos à l'Alhambra, à la Bibliothèque de l'Alcazar et ailleurs.

Le principe est de se laisser questionner par le cinéma, en séparant le moins possible les enjeux esthétiques des films de leurs enjeux éthiques, politiques, anthropologiques et ontologiques.

Pour la rencontre 2017, le ciné-philo est à l'honneur, à travers ce texte ainsi qu'un atelier animé par Marc Rosmini. Cette contribution/participation est une façon de s'interroger sur la capacité du cinéma à susciter débats et échanges.

Par le plus grand des hasards, nous avons programmé pour le 15 janvier 2015 une soirée « cinéphilo » consacrée à *La Grande bouffe* de Marco Ferreri. En fixant cette date, nous étions loin d'imaginer l'état d'émotion collective qui serait le nôtre en ce début d'année. Nous ignorions que, quelques jours auparavant, la folie meurtrière et le fanatisme religieux auraient fauché Cabu et Wolinski (entre autres), à savoir les vieux copains de Reiser, auteur d'une des affiches de *La Grande bouffe*.

Ce 15 janvier 2015, donc, de nombreux spectateurs s'étaient rassemblés dans la salle de l'Alhambra. La tristesse était perceptible, bien sûr. Mais l'envie de résister à l'abattement et au désespoir l'était aussi.

Car que cherchaient les terroristes que venaient de massacrer la rédaction de Charlie ?

On peut supposer qu'ils voulaient tout d'abord nous faire peur, et nous dissuader de sortir. Or être là, ce soir-là, était une façon d'affirmer que nous continuerions à faire vivre les lieux de la culture, y compris dans ce qu'elle a de plus transgressif (les dessins de Charlie, le film de Ferreri). Par ailleurs, la salle de cinéma incarne au plus haut point l'idée d'un lieu public et partagé, mais qui pourtant n'oblige pas à la fusion pathologique dans une identité (qu'elle soit nationale, religieuse, ou autre). Tout le monde voit le même film, mais – si on vit dans une démocratie – on n'est pas forcés d'être d'accord sur les interprétations et les jugements – ce qui s'oppose aux lectures fondamentalistes des textes religieux, toujours univoques et fermés. La haine de la caricature – qui avait guidé les assassins en ce 7 janvier 2015 – s'enracine dans l'idée selon laquelle une image n'a qu'un sens, qu'un usage possible, et qu'il faut réagir à ce sens de manière mécanique. Or, l'esprit « cinéphilosophique » cultive au contraire le sens de la polysémie et de l'ambiguïté, notamment des images.

Enfin, manipuler l'effroi est une façon de sidérer l'autre, de le rendre captif de ses propres émotions. À l'inverse, dialoguer philosophiquement implique une mise à distance de ses propres affects, mise à distance particulièrement salutaire dans ce contexte d'attentats propre à hystériser les propos et les comportements.

Le hasard de la programmation produisit donc ce soir-là un incroyable effet d'écho entre l'actualité, le film de Marco Ferreri, et les débats qui succédèrent à la projection. *La Grande bouffe* soulève en effet des questions radicales : Faut-il imposer des limites à la provocation ? Ou, au contraire, doit-on dynamiter tous les tabous ? Faut-il défendre même jusqu'à la mort le droit au mauvais goût ? Sur quoi nos normes (aussi bien morales qu'esthétiques ou gastronomiques) sont-elles fondées ? Et ces fondements sont-ils vraiment légitimes ? Ce film de Ferreri confronte chaque spectateur à une crise profonde de la signification. Le style lui-même, qui oscille entre réalisme cru et tendance à l'onirisme, voire au surréalisme, participe de ce brouillage des repères : le contrat de lecture est rendu fluctuant par cette incertitude formelle. Sur le plan moral, le nihilisme et le cynisme bruissent dans ce film qui met en scène un sacrifice dont le sens n'est jamais explicité. Qu'est-ce qui motive les personnages ? Que veulent-ils prouver ? Le film n'apporte aucune réponse, et pose donc en creux la question de la finalité. *La Grande bouffe*, qui frôle les limites du pensable et du représentable, tend à la société un miroir dans lequel elle ne peut percevoir que des motifs de douter, voire de s'effrayer d'elle-même. Il n'est donc pas étonnant que les interventions des spectateurs, en ce soir de janvier 2015, aient davantage exprimé des interrogations que des certitudes.

Dans ce contexte d'attentats si singulier, nous eûmes donc l'occasion d'expérimenter collectivement le pouvoir cathartique du cinéma. Je ne pense pas que le débat nous ait aidé à sortir du désarroi, mais l'existence même de cette projection et de cette discussion prouvèrent qu'il était possible, quelques jours seulement après le moment de sidération, de commencer à reconquérir le pouvoir de penser, et de faire société.

L'origine d'un projet

Le moment que je viens d'évoquer s'est inscrit dans le cadre d'un cycle de débats proposé par un groupe de professeurs de philosophie autour de la projection de films. Ce dispositif, qui a débuté en septembre 2014, s'est révélé particulièrement fécond, aussi bien pour nous que pour les participants. Je voudrais dans ce texte explorer cette richesse spécifique, ainsi que les limites de cette expérience, en comparant le « cinéphilo » à d'autres formes de discussions philosophiques que nous avons également expérimentées. Mon objectif est d'expliquer en quoi l'expérience collective que constitue la projection d'un film dans une salle de cinéma, prolongée en l'occurrence par un débat sur ce film, est absolument singulière, et irremplaçable.

