

Médiation audiovisuelle et médiation sociale : une analyse de l'expérience de sociabilité au cinéma

par FROGER Marion

Bon nombre de recherches ont déjà dégagé les enjeux sociaux de la médiation audiovisuelle des valeurs, des mémoires et des imaginaires collectifs. Ou encore, ont pointé le rôle des pratiques artistiques ou communicationnelles dans l'effritement, l'entretien ou la création de liens sociaux. Les opérations de transmission et de réunion, empruntant le média audiovisuel, sont au cœur de ce type d'études avec lesquelles il s'agit ici de prendre ses distances pour explorer le lien entre l'expérience de sociabilité à une époque donnée et l'expérience filmique du spectateur. Nous explorerons donc ce lien à travers l'étude de la place du tiers dans l'expérience filmique du spectateur et nous illustrerons notre propos à l'aide de trois films français du tournant des années 60.

Mots-clés :

A lot of studies brought out the social issues of audiovisual mediation that contributes towards producing values, memories and imaginary worlds of a community. They focused attention to the role that the artistic or communicational practices are playing in the process of weakening, maintenance, or creation of social links. I won't consider how audiovisual media are operating to transmit, connect or gather people. I would like to explore the link between the experience of sociability in a given time and the filmic experience of the spectator. I would like to underline the function of the place of third for the spectator in the filmic experience and I will illustrate my paper with three samples of French movies of the beginning of the sixties.

Keywords :

Mon propos sera d'aborder la médiation audiovisuelle et la médiation sociale comme phénomènes liés avec lequel les études cinématographiques – puisque tel est mon champ privilégié de recherche - doivent composer.

Malgré la différence de domaine et d'approche que la médiation audiovisuelle et la médiation sociale convoquent, les recherches en études médiatiques, anthropologie culturelle et sociologie des arts se sont déjà croisées pour dégager notamment les enjeux sociaux de la médiation audiovisuelle des valeurs, des mémoires et des imaginaires collectifs. Ou encore, pour pointer le rôle des pratiques médiatiques, qu'elles soient artistiques ou communicationnelles, dans les formations communautaires et dans l'effritement, l'entretien ou l'invention de liens sociaux. Les opérations de transmission et de réunion, empruntant le média audiovisuel, sont au cœur de ce type d'études avec lesquelles il s'agit ici de prendre ses distances pour entamer une réflexion sur la nature du lien qui unit la médiation à l'expérience audiovisuelle.

Trois aspects de la médiation peuvent ici être pris en considération : sous le premier aspect, la médiation fonctionne dans le paradigme de la séparation, elle est *le moyen* d'abolir un écart entre des individus qui se cherchent une communauté. Les représentations collectives produites par l'audiovisuel jouent alors le rôle de médiations symboliques répondant aux

médiations sociales visant à produire du lien. Comme le souligne Ricœur dans *Parcours de la reconnaissance*, il s'agit de produire des identités indispensables au nouage du lien social. Mais cette production d'identité n'est pas le seul fait de l'acte narratif. L'analyse de Ricœur permet de mettre l'accent sur le collectif qui permet un tel acte, et auquel un tel acte renvoie toujours. L'acte narratif est alors envisagé comme le résultat d'un agir *qui suppose du collectif*. Il atteste[1] d'une capacité d'agir garantie par la collectivité[2]. Cette fonction d'attestation d'une « capacité[3] » que l'on attribue ici à la représentation collective n'a que rarement été prise en compte. Or elle est primordiale si l'on considère que chaque média possède ses propres conditions d'exercice, et que chaque production est aussi le témoignage d'un fonctionnement collectif dans un système de droits politiques, inscrit dans des modes de transactions économiques, et répondant à un certain nombre de critères déontologiques. Il nous faut donc prendre en compte ce qui est attesté dans les pratiques médiatiques, en termes de « droits » et de « pouvoirs » des agents impliqués dans ces pratiques, pour mieux comprendre la perception *du collectif* que le spectateur en retire et dans lequel il s'inclut.

Sous son deuxième aspect, la médiation est *la fin* des activités sociales en tant qu'elle rend viable un monde d'écarts irréductibles. Habermas, pour ne citer que lui, a œuvré pour construire des *systèmes de médiation* répondant aux enjeux politiques et éthiques des sociétés contemporaines faites d'entités séparées. Les pratiques médiatiques fournissent des *dispositifs communicationnels* (de la télévision à Internet, en passant par la presse ou les pratiques d'exposition) qui configurent les échanges et les pratiques de collaboration suivant des modalités d'interaction plus ou moins rationnelles. De manière générale, on remarquera que les représentations symboliques font passer des modèles relationnels en dévoilant leurs scènes énonciatives. Dans les films, plusieurs modèles relationnels se juxtaposent : 1) le modèle relationnel des interactions jouées par les personnages du film où le spectateur doit trouver sa place ; 2) le modèle relationnel entre les producteurs du film, qui est attesté par le résultat de leur action commune – le film –, et qui s'exemplifie à l'attention du spectateur ; 3) le modèle relationnel de la communication de l'expérience esthétique, dans un espace dégagé des contingences du lien social ordinaire. Le film est l'occasion d'un partage du goût qui découvre la possibilité d'une « communauté » et en fait un objet d'espérance[4].