Nos temps sont troublés, et pas seulement en raison des événements sidérants que j'ai déjà évoqués. Plus généralement les repères vacillent, et les liens sociaux et politiques ont perdu ce qu'ils semblaient avoir d'évidents. Dans ce contexte, une très forte demande de débat public se manifeste. Les évolutions récentes que nous avons vécues, particulièrement rapides dans de nombreux domaines, ont en effet conduit la société à être de plus en plus opaque et illisible à ses propres yeux. Prenant acte de cet égarement collectif, nous sommes nombreux à juger qu'il est urgent de se rassembler, de dialoguer, de croiser les points de vue, afin d'essayer de nous éclairer réciproquement et d'imaginer des solutions aux défis qui se présentent à nous. C'est dans cette perspective qu'a notamment été créé à Marseille le collectif des Philosophes Publics, constitué de professeurs de philosophie décidés à faire vivre le débat partout où cela est possible, et à expérimenter diverses formes d'échanges. C'est justement cette expérience d'une grande variété de dispositifs qui permet, par comparaison, de dégager la puissance heuristique spécifique du « cinéphilo ».

Mon propos n'est pas d'explorer les multiples relations qui existent entre la philosophie et le cinéma, et qui ont conduit des auteurs comme Maurice Merleau-Ponty, Gilles Deleuze ou Stanley Cavell à de profondes analyses. Je voudrais plutôt réfléchir, en me basant sur la quarantaine de séances que j'ai animées durant ces derniers mois, sur ce que nous avons expérimenté collectivement. Ces moments d'émotions et de réflexions partagées ont constitué la preuve tangible du pouvoir qu'ont les films, lorsqu'ils sont projetés en salle, de nous troubler, de nous interroger, de nous amener à questionner les normes, les principes, et les valeurs.

Platon et Aristote avaient défini la philosophie comme la « fille de l'étonnement ». Pour philosopher, s'étonner est donc une condition nécessaire, mais non suffisante – car, sinon, la philosophie serait synonyme d'étonnement. C'est pourquoi, si nous voulons

«cinéphilosopher», il convient de prolonger l'expérience du film par la discussion. Cette dernière ressemble à certains égards aux échanges qui ont habituellement cours lorsque nous sortons d'une projection avec des amis. Le cinéphilo tel que nous le pratiquons se fonde ainsi sur un principe de continuité : continuité avec le film, et aussi avec l'habitude qu'ont beaucoup de spectateurs de prolonger le plaisir de la projection en discutant. Ce qu'ajoute la dimension philosophique, c'est une forme particulière d'exigence : exigence de doute, de problématisation, d'argumentation, et de conceptualisation. Cependant, ce serait trahir le film que de dériver, dans les analyses, vers des propos trop abstraits et généraux. Tel est l'équilibre toujours instable que nous cherchons dans ces séances, entre d'une part l'ambition philosophique, et, d'autre part, la fidélité au film en tant qu'objet d'une expérience esthétique, c'est-à-dire visuelle, auditive, sensible, affective. Nous partons en effet du principe qu'il est impossible, dans un film, d'isoler les enjeux éthiques, politiques, anthropologiques, épistémologiques ou ontologiques des enjeux proprement esthétiques – comme nous l'avons vu en évoquant *La Grande bouffe*.

Afin de mieux comprendre ce qui est en jeu, on peut examiner un peu plus précisément le dispositif. Un cinéphilo comprend trois étapes : la préparation par les intervenants ; la projection elle-même ; le débat.

Le choix du film

Avant tout, il faut choisir un film. Afin d'éviter les débats trop fléchés, voire trop directement clivant, nous écartons autant que possible les films « à thèse », ou qui seraient réduits au simple rôle d'illustration d'un thème. Comme la liste en annexe le montre, nous avons prioritairement choisi des œuvres esthétiquement riches et complexes, et dont nous ne savions pas directement ce qu'on pouvait, ou devait, penser. Plutôt que de partir d'une question philosophique, puis de chercher quels films pourraient l'« illustrer », nous avons sélectionné des œuvres qui résistent à l'interprétation, et qui bousculent les cadres de perception et de compréhension trop figés. Certains films – citons *Under the skin*, *Melancholia*, *L'Étreinte du serpent* ou encore *La Nuit des morts-vivants* – ont retenu notre attention par leur capacité à créer un monde inédit, dépaysant, déstabilisant, propre à nous arracher à nos confortables habitudes de pensée et de perceptions. D'autres, comme *Le Havre*, *Fatima*, *Asphalte* ou *La sociologue et l'ourson* ont été choisis pour le regard oblique et renouvelé qu'ils portent sur une réalité qui pourrait nous sembler familière et non problématique. Qu'il s'agisse donc d'une confrontation avec l'étrangeté radicale, ou avec l'« inquiétante familiarité », nous avons tenté d'explorer des voies mettant la pensée en mouvement, et l'obligeant à déconstruire et reconstruire ses catégories.

Certains films ont également été choisis pour leur capacité à interroger les hiérarchies en art, notamment la frontière incertaine entre d'un côté la culture « savante » et légitimée de l'« Art et Essai » et, de l'autre, les formes populaires du cinéma de « divertissement ». Des œuvres aussi différentes que *La Prisonnière du désert*, *The We and the I*, *Pas son genre* ou *X Men – Days of the future past* nous bousculent en tant que spectateurs dans la mesure où il n'est pas évident de savoir dans quel ensemble nous pouvons les subsumer. D'autres pourraient les situer trop rapidement dans le « divertissement », alors que le regard cinéphilique, voire cinéphilosophique, montre que d'autres cadres de perception et de compréhension sont possibles. Ainsi, de nombreux westerns, qui ont été conçus au départ comme des œuvres destinées à amuser les classes populaires, appartiennent aujourd'hui au Panthéon de la cinéphilie savante. Or, s'interroger sur la catégorie dans laquelle une œuvre est pensable, c'est déjà commencer à philosopher, c'est-à-dire à prendre conscience que l'usage que nous faisons du langage n'a rien d'évident ni de « naturel ». Il n'est en effet pas de pensée critique qui ne commence par une méfiance envers les mots. Ce travail – comme l'a lumineusement montré Ludwig Wittgenstein – peut commencer avec les termes les plus quotidiens, les plus anodins, comme « jeu » par exemple. Philosopher, c'est s'imposer de sans cesse remettre en travail les définitions. Se demander « Qu'est-ce qu'un western ? », « Qu'est-ce qu'un film d'auteur ? » ou encore « Qu'est-ce qu'un blockbuster ? » oblige à faire ce travail.

Cette ouverture sur le cinéma « populaire » (je mets le terme entre guillemets, puisque je viens de montrer qu'en la matière les frontières sont floues) a toutefois des limites. En effet, nous n'avons animé de séances que dans des lieux appartenant à la culture « légitime » : cinémas d'Art et d'Essai, musées, bibliothèques, etc. La liste des films elle-même, qui se trouve en annexe, montre que la diversité est tout de même relative. C'est sans doute le principal point faible de cette aventure. Si l'objectif est en effet de s'appuyer sur le cinéma pour vivifier le débat public, il serait souhaitable de toucher les catégories de population les plus diverses, notamment celle ayant un plus faible capital culturel (qui, comme on le sait, ne sont pas toujours les plus défavorisées en ce qui concerne le capital économique). Pour faire face aux défis de notre temps en termes de citoyenneté et de débat pluraliste, il serait souhaitable que le cycle « cinéphilo » se déploie dans les Multiplexes, et essaie de s'approprier un cinéma à l'audience encore plus large. La réussite d'un tel projet est bien sûr loin d'être garantie, mais l'expérimentation mérite d'être tentée.

© Philippe Faucon, *Fatima*, 2015



En amont : préparer la séance

Dans la mesure du possible, j'essaie de préparer et d'animer ces séances avec un autre intervenant – généralement un autre professeur de philosophie. Cette méthode permet de mieux prendre conscience de ce que peut le cinéma. En effet, les films sont des réalités particulièrement complexes, puisque s'y mêlent des composantes visuelles, plastiques, sonores, musicales, langagières, narratives, dramatiques, symboliques, etc. Selon à quel aspect on est plus ou moins attentif, notre questionnement (notamment philosophique) varie. C'est d'ailleurs un des critères qui peut permettre de distinguer une œuvre d'art d'un objet visant simplement à communiquer un message : dans le premier cas, on ne sait pas à quoi on doit ou non être attentif, et, par conséquent, on ne sait pas nécessairement ce qu'il y a à penser, et à comprendre. Préparer un cinéphilo à deux, c'est déjà prendre acte du fait qu'il y a plusieurs façons de se laisser questionner par le film.

À partir de ce travail préparatoire, nous dégagons donc quelques axes de réflexion, proposés aux spectateurs juste avant la projection. Ainsi, l'attention de ces derniers est dirigée vers des aspects du film – y compris des aspects formels – auxquels ils n'auraient peut-être pas été spontanément sensibles. Le plus souvent, mais pas toujours, nous établissons un lien entre le film et une question. À titre d'exemples, voici quelques titres, et les problématiques que nous leur avons associées :

Vice Versa : Sommes-nous maîtres de nos émotions ?

Fight Club : Quel est l'autre que l'on porte en soi ?

Séraphine : Peut-on être artiste sans le savoir ?

Sous le soleil de Satan : Peut-on filmer le sacré ?

Tampopo : Quand y a-t-il art ?

Les Sentiers de la gloire : La guerre : une éclipse de la raison ?

L'expérience du film dans la salle obscure

Ensuite vient le temps, central, de la projection elle-même. C'est le moment de la solitude, celui où nos sens et notre conscience rompent avec leurs centres d'intérêt habituels - et le plus souvent utilitaires - pour se laisser capter par le film. Robert Smithson a exprimé cet effet de rupture dans une formule célèbre : « Allez au cinéma, c'est faire un trou dans sa propre vie ». Depuis les débuts du septième art, on a évoqué la parenté entre cette expérience et celle du rêve, ainsi que son caractère régressif : dans la salle de projection, c'est souvent ce qui reste d'enfance en nous qui est sollicité.

Voir un film, c'est accepter d'être dépaycé, et de se laisser pénétrer par le monde spécifique que le cinéaste a créé.