Un troisième aspect du lien de la médiation à l'expérience audiovisuelle doit être pris en compte ici : celle-ci n'est plus un *moyen* de réduire l'écart pour tendre vers l'adéquation ou une *fin* à poursuivre pour assurer la viabilité de la séparation. Celle-ci est un *milieu qui préexiste à la relation et le produit de celle-ci*. En accord avec la description que fait la microsociologie de l'interaction quotidienne, il nous faut considérer que la négociation constante de nos relations produit l'espace-temps où peut avoir lieu la reconnaissance mutuelle. L'expérience de sociabilité est précisément l'expérience de l'interaction constante du soi avec d'autres soi dans un échange perpétuel qui transforme et maintient tout à la fois les « soi » et les ensembles qu'ils forment. Les interactions sont médiatisées, au sens où elles supposent un milieu fait des traces sédimentées de toutes les interactions antérieures qui fournissent aux interactants les signes de manifestation de leur considération mutuelle[5]. Les sciences sociales ont développé un grand nombre d'instruments pour analyser les multiples interactions qui produisent les individus et les collectivités et décrire le milieu ainsi produit. Il ne s'agit pas de les répertorier tous, mais de s'appesantir sur les traces et signes de la médiation accessible dans l'expérience filmique. Si la microsociologie de Goffman nous intéresse particulièrement, c'est parce qu'elle insiste justement sur cette production de signes, sur la sensibilité qu'elle requiert et sur l'espace dramatique où elle a lieu. En

reproduisant ou captant de tels moments, le cinéma élargit la sensibilité morale de ses spectateurs et se fait le « greffier » privilégié des exercices de sociabilité, dans leur moment historique, celui qui marque l'appartenance d'un film à une époque déterminée.

Il s'agit donc d'établir un pont, d'un genre nouveau, entre médiation sociale et médiation audiovisuelle sur la base de cette production et lecture de signes. L'expérience filmique s'y révèle une expérience imaginaire de sociabilité qui en fait une expérience clé de la constitution du sujet social. Or, si le dispositif cinématographique débouche sur une expérience imaginaire de sociabilité, c'est en tant qu'il permet au spectateur de construire, au sein de la diégèse et dans son rapport aux différents producteurs du film, une *tierce position*. Ce biais d'étude de l'expérience filmique est relativement nouveau dans les études cinématographiques, puisque jusqu'ici, on s'est surtout intéressé au rapport d'identification et de substitution entre le spectateur, les personnages et la caméra ; ou encore au rapport discursif direct entre spectateurs et instances d'énonciation.

Je voudrais montrer que le spectateur se construit une tierce position qui l'implique dans la situation relationnelle du film. La situation relationnelle, dans un film, comporte plusieurs étages. À chaque étage, le tiers joue un rôle : le spectateur est le tiers exclu d'une relation qui s'est jouée entre les producteurs du film, mais le tiers inclus qui, en tant que membre de la collectivité, a permis que cette entreprise ait lieu. La réussite de l'entreprise – qui est par ailleurs dépendante du plaisir d'un tiers interprétant, le public, dont fait partie le spectateur – viendra renforcer sa position de tiers et l'impliquera dans le partage des responsabilités. Le spectateur est aussi le tiers absent – mais contemporain – , induit par l'interaction qui suppose, comme le souligne bien Isaac Joseph dans le petit opus qu'il consacre à Goffman, un « public ». C'est devant un public que les actions de figurations propres aux rites d'interaction prennent leur sens, devant un public familier avec les signes sur lesquels elles reposent. Les interactants d'un film jouent donc en public leur sociabilité, quand les acteurs du film performant devant des spectateurs. Mais les deux niveaux sont ici mêlés. Enfin, dans sa représentation des médiations sociales entre des personnages, le film construit, sur un plan esthétique, la place d'un « tiers » *accompagnant* doté de trois fonctions principales, juger, compatir, témoigner. Le film met le spectateur à l'épreuve de son jugement, de sa compassion, de son témoignage. Ainsi, être témoin, c'est faire de soi un être fiable, redevable de son témoignage comme « acte », devant d'autres qui accordent foi au témoignage. Un film, à travers sa fonction cathartique, fait vivre, imaginativement au spectateur, l'épreuve de foi du témoin. Le spectateur subit l'emprise des passions qui déchirent les protagonistes dans l'instant où ils les vivent, mais est ramené au final à la position distanciée et détachée qui sied au témoin. Compatir, c'est éprouver la vulnérabilité de l'autre et s'en soucier[6], maintenir un lien au-delà des divergences d'intérêt ou de valeurs parce qu'on reconnaît la valeur du lien lui-même[7]. Juger, enfin, suppose que l'on s'ouvre au point de vue de l'autre[8] dans la découverte de notre propre « goût » (Arendt). Les films présentent des situations où juger, compatir, témoigner mettent à l'épreuve celui ou celle qui prétend le faire. Cette épreuve est redevable d'une scénographie précise qui assigne au spectateur, à chaque plan pour ainsi dire, une place de *tiers*.