Cette immersion esthétique est toutefois légèrement différente pour le spectateur d'un cinéphilo, qui sait qu'après la séance, il sera conduit à participer à un dialogue d'un type particulier. Cette perspective oriente nécessairement le « libre jeu des facultés », qu'on peut définir ici comme le dialogue intérieur entre le sujet qui perçoit, le sujet qui imagine, le sujet qui est affecté, et le sujet qui pense. Le mouvement de va-et-vient entre l'expérience « spectatorielle » et l'expérience de réflexion théorique est dans un tel contexte particulièrement intense.

De la difficulté de recréer du commun

La perception d'un film – d'autant plus si elle a lieu dans une salle de cinéma – constitue une expérience déstabilisante pour la relation que nous entretenons à nous-même. Durant la projection, nos sens et notre conscience sont sollicités de façon permanente par un grand nombre de perceptions, d'émotions, voire de questions. Le montage sonore et visuel nous place dans un contexte d'incertitude : nous ne savons jamais ce qu'il va y avoir à percevoir dans l'instant qui suit. Il n'est donc pas évident pour le sujet de maintenir son unité face à ce flux perceptif et émotionnel. Dans le meilleur des cas, si la magie du cinéma opère, nous sortons transformés de ce face à face avec le film.

Puis vient le moment de recréer du commun, de refaire société. Ceux qui ont préparé la séance reprennent tout d'abord la parole. Ce n'est pas toujours facile : sortir de l'univers du film et revenir à celui de la salle demande parfois un réel effort. Il s'agit de ne pas laisser l'émotion nous réduire au silence, mais de l'utiliser au contraire comme un stimulant pour penser. Je me souviens par exemple avoir eu du mal à trouver mes mots après des films aussi différents que *Scarface*, *Séraphine*, ou *Melancholia*.

Dans notre propos liminaire, l'enjeu est donc d'éviter de plaquer un discours théorique sur le film, qui serait alors réduit à un simple prétexte. L'idée est plutôt de prolonger les interrogations dont il est porteur. Comme je l'ai déjà dit, ce qui fait la richesse particulière du cinéma, c'est qu'un film associe plusieurs formes d'expression et de système sémiotiques. Sons, musiques, cadrages, couleurs, modes narratifs, gestuelles, dialogues : tout peut donner à penser. Le cinéma est l'art du croisement des points de vue : chaque plan, la caméra saisit la « réalité » selon une perspective singulière, qui se tisse et se confronte avec les autres points de vue possibles et avec les autres plans. En cela, la discussion cinéphilosophique prolonge la projection elle-même, car chaque intervenant parle bien du film, mais il en parle selon une perspective singulière.

Nous touchons là un point qui a été signalé par de nombreux participants au cycle cinéphilo, qui avaient également expérimenté d'autres types de rencontres philosophiques ouvertes à un large public – du type « café philo ». Dans ce dernier cas, chacun arrive avec son vécu, son expérience, son capital culturel, ses références. À partir de cette diversité, il n'est pas toujours facile de savoir de quoi chacun parle, et de créer du commun. Dans un cinéphilo, par contre, toutes les personnes présentes ont vu le même film. Un objet commun est donné, ce qui permet de créer rapidement une forme d'égalité, qui ne se réduit cependant pas à une identité. Car si l'objet est bien commun, chacun l'a perçu et l'a pensé à sa façon. Comme je l'ai déjà dit, les films sont des objets assez complexes pour se prêter à plusieurs cadres de perception et de compréhension. C'est en cela que le cinéphilo est une pratique politique, même lorsque le film n'aborde aucune problématique « politique » au sens strict. De même que la « chose publique » est commune à tous sans être *identique* aux yeux de tous, les spectateurs ont à la fois vu le *même* film et un film *différent*.

Le moment du débat n'est cependant pas celui d'une accumulation de monologues qui seraient simplement juxtaposés. C'est un moment d'écoute, d'échange et de partages. Dans le meilleur des cas – car toutes les séances n'ont pas été aussi fécondes - les interventions rebondissent les unes sur les autres, se prolongent, se confrontent parfois. Cette complémentarité est facilitée par l'exigence

partagée par tous les intervenants, à savoir une ambition philosophique qui ne perde pas de vue la spécificité esthétique du film. Par petites touches, par esquisses successives, à travers chaque prise de parole, le film n'est pas seulement commenté : il est recréé. Dans le même mouvement, un public se constitue dans la salle. Avant la projection n'existent que des individus isolés, juxtaposés. Le partage de l'expérience du film et du dialogue cinéphilosophique instituent une communauté, un tout qui est plus que la somme des parties. J'insiste : ce processus est essentiellement politique. Il peut certes exister ailleurs qu'à l'occasion d'un cinéphilo. Mais ce dispositif, du moins lorsqu'il fonctionne, est exemplaire de l'expérience qu'un public peut faire de lui-même à partir d'un trouble collectif et d'une problématisation partagée.