Je me concentrerai donc sur quelques exemples de films français de la fin des années cinquante et du début des années 60. Cette période m'intéresse en tant que période de transition dans les rapports sociaux comme dans l'expérience filmique du spectateur, qui se voit confronté, à travers la Nouvelle Vague, à de nouveaux dispositifs d'inclusion dans l'image, ainsi qu'à de nouveaux syncrétismes de formes de médiations sociales. Je choisirai un

échantillon de films propres à nous éclairer sur les types de traces de médiation ainsi sédimentées, comme sur le dispositif de positionnement du spectateur. J'irai vers le polar français qui fait feu de tout bois dans ces années-là : *A bout de souffle* (1959), *Classe tout risque*, (1960), *Les tontons flingueurs* (1963). Cet échantillonnage permet d'aborder plusieurs thèmes qui mettent en perspective le positionnement du spectateur en tiers jugeant, pris à partie ou à témoin, compatissant, ou encore en tiers inclus ou exclu des relations qui se jouent à l'écran et derrière lui. Le recul historique nous permet aussi d'articuler précisément médiation sociale et médiation audiovisuelle pour mettre en perspective ces films qui nous renseignent sur les rituels et les croyances liées à la sociabilité d'une époque, au moment précis où cette époque bascule. Lors de mon analyse, j'aborderai donc les points suivants :

1. *À bout de souffle* (1959)

- La reconnaissance de la « capacité » à travers la monstration des moyens de production.

1. *Classe tout risque* (1960)

- La compassion à l'épreuve de la déliaison : vulnérabilité de l'homme fort et souci du lien.

1. *Les tontons flingueurs* (1963)

- La jouissance du soi sociable passe par le potlatch verbal.

Analyse des films

- *À bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1959)

L'histoire d'*À bout de souffle* coïncide avec une entreprise de reconnaissance. Jean-Pierre Esquenazi l'a bien montré à l'aide des concepts bourdieusiens^[9] : il s'agissait, pour Jean-Luc Godard et les Jeunes Turcs des Cahiers, de se faire reconnaître comme cinéaste selon les paramètres de l'auteurisme qu'ils avaient imposés à titre de critiques. Sans reprendre l'appareil conceptuel de Jean-Pierre Esquenazi, je continuerai sur ce thème de la *reconnaissance* en puisant chez Ricoeur^[10] l'inspiration pour la conduite de cette analyse. La reconnaissance sera ici liée à l'acte et à l'œuvre^[11] ; soit à la lecture d'un film comme action et au film comme attestation de cette action ; et cette action ne sera pas réduite à son caractère personnel et réflexif, mais sera inscrite dans son milieu d'effectuation. Ce milieu est un champ de possibles que nous nous donnons collectivement mais qui ne se dessine véritablement que par les réalisations qui s'y produisent. L'œuvre est donc, de ce point de vue, un témoin privilégié de notre agir collectif ; mais elle est aussi porteuse d'une certaine « utopie » au sujet de ce monde commun : Esquenazi évoque le « modèle de fraternité » qui se dégage de la narration des modalités du tournage auxquels renvoient certains traits esthétiques C'était déjà le cas dans *Tous les garçons s'appellent Patrick* : « le film offre une expression utopique et gaie de la société à laquelle il participe, et particulièrement de la complicité liant les proches des Jeunes Turcs ». Un des enjeux du film est donc de faire passer un modèle de relations utopique, non seulement à travers les relations qui lient les personnages, mais aussi à travers la solidarité affichée de la production collective. *À bout de souffle* sera le dernier produit de cet esprit collectif : « Godard se pense encore comme un acteur individuel agissant au nom d'un collectif. Il