Nous nous sommes néanmoins heurtés à une difficulté assez courante lorsqu'il s'agit de débat public. Le fait que les salles soient bien remplies pour les « cinéphiles » est certes un signe que cette formule correspond à une attente, mais il n'est pas sans poser problème. Prendre la parole dans une assistance fournie n'a rien d'évident, et favorise ceux qui en ont l'habitude. Je disais tout à l'heure que notre public n'est pas représentatif de la population française, dans la mesure où les personnes à fort capital culturel y sont sur-représentées. Ce sont également ces dernières qui, le plus souvent, prennent la parole après la projection du film. Par timidité ou parce qu'ils ne se sentent pas suffisamment légitimes, certains spectateurs m'ont avoué ne pas s'être autorisés à exprimer un point de vue. Si notre ambition est d'expérimenter le pluralisme, et d'aider la société à cultiver la conscience qu'elle a d'elle-même, cette forme de « confiscation » de la parole par les plus éduqués et les plus habitués à parler en public n'est pas sans poser problème.

Débattre, et s'interroger sur les conditions de possibilité du débat

Malgré les difficultés que je viens d'évoquer, le cinéphilo est donc un laboratoire privilégié de l'intersubjectivité. Chacun, en prenant la parole, attire l'attention sur un aspect du film qui avait éventuellement échappé aux autres. Pour paraphraser Marcel Duchamp, on pourrait dire que ce sont les spectateurs, et plus encore les spectateurs parlants, qui font les films. Le cinéma étant un art particulièrement discutable, la participation du récepteur au processus créatif y est particulièrement sensible. Chacun sort enrichi de cet exercice d'intelligence collective, y compris bien sûr ceux qui ont préparé la séance. En écoutant les interventions des uns et des autres, chacun prend conscience des limites de sa perception et de sa compréhension mais, dans le même mouvement, il les élargit. C'est en cela, notamment, que l'expérience est philosophique.

J'ai conservé les notes que je prends pendant les interventions du public de chaque cinéphilo. En les consultant, j'y retrouve la méthode hésitante et syncrétique que plusieurs auteurs adoptent lorsqu'ils philosophent sur les films. En tant qu'art « impur », pour reprendre la formule d'André Bazin, c'est-à-dire en tant que forme d'expression croisant plusieurs types de médiums (ou de media), le cinéma se prête à des voies d'accès multiples. Ainsi Cavell, par exemple, cherche-t-il dans son approche à conserver l'esprit des échanges entre amis : « *Il est dans la nature de ces expériences de films d'être tapissées de lambeaux de conversation, de réactions d'amis avec lesquels je suis allé au cinéma.* » Dans un esprit similaire, la philosophie telle que nous la pratiquons dans ce cycle cinéphilo présuppose qu'il existe différentes formes de rationalités : elle est donc nécessairement éloignée de tout dogmatisme.

Cependant, reconnaître la pluralité des points de vue ne conduit pas nécessairement au relativisme – et c'est aussi en cela que ce dispositif est politique. Un questionnement irrigue en effet chaque débat, et chaque prise de parole : Qu'est-ce qui fait la pertinence – notamment la pertinence philosophique – d'une intervention ? Selon quelles normes et quels critères en juger ? Si philosopher c'est, notamment, juger les normes (esthétiques, morales, cognitives, politiques, etc.), alors un cinéphilo ne mérite ce nom que s'il permet cet exercice du jugement. Or ce qui est passionnant dans cet exercice, c'est que ces critères de pertinence ne peuvent pas être fixés à l'avance, et une bonne fois pour toutes. Ils sont eux-même en discussion permanente. Un film est en effet un objet assez déterminé – surtout lorsqu'on vient de le visionner collectivement – pour fournir une pierre de touche permettant de « vérifier » la pertinence d'une intervention. Mais il est également un objet assez riche et ambigu pour que les normes de pertinence ne soient pas formulées avec précision. Pour parler en termes kantien, le jugement cinéphilosophique que nous portons sur un film n'est pas « déterminant », mais « réfléchissant ».

Le moment de la discussion est donc celui où l'on prend conscience que les films ne sont pas seulement l'expression de la subjectivité de leur auteur, ou un reflet de la société dans laquelle ils sont produits. En effet, les œuvres cinématographiques sont performatives : elles agissent sur la réalité, notamment par les débats qu'elles suscitent. Le cinéphilo est, parmi d'autres, un dispositif qui organise ces débats, qui les formalise, et qui montre à quel point les films peuvent bousculer les certitudes, les normes admises, les dogmes. Cette prise de conscience est particulièrement vive lorsque les films projetés et discutés ont produit des effets patents sur la société de leur temps, et en produisent encore. Parmi ceux que nous avons proposés, citons par exemple *La Grande bouffe*, mais aussi *Harvey Milk*, *Adam's Rib*, *Les Sentiers de la gloire* ou encore *Taxi Téhéran*. Ces œuvres montrent que le miroir que le cinéma nous tend ne renvoie pas un reflet statique. Chacune d'elle a révélé un état particulier des mentalités et du droit, sur lequel elle a agi. Le regard que la société américaine porte sur les femmes ne serait pas ce qu'il est sans les « comédies du remariage », dont *Adam's Rib* fait partie ; il en est de même pour les personnes homosexuelles avec des films comme *Harvey Milk*. Le scandale qui a entouré la sortie de *La Grande*

© Pete Docter et Ronaldo del Carmen, *Vice versa*, 2015



bouffe fait intégralement partie de l'histoire des années soixante-dix. Quant aux deux derniers exemples, *Les Sentiers de la gloire* et *Taxi Téhéran*, ils tiennent une place centrale dans l'histoire la censure et du combat pour la liberté d'expression.

Opérateurs de prises de conscience, de polémiques, de troubles, d'indignations, d'enthousiasmes, les films ne laissent pas le réel en l'état.

Cinéma et «réalité»: allers-retours

Je voudrais proposer rapidement quelques exemples plus précis de la dialectique qui peut exister entre les films et la réalité de l'existence sociale.

Pour le cinéphilo autour de *Fatima*, il avait semblé pertinent à William Benedetto de proposer à des jeunes filles issues de l'immigration maghrébine d'animer la discussion avec moi. J'avais donc fait cette proposition à deux anciennes élèves, qui acceptèrent. Or l'une des deux porte le voile. La présence d'une «jeune fille voilée» dans un contexte où il très rare d'en voir, et où il est encore plus rare de leur demander de s'exprimer devant un large public, suscita un certain émoi. Certains spectateurs, qui semblaient tout à fait disposés à compatir au sort du personnage principal du film de Philippe Faucon – qui, justement, porte le voile – semblèrent beaucoup moins bienveillants envers la jeune intervenante. Ce violent retour du réel – certains diraient ce retour du refoulé – fut l'occasion de réfléchir sur le statut de la fiction, sur son effet de distanciation, ainsi que sur les ambiguïtés du regard. Le diptyque que constitue la projection du film et la discussion fut, en l'occurrence, particulièrement fécond, et révélateur des ambivalences de notre société.

Dans le même esprit, j'ai animé le cinéphilo consacré à *Scarface* (autour du thème «De quelle vérité les mythes sont-ils porteurs?») avec un professeur de sciences économiques et sociales, mais aussi avec un ancien élève. Ce dernier a grandi dans une cité populaire des quartiers nord de Marseille. À treize ans, en découvrant le film de Brian de Palma, il avait été étonné de constater à quel point les jeunes de sa cité s'étaient approprié les attitudes et les tics de langage de Toni Montana. Lui-même, d'ailleurs, avoua aux spectateurs de ce cinéphilo qu'il avait cédé quelques temps à l'identification avec le personnage du film – identification particulièrement étrange dans la mesure où ce personnage semble, du début à la fin du film, tout à fait inapte au bonheur.

Cette réflexion sur l'effet que produit la fiction sur la réalité fut au cœur du débat, qui porta aussi, et symétriquement, sur les effets du réel sur la fiction. En effet, Tony Camonte, le personnage du *Scarface* d'Howard Hawks, est inspiré de vrais truands – principalement d'Al Capone. Or, au début du *Scarface* de De Palma, le personnage principal exprime son admiration pour les personnages de bandits des films noirs américains. Toni Montana cherche donc à ressembler à des personnages de cinéma. Par ailleurs, les petits caïds des cités marseillaises cherchent à imiter Toni Montana. Lors du cinéphilo, c'est autour de cette spirale de l'imitation qu'avait tourné le débat, spirale démultipliée dans la mesure où Brian De Palma est un cinéaste post-moderne qui, lui-même, s'inspire de façon très ostentatoire d'autres cinéastes...

L'univers de *Scarface* est dominé par le trompe l'œil et l'artifice. Dans le film, le monde de Toni Montana est contaminé par des images. À son tour, ce film a constitué une incroyable source de citations et de reprises, autant dans le champ des productions culturelles que dans le comportement d'une partie de la jeunesse. C'est en cela qu'il nous avait semblé légitime de parler de «mythe» – «De quelle vérité les mythes sont-ils porteurs?» était le thème de cette soirée – mais pas seulement. Car la définition de ce concept, notamment en ethnologie, le situe au-delà de la distinction entre le vrai et le faux; pensons à la célèbre formule de Toni Montana: «*Je dis toujours la vérité, même quand je mens.*». Le mythe est faux, on en a conscience, et pourtant il agit très fortement sur nous et sur notre rapport à la «réalité». Le débat suivant la projection avait montré à quel point *Scarface* met justement en crise cette notion de «réalité»: Toni Montana est certes un personnage de fiction, mais les effets qu'il produit dans l'inconscient d'une partie de notre jeunesse sont, eux, bien réels.

Le style comme moteur du questionnement

Deux exemples illustrent la façon singulière qu'a le cinéma de contextualiser les grandes valeurs et les grands principes, et de les interroger par l'invention de dispositifs formels.

Les deux séances de cinéphilo que j'ai co-animées autour du film *Le Havre* ont été l'occasion de prendre conscience de la façon par laquelle le style d'une œuvre nous conduit à repenser les problèmes.

Dans ce film d'Aki Kaurismäki, le récit évoque de grands concepts – la solidarité, la «désobéissance civile», le positivisme juridique, l'injustice – et de grandes questions: Peut-il être juste de désobéir aux lois? La délation peut-elle être morale? La solidarité peut-elle tomber sous le coup de la loi? Comment hiérarchiser nos différents devoirs s'ils semblent entrer en contradiction?