faut comprendre de cette façon son recours presque systématique à ses amis des *Cahiers*, François Truffaut, Claude Chabrol, Pierre Riessent ». Esquenazi relie cette production d'utopie aux aspirations des jeunes de l'époque (avec enquête sociologique à l'appui). Ce n'est pas sur ce terrain utopique (la vie rêvée à la fin des années 50) que nous souhaiterions aller, mais sur celui de l'utopie relationnelle à proprement dit, en tant que « proposition » de communauté actualisée et présentée par le film. Les films en appellent donc à une « sensibilité » à ce qui s'atteste et se propose à travers leurs modalités de production et la construction dramatique (théâtrale) des rapports entre les personnages. Or ce qui s'atteste, c'est précisément une capacité *comme bien collectif*. Au tournant des années 60, trois systèmes de production résument l'ensemble des possibles en matière de réalisation cinématographique : le système des studios renvoie à une « pouvoir faire » économique et technique ; le système des métiers renvoie à un pouvoir faire relevant d'un savoir professionnel ; la production indépendante relie le pouvoir faire à l'auteurisme intellectuel et la débrouillardise technique. Un film comme *A bout de souffle* ouvre un champ du possible en tant précisément qu'il atteste du pouvoir faire d'un groupe autrement marginalisé dans le milieu traditionnel de production ; un pouvoir faire qui s'affirme ostensiblement comme celui d'un collectif ; avec des moyens financiers issus d'un réseau de solidarité familiale et amicale. Comme le dit bien Esquenazi, *À bout de souffle* a aussi transformé l'idée que le public se faisait d'un tournage et a transmis l'idée d'une autonomisation des agents reposant sur l'ingéniosité et la collaboration (plutôt que sur la maîtrise technique et l'efficacité du système de production). De ce fait, le film touche son public à travers la promesse d'action collective qu'il relance et dont l'enjeu moral et social n'est rien moins que la reconnaissance. Enfin, s'il se dégage un « esprit collectif » de ces œuvres, c'est, pour Esquenazi, en raison d'une opposition affichée des Jeunes Turcs à un état d'esprit concurrent et encore dominant dans « le champ », soit celui des tenants de la culture classique. Opposition marquée par des personnages qui évoluent allègrement dans la culture médiatique et industrielle de leur temps et dont le caractère est jugé superficiel et immoral par les critiques de la vieille garde (comme Georges Sadoul, dans *Les lettres françaises*). Pourquoi ? Parce que la sociabilité des personnages passe désormais par une référence aux comportements des acteurs dans les films américains (noirs ou de série B) et déroge ainsi aux codes de la politesse et de l'amabilité traditionnelle. Ces comportements n'en sont pas moins sociables, puisqu'ils sont toujours déjà « adressés » soit aux autres personnages, soit aux spectateurs eux-mêmes, et de ce fait, sont impliqués dans un processus de reconnaissance mutuelle. Mais aussi parce que cette théâtralité se soutient d'un accompagnement complice figuré par le point de vue de la caméra qui suit les personnages « partout où ils veulent aller ». « Elle est la forme de garantie consentie par l'auteur à ses spectateurs : le cinéaste nous assure qu'il ne lâchera pas ses personnages et les accompagnera partout où les sentiments les mèneront » (p. 83). En les accompagnant à notre place, la caméra nous permet de faire corps avec eux et accroît le lien qui nous attache à eux.

- *Classe tout risque* (Sautet, 1960)

Ce premier film de Claude Sautet a tout pour étonner : il met en scène deux acteurs populaires à contre-emploi : l'un, Lino Ventura, acteur établi depuis longue date dans des rôles de dure à cuire, joue dans *Classe tout risque* un malfrat en bout de course (Abel) ; vulnérable et dépendant, il est encore « quelqu'un » à travers les liens (amoureux, familiaux, amicaux) qui continuent de lui prodiguer une attention particulière et

inconditionnelle alors que les autres liens tissés par ses activités sociales sont incertains et se délitent rapidement. L'autre, Jean-Paul Belmondo, qui est en train de conquérir son statut de star, sera son ambulancier, son infirmier, son refuge (Eric Stark). Il endosse le rôle d'un *care giver* dont Patricia Paperman a relevé l'importance sociale :

« L'attention à l'autre concret, aux particularités des situations appelant une réponse (une réaction, une prise en considération) construit un lien social basique dont l'absence pointe a contrario l'importance et la signification proprement humaine de ces soins et de cette sorte d'attention. Un genre d'attention, une façon de prendre soin qui ancre la valeur de cette particularité dans un monde familier de sorte qu'en ce point au moins, cet individu reçoive *reconnaissance* au sens que lui donne A. Honneth. Mais ce n'est pas seulement la constitution de la personne que le *care* contribue à façonner qui importe ; c'est aussi l'assurance d'un ancrage, d'un sentiment d'appartenance en l'absence duquel il serait sans doute difficile de donner un contenu à ce que faire société veut dire. Cette manière de se relier à chacun comme personne particulière, le souci de maintenir la relation en cas de conflit d'intérêt font de cette orientation envers autrui l'opérateur d'un lien social basique, d'une inclusion. En se focalisant sur le soin, cette perspective relie vulnérabilité et dépendance, vulnérabilité et sensibilité comme les deux faces d'une même étoffe. Faire lien implique l'activité du fournisseur de soins et la capacité à se laisser affecter par l'autre. La trame tissée par le *care* dessine une sorte de lien primaire, indissociablement social et moral. »

Classe tout risque met donc en scène un homme, Abel (Lino Ventura), en état de déliaison qui fait précisément l'épreuve de la permanence de la sollicitude : « La déliaison dit la souffrance de l'absence et de la distance, l'épreuve de la désillusion, et la liaison dit la force d'âme qui s'incarne dans la capacité d'être seul. Mais c'est la confiance dans la permanence de la sollicitude réciproque qui fait de la déliaison une épreuve bénéfique », (Ricœur, *Parcours de la reconnaissance*, p. 300). Au retour de cette épreuve, Abel sera capable d'affronter sa vie, de maintenir les liens au prix de sa liberté, de « sauver » ceux qui ne l'ont pas lâché en se laissant arrêter, d'accomplir, au nom du lien, un dernier acte héroïque. C'est pourquoi Abel en homme vulnérable n'inspire pas la pitié, ni à Jean-Paul Belmondo qui en prend soin, ni au spectateur, placé par la scénographie, en accompagnateur angélique bienveillant. Dans la première partie du film, le spectateur a sa place dans la voiture des deux amis (Abel et Raymond) en fuite ; toujours légèrement en retard sur l'action, il prend acte de la complicité et de l'efficacité des deux hommes. Lorsque que Raymond meurt et qu'Éric Stark (Jean-Paul Belmondo) prend sa place, le spectateur perd de vue Abel, suit Éric Stark et ses aventures amoureuses. Quand il revient vers Abel, il n'en sait pas plus sur ses intentions. Aucune identification psychologique n'est possible, mais le spectateur est en position de tiers accompagnant *soucieux* du personnage et de son devenir ; impuissant et confronté constamment à son altérité par l'imprévisibilité de ses réactions, il n'en est pas moins attaché au personnage, comme beaucoup de personnages secondaires qu'Abel croise sur sa route et qui lui seront amicaux. De sorte que son attention et sa sensibilité sont aiguës : le film l'aide à percevoir la sorte de lien qui, justement, nous relie aux autres dans notre vie quotidienne, sans raison majeure sinon celle de sentir la force et la chaleur d'un tout petit lien. « La connaissance morale, par exemple, que nous donne l'œuvre littéraire (ou cinématographique), par l'éducation de la sensibilité (sensitivité), n'est pas traductible en

arguments, mais elle est pourtant connaissance (...), Non, la connaissance d'un objet général, mais la connaissance particulière que nous donne la perception aiguisée (de la sensibilité de l'autre ; par notre sensibilité à l'autre)[12] ».

- *Les tontons flingueurs* (Lauter, 1963)

Le cinéma de Lautner/Audiard propose une épreuve relationnelle qui ne fait pas que reproduire une interaction : il nous plonge dans une « réunion sociale », soit « une entité mouvante, nécessairement évanescence[13] » et nous en fait éprouver les enjeux à titre de tiers impliqué. Dans les scènes de conversation des films de Lautner/Audiard, le spectateur est à la place de ce spectateur virtuel que chacun des personnages a aussi internalisé pour être en mesure d'interagir et de contrôler sa « figuration » : il s'agit, comme le souligne bien Goffman, de garder ou non « la face », de faire « bonne ou mauvaise figure » (et dieu sait si le cinéma de Lautner/Audiard est un cinéma de « gueules »). Le film nous introduit au cœur des tensions du processus interactionnel en nous sollicitant comme tiers : le tiers embarrassé, complice ou juge de l'interaction, au-delà de la sympathie pour les personnages (comme dans la scène de rencontre entre Patricia et son « oncle » Fernand) ou de l'attention au respect des normes morales de la résolution de leur conflit (comme dans la scène où l'oncle Fernand s'invite chez les Volfoni)