Mais l'intérêt de cette œuvre réside surtout dans la contextualisation de ces questions, et dans la façon dont elle creuse la complexité de l'ancrage motivationnel. En effet, les motifs qui poussent les personnages à prendre des décisions dans le film ne sont pas très clairs et, quoi qu'il en soit, ils ne semblent pas relever prioritairement d'une introspection rationnelle. Or philosopher peut certes consister à définir *in abstracto* des normes et des valeurs; mais ces dernières doivent également être mises à l'épreuve. Le cinéma le permet, dans une perspective casuistique prenant en compte la complexité des situations et des choix.

C'est aussi par sa stylisation, par ses décalages et ses anachronismes que *Le Havre* ouvre au spectateur un espace pour penser. Le récit se passe à la fin des années deux-mille, comme en témoigne notamment les actualités télévisées qui montrent le ministre de l'Intérieur Eric Besson commentant une intervention policière dans le camp de réfugiés de Calais. Mais le style du film, aussi bien en ce qui concerne la texture des images, les décors ou les costumes, évoque pour sa part le cinéma des années cinquante – on pense notamment à *Mon Oncle*, de Jacques Tati.

Cet effet de distanciation est accentué par le jeu des personnages et par les effets musicaux, volontairement très appuyés, ainsi que par l'usage presque dadaïste de certains objets (pensons à l'ananas avec lequel le commissaire Monet entre dans un bar). Par sa proximité avec les chromos et les images d'Epinal, la toute dernière image – un arbre en fleur dans le jardin du couple Marx – symbolise ce processus de mise à distance. Nous avons ici affaire à un «cinéma de poésie», qui ne prétend pas donner une «reconstitution» réaliste des faits. Mais, en même temps, le film aborde des sujets d'actualité particulièrement brûlants. Et c'est cette tension qui donne à penser.

La manière par laquelle Kaurismäki insiste sur l'artificialité de ce qu'il nous donne à percevoir soulève ainsi la question de la « vérité » des images. Si toute image relève d'un choix, d'un cadrage, d'un style, d'une construction, ce que montre la télévision de l'intervention policière dans la « jungle » de Calais est-il plus « vrai » que le récit visuel élaboré par Kaurismäki ?

Il apparaît clairement, avec cet exemple, que le questionnement cinéphilosophique se situe souvent à la frontière de plusieurs domaines, en l'occurrence de l'éthique, de l'esthétique, et de l'ontologie. *Le Havre* constitue ainsi un détour, possiblement philosophique, qui permet de porter un nouveau regard sur le réel – en l'occurrence, le problème des migrants et le « délit de solidarité ».

J'ai défendu l'idée que le dispositif « cinéphilo » est politique par essence, et ce quel que soit le film choisi. Il l'avait été encore plus directement lors de ces séances sur *Le Havre*, ou bien lors de la soirée consacrée à *La Sociologue et l'ourson*.

Nous avons choisi d'associer ce film à la question : « Qu'est-ce qui fait la qualité d'un débat politique ? » Comme pour *Le Havre*, c'est le dispositif formel qui permet ici la mise à distance sur un sujet brûlant, à savoir les débats sur « le mariage pour tous » et l'homoparentalité. En proposant une forme hybride qui croise le documentaire et le film d'animation, et en confrontant le sérieux des enjeux avec les animaux en peluche visible à l'écran, les réalisateurs instaurent ce décalage qui rend possible l'étonnement, et qui permet de reposer les questions dans des termes originaux. L'humour, en l'occurrence, se révèle en tant que valeur située au croisement de l'esthétique, du politique, et du philosophique. Je me souviens en effet que le débat consécutif à cette projection avait été passablement déminé par l'effet que le style de l'œuvre, plus encore que son « contenu », avait produit sur les spectateurs. Encore une fois, il apparaît clairement que, dans un film, la « forme » et le « fond » ne sont pas séparables, et que c'est justement cette imbrication qui stimule la pensée.

Un laboratoire en devenir

Pour conclure, j'espère avoir montré en quoi la salle de cinéma, notamment lorsqu'elle accueille un échange cinéphilosophique, constitue un espace social à la fois central et décalé. En tant que laboratoire du débat, elle est un lieu dans lequel la société peut tenter de prendre conscience d'elle-même, de sa complexité, de son énergie, de ses contradictions – bref de ce qui fait qu'elle est une société démocratique. Ceux qui nous ont suivi dans ce cycle depuis qu'il existe ont maintes fois exprimé le même jugement : selon eux, cette expérience partagée constitue une source d'espoir en ce qui concerne la capacité de notre société à dépasser les débats artificiellement clivés, les malentendus, la langue de bois, les invectives et les anathèmes. Notre enthousiasme doit cependant être pondéré par les limites du dispositif, que j'ai déjà évoquées : les spectateurs qui choisissent de participer à un « cinéphilo » ne sont pas nécessairement représentatifs de la société dans son ensemble. Disposant en général d'un capital culturel élevé, ils partagent surtout certaines valeurs essentielles : le goût de l'échange, la curiosité (pour les films, mais aussi pour ce que chacun en dit), et le sens de l'écoute. Il serait donc stimulant, aussi bien humainement qu'intellectuellement, de tester ce dispositif avec des publics moins familiers de l'exercice de l'exégèse cinématographique et du débat pluraliste.