Les scènes dialoguées par Audiard ont la particularité d'accueillir un public tiers qui entend les échanges et s'en délecte. Le « bon mot » ou le trait d'esprit crée « la galerie » qui l'entend. Quand Fernand s'interroge sur l'origine d'un des hommes de main de son ancien ami dont il a pris la succession, Théo lui apprend qu'il s'agit d'un ancien légionnaire qu'il fallait « recaser ». Fernand s'incline : « si c'est pour une œuvre, il n'y a rien à dire ». Le décalage entre le fait énoncé et son interprétation délimite un espace de « jeu » conversationnel qui fait de l'interprétation une source de plaisir en la dissociant de tout enjeu moral et social : dans la scène qui nous occupe, l'interprétation de l'engagement d'un tueur en geste de charité trahit une préoccupation sociale et morale (la charité) mais déconnecte le geste charitable de toute justification sociale ou morale. Il relève d'un esprit de panache qui donne priorité au plaisir et à la beauté des actions de solidarité, plutôt qu'à leur utilité.

D'une conversation à l'autre, les scènes visent une « jouissance de la socialité » pour elle-même à travers le trait d'esprit en situation de dialogue. Or, à travers sa créativité verbale, Audiard transmet aussi une « technique » qui ne se confond pas avec de simples rites de socialisation mais introduit le moment esthétique dans l'interaction, comme dans la célèbre scène de la cuisine. Cette « jouissance de la socialité » est rendue possible par un rapport ludique et lucide quant à la mise en scène de notre rapport à autrui. De ce point de vue, ce que vivent les personnages (sur le plan diégétique) est isomorphe avec l'expérience sociale quotidienne.

Sur le plan diégétique, la jouissance de son soi social passe par la maîtrise du faire image (ce que l'on projette de soi qui est en mesure de faire lien) d'où l'importance des formules vagabondes du dialogue, ciselées pour un potlatch verbal, pourrait-on dire, qui fabrique, à même l'énoncé, une image d'énonciateur, le plus souvent, en décalage avec la situation réelle d'énonciation, afin de renforcer la présence et la jouissance de cette image. Cette opération est rendue possible par des expressions qui flottent d'un univers à l'autre, passe d'un contexte d'énonciation à un autre en emportant avec elles leur « scène d'énonciation[14] propre ». Par exemple, lorsque Lefebvre utilise le langage militaire et diplomatique pour réguler les rapports conflictuels avec son truand de patron : il se fabrique une image de stratège dont personne

n'est dupe mais dont tous apprécient au contraire la justesse du trait et l'effet de décalage, tous, y compris le spectateur auquel Lefebvre s'adresse aussi, par ailleurs. La « monstration » de la scène d'énonciation elle-même est assortie d'un jeu d'interchangeabilité qui introduit de la liberté dans les rapports sociaux, là où on ne voit d'habitude que contraintes, régulations et stratégies performatives.

Parce que la parole s'offre comme instrument de jouissance par le don d'un bon mot lancé « pour la galerie, pour le plaisir », on observe^[15] un phénomène de fétichisation collective des dialogues d'Audiard : il n'est pas anodin de remarquer que c'est au sein de la famille ou de groupes d'amis que cette fétichisation marche le mieux. Ce n'est pas tant la gouaille populaire qui fait le succès de ces dialogues qu'une parole par « idiome » et proverbe, réactualisable dans n'importe quel contexte^[16]. Pour le spectateur, l'implication dans la scène se double de la perception de la performance qui déplace l'enjeu communautaire qui était entre les personnages pour le situer entre le spectateur et le personnage. Audiard transmet moins un bon mot qu'il n'exemplifie une « performance verbale » à laquelle souscrit le spectateur qui le cite dans le cours de ses propres conversations. Audiard fournit des expressions « prédécoupées » - car déjà détournées au sein du dialogue d'origine - qui invitent à la manipulation ludique par des tiers, pour peu que personnages et spectateurs soient familiers avec les mêmes scènes d'énonciation. D'autre part, la mise en scène filmique a ici pour visée la production d'une « forme » de l'expérience sociale (au sens où Dewey liait effectivement art et expérience) proposée à l'appréciation du spectateur réel, à sa sensibilité communautaire. Cette sensibilité communautaire est aussi ce qui anime les interactants des scènes dialoguées d'Audiard, ce qui garantit le bon déroulement de l'interaction à travers les jeux de décalage que produit sa verve. Si bien qu'au final, la production de communauté qui se joue dans l'interaction et sa mise en forme, relance la possibilité même d'une communauté - et vise le spectateur, d'une autre manière, en tant qu'il est la communauté à venir, celle qui est objet de foi dans l'interaction diégétique et cinématographique. La bonne interaction est une promesse de suite ; et la suite s'incarne dans la posture d'un spectateur situé toujours dans l'après-coup. Si bien que le cinéma d'Audiard se trouve en mesure de relancer la « jouissance du soi social » dans la scène conversationnelle de l'interaction anodine et quotidienne.