Quoi qu'il en soit, reconnaissons que le cinéma, par le trouble qu'il suscite en chacun de nous et par sa complexité, possède un pouvoir spécifique. S'il peut nourrir des formes particulièrement riches d'intersubjectivité, c'est d'abord parce qu'il s'adresse de manière incomparable à notre subjectivité. Le cinéphilo apparaît ainsi comme un espace dans lequel le sujet-spectateur peut prendre conscience de sa capacité à aiguïser ses sens, à remettre en question ses certitudes, et à étendre le champ de son entendement. D'un point de vue plus collectif, nous avons vu que la salle de cinéma constitue un lieu possible de résistance aux divers processus de séparatisme social et au triomphe de l'*homo munitus* – à savoir l'homme barricadé et replié sur l'entre-soi. Pour reprendre les termes de Pierre Rosanvallon dans sa conclusion à *La société des égaux*, on peut y cultiver tout à la fois le « commun-participation » et le « commun-intercompréhension ». Le premier consiste à vivre ensemble des événements forts. Selon Rosanvallon, ce « commun » peut être festif mais aussi réflexif ; dans ce cas, il est « décisif pour fortifier la vitalité d'une communauté » et « indexé sur l'implication et la curiosité des citoyens ». Quant au « commun-intercompréhension », il désigne la connaissance et la compréhension réciproque qui peut exister entre des concitoyens, au-delà des slogans et des idées reçues. Par la diversité des regards qu'il porte sur le monde et la société, le cinéma joue un rôle essentiel dans ce processus d'intelligibilité.

Dans le contexte de crise des repères et d'inquiétudes généralisées que j'évoquais au début de ce texte, veillons donc à favoriser tout ce qui, à l'instar de ces moments cinéphilosophiques, peut nourrir l'intelligence partagée et le sens de la communalité.

© George Cukor, *Madame porte la culotte*, 1949



© Brian De Palma, *Scarface*, 1983



FILMS AYANT FAIT L'OBJET D'UNE SÉANCE «CINÉPHILO»

Les films sont classés dans l'ordre chronologique de leur réalisation

- ▶ Frank Capra, *New York - Miami (It Happened One Night)*, 1934
- ▶ George Cukor, *Madame porte la culotte (Adam's Rib)*, 1949
- ▶ John Ford, *La Prisonnière du désert (The Searchers)*, 1956
- ▶ Stanley Kubrick, *Les Sentiers de la gloire (Paths of Glory)*, 1957
- ▶ George Romero, *La Nuit des morts-vivants (Night of the Living Dead)*, 1970
- ▶ Steven Spielberg, *Duel*, 1973
- ▶ Marco Ferreri, *La Grande bouffe*, 1973
- ▶ Sam Peckinpah, *Apportez-moi la tête d'Alfredo Garcia (Bring Me the Head of Alfredo Garcia)*, 1974
- ▶ Brian De Palma, *Scarface*, 1983
- ▶ Juzo Itami, *Tampopo*, 1985
- ▶ Samuel Axel, *Le Festin de Babette*, 1987
- ▶ Maurice Pialat, *Sous le soleil de Satan*, 1987
- ▶ David Lynch, *Sailor et Lula*, 1990
- ▶ David Fincher, *Fight Club*, 1999
- ▶ Manoel de Oliveira, *Un film parlé*, 2003
- ▶ Gus Van Sant, *Harvey Milk*, 2008
- ▶ Martin Provost, *Séraphine*, 2008
- ▶ Kelly Reichardt, *La Dernière piste (Meek's cutoff)*, 2010
- ▶ Aki Kaurismäki, *Le Havre*, 2011
- ▶ Lars Von Trier, *Melancholia*, 2011
- ▶ Michel Gondry, *The We and the I*, 2012
- ▶ Josh Trank, *Chronicle*, 2012
- ▶ Jonathan Glazer, *Under the skin*, 2013
- ▶ Lucas Belvaux, *Pas son genre*, 2013
- ▶ Bryan Singer, *X Men – Days of the future past*, 2014
- ▶ Philippe Faucon, *Fatima*, 2015
- ▶ Pete Docter, *Vice Versa (Inside out)*, 2015
- ▶ Jafar Panahi, *Taxi Teheran*, 2015
- ▶ Ciro Guerra, *L'Étreinte du serpent (El Abrazo de la serpiente)*, 2015
- ▶ Thomas Salvador, *Vincent n'a pas d'écaillés*, 2016
- ▶ Marco Bellochio, *Fais de beaux rêves (Fai bei sogni)*, 2016
- ▶ Samuel Benchetrit, *Asphalte*, 2016
- ▶ Etienne Chaillou, Mathias Thery, *La Sociologue et l'ourson*, 2016

PERSONNES AYANT PARTICIPÉ À L'ANIMATION DES SÉANCES :

Céline Acker, Vladimir Biaggi, Marie-Laure Binzoni, Ronald Bonan, Charlotte Créac'h, Denis De Casabianca, Samy Lalanne, Luisa Marques Dos Santos, Guillaume Monsaingeon, Julien Rochedy, Anne-Sophie Rousset, Olivier Schefer, Matthias Youchenko (professeurs de philosophie), Myriam Ghelam-Allah, Ada Mlinde, Hanane Ouraci (étudiants), Aïssa Grabsi (professeur de sciences économiques et sociales), Irène Théry (sociologue), Pierre Giannetti.

© Aki Kaurismäki, *Le Havre*, 2011