Conclusion

Cette étude repose sur une analyse des conditions de production – en tant qu'elles se manifestent soit dans le film lui-même (par le générique, le rapport aux extérieurs, la démonstration de professionnalisme ou d'amateurisme dans le traitement des images et des sons, etc.), soit dans le paratexte critique et promotionnel ; à travers une étude de la réception (articles de presse mais aussi messages et commentaires sur les forums d'opinion consacrés au cinéma sur Internet) ; aux moyens d'une analyse textuelle des paramètres du positionnement du spectateur ; et enfin par une étude microsociologique des scènes d'interaction. Nous pensons avoir pu ainsi mettre en lumière l'importance de la culture de la médiation audiovisuelle dans l'expérience sociale. Et inversement, nous pensons avoir pu mettre en avant les caractéristiques socio-anthropologiques de l'implication du spectateur dans les films de fiction, c'est-à-dire ses liens avec des situations sociales – d'inclusion, d'exclusion, de reconnaissance - ou des actes de sociabilité – juger, témoigner, compatir.

Enfin, l'expérience filmique et cinématographique, comme « fait social total » (de la production à la réception) renvoie à une sorte « d'expériences pacifiées de reconnaissance mutuelle, reposant sur des médiations symboliques soustraites tant à l'ordre juridique qu'à celui des échanges marchands ». La relation de don, dans cette expérience, met moins l'accent sur le film comme objet de don, que sur le film comme occasion de don (et donc de rapport de reconnaissance mutuelle) et comme symbole de don (en tant que gage et substitut du processus de reconnaissance qui se joue entre filmeur/filmé/spectateur). Ricœur insiste sur la rareté de ce type d'expérience dans la vie courante en raison du caractère impur de la sphère de sociabilité et de « ses traits de complexité ». « Le premier concerne la pluralité des croyances de base qui sont la source de l'esprit du don ; le second a trait à l'enchevêtrement entre les prestations du don et les prestations marchandes. Le troisième retient l'attention sur les figures d'échec dans la pratique effective du don »^[17]. Or « des traits de complexité » sont les siennes sont aussi à l'œuvre dans l'expérience du spectateur : les formes d'implication et de partage des responsabilités ne sont jamais garanties puisque le film est aussi, par ailleurs, le produit d'acteurs et d'agents en conflit dans leur « lutte pour la reconnaissance » à l'intérieur de leur champ ; puisque d'autres caractéristiques du film peuvent se consommer pour eux-mêmes (tout ce qui a trait à la performance, par exemple). Mais certaines expériences filmiques et cinématographiques ont une « force d'irradiation et d'irrigation » pour peu qu'on y reconnaisse des actes et des rapports de don qui *forcent* le plaisir et la louange^[18] sans pour autant que le statut d'art leur soit conféré. Ce qui nous permet de considérer sous un nouveau jour des films qui ont provoqué un « engouement » qui ne relève ni de la passion cinéphilique, ni de la culture médiatique.

^[1] « La sorte de certitude qui caractérise [l'attestation] ne se laisse pas réduire à la doxa de rang théorique. C'est une certitude sui generis relevant de la dimension pratique du savoir », p. 234. Paul Ricœur, *Parcours de la reconnaissance*, Gallimard, « coll. Folio Essais », Paris, 2007 [Stock, 2004].

^[2] « Cette capacité à être et à agir se révèle inséparable des libertés assurées par les instances politiques et juridiques », Ricœur, *ibidem*, p. 231.

^[3] Selon Ricœur, la « capabilité » est un ensemble de pouvoirs qui atteste d'un soi en tant qu'il est en relation avec des autres : pouvoir dire, agir sur le monde, raconter, former l'idée de l'unité narrative d'une vie, s'imputer à soi-même l'origine de ses actes, promettre. Cf. *infra*, note 11.

^[4] Kant définit le *sensus communis* dans la *Critique de la faculté de juger* comme suit : le sens commun assure la communicabilité universelle du sentiment du beau, non parce que ce sens commun nous fournirait des critères objectifs de jugement qui nous permettraient de nous entendre sur la nature du beau, mais plus radicalement parce que le sentiment du beau et l'intérêt pour les formes belles, ne naissent que dans la socialité et *la redécouvrent comme source de plaisir*. Sans communauté pour entendre le jugement esthétique, celui-ci n'aurait pas lieu d'être, au contraire des énoncés moraux ou théoriques qui ne présupposent pas de

« communauté humaine ». Et inversement, sans plaisir esthétique qui se communique, pas de possibilité d'éprouver *en partage* le monde réel, d'éprouver le monde comme *expérience commune*. Que peut-on espérer ? Précisément qu'une communauté humaine soit possible, malgré le déni que l'histoire des hommes inflige à une telle espérance.

[5] Erwin Goffman, *Les rites d'interaction*, les éditions de Minuit, Paris, 1974.

[6] « L'importance du cinéma se trouve dans sa façon de faire émerger (visuellement) ce qui est important, ce qui compte : “de magnifier la sensation et la signification d'un moment” ». Sandra Laugier, « Care et Perception, l'éthique comme attention au particulier » dans *Le souci des autres. Éthique et politique du Care*, sous la direction de Sandra Laugier et Patricia Paperman, Editions de l'EHESS, 2005, p. 321.

[7] Patricia Paperman, « Les gens vulnérables n'ont rien d'exceptionnel », dans *Le souci des autres. Éthique et politique du Care*, sous la direction de Sandra Laugier et Patricia Paperman, Editions de l'EHESS, 2005, p. 294.

[8] « Kant a pris conscience très tôt qu'il y avait quelque chose de non subjectif dans ce qui est, apparemment, le plus privé et le plus subjectif des sens. [...] En matière de goût, il nous faut renoncer à nous-mêmes en faveur des autres ou dans le but de leur plaire. [...] Il nous faut, pour l'amour des autres, triompher de nos conditions subjectives particulières. En d'autres termes, l'élément non subjectif des sens non objectifs est l'intersubjectivité. [...] Le jugement et tout particulièrement les jugements de goût, renvoie toujours aux autres et à leur goût, et prend en considération leurs jugements potentiels », Hannah Arendt, *Juger, sur la philosophie politique de Kant*, point Seuil, Paris, p. 73.

[9] Jean-Pierre Esquenazi, *Godard et la société française des années 60*, Paris, Armand Colin, 2004.

[10] Paul Ricœur, *Parcours de la reconnaissance*, Paris, Gallimard, 2007 [Stock 2004].

[11] Il s'agit de considérer l'expérience (dont relève un film) du point de vue des capacités mises en œuvre qui attestent d'un soi *et* d'une médiation collective. Selon Ricœur, cette capabilité se décline en « pouvoir dire », « pouvoir faire », « pouvoir raconter et se raconter », « imputabilité ». Comme « pouvoir dire », le soi se manifeste dans la référentialité des déictiques et dans l'adresse qui accompagne chaque prise de parole. C'est dire qu'un soi s'atteste pour nous, partenaire de l'interlocution, autant que pour lui, qui sollicite notre approbation. Comme « pouvoir faire », le soi ne manifeste comme « propriétaire » de l'action qu'il revendique comme étant sienne. On cherche alors des signes capables de renvoyer l'action au soi qui l'assume. Comme « pouvoir se raconter », le soi se projette dans une identité narrative. Comme « imputable », le soi se dit comptable de ses actes et prêt à en assumer les conséquences. Mais cette quadruple dimension de l'homme capable fondant la reconnaissance de soi ne tient que par la reconnaissance mutuelle, impliquée à chaque niveau de « capabilité » : tout dire renvoie à une situation d'interlocution ; tout action à un milieu qui la rend possible ; toute narration à une altérité médiatrice, celle des personnages et de leur action qui permettent à un tiers de se raconter et renvoie à un enchevêtrement dans des histoires avant toute question d'identité ; tout imputabilité renvoie aux sujets de droit reconnu par une collectivité (fixant le rapport de ce sujet à cette collectivité) et aux sujets responsables devant un environnement (qu'il transforme par ses actes, auquel il nuit, qu'il améliore, etc.).

[12] Sandra Laugier, « Care et perception », dans Sandra Laugier et Patricia Paperman (sous la direction de), *Le souci des autres, Éthique et politique du care*, Paris, Éditions de l'EHESS, p. 339

[13] Erwin Goffman, *Les rites d'interaction*, Paris, Minuit, 1974.

[14] Dominique Mangeneau, *Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

[15] Notamment dans les forums Internet sur les sites consacrés aux films cultes ou à la vente de DVD.

[16] « Les cons osent tout, c'est à cela qu'on les reconnaît », dont une simple recherche d'expression sur le Web montre la popularité.

[17] Paul Ricœur, *Parcours de la reconnaissance*, Paris, Gallimard, 2007 [stock 2004], p. 368.

[18] « Le discours de l'agapè est avant tout un discours de louange ; dans la louange, l'homme se réjouit à la vue de son objet régnant au-dessus de tous les autres objets de son souci », Ricœur, *ibidem*, p. 346. Ce qui signifie qu'il ressent sa responsabilité d'interprète en même temps qu'il accepte les modalités de l'expérience de sociabilité rendue viable par le film, et qu'il comprend la situation relationnelle d'où le film est issu.