

# L'incroyable spectateur

David Faroult, U.F.R cinéma, université de Paris 3

## De quelques croyances du spectateur

Un enfant rit devant une scène de destruction (catastrophe, inondation, attentat...) diffusée par le journal de télévision, des adultes soupçonnent un trucage ou une machination devant des images du 11 septembre, des morts se multiplient dans un film de fiction et nous ne sursautons pas... Ces spectateurs ne sont pas dupes. Qu'est-ce qui fonde et organise le degré de crédibilité que, lorsque nous sommes spectateurs, nous accordons aux images ?

### *C'est toujours l'autre*

Pour nous autoriser à croire (un peu) dans l'illusion de la représentation cinématographique, il nous est psychologiquement nécessaire de nous adosser à la supposition d'un *autre* spectateur, plus naïf, plus crédule qui, lui, y croit *vraiment*, y croit *plus* : « *D'abord, il faudrait se montrer prudent et ne pas attribuer à l'autre la croyance naïve que nous sommes nous-mêmes incapables de porter, donc il faut éviter d'en faire un "sujet" supposé croyant*<sup>1</sup>. »

Des récits, plus mythologiques que vraisemblables, hantent les histoires du cinéma pour fonder cet *autre* imaginaire : le spectateur primitif.

On nous raconte que, découvrant l'arrivée du train en gare de La Ciotat, nos ancêtres auraient bondi d'effroi : « *Dans L'Arrivée d'un train, la locomotive arrivait du fond de l'écran, fonçait sur les spectateurs et les faisait sursauter : ils craignaient d'être écrasés*<sup>2</sup>. »

Pouvaient-ils réellement croire qu'il les écraserait, ce train silencieux et plat, qui illuminait en noir et blanc les deux dimensions de l'écran ? À moins de supposer que,

chez chaque individu qui composait l'assemblée de ce premier public, les instances du réel et de l'imaginaire se soient trouvées confondues, comment le penser ? Rien, dans les récits des historiens de cinéma, ne peut nous permettre de supposer que l'assemblée des premières projections des Lumières se composait massivement de psychotiques ! C'est pourtant sur cette mythologie que peut s'appuyer chaque spectateur pour se laisser aller à *y croire un peu*<sup>3</sup>.

Et cette croyance est une condition préalable à toute narration cinématographique, à tout reportage même. Malgré l'évidente transformation opérée par l'appareil, la caméra, qui transforme la réalité visible en une représentation codée à deux dimensions, l'illusion de réalité des images filmées se fonde sur l'hypothèse d'un « enregistrement », d'une saisie transparente de la réalité. Vient-il pourtant à quiconque l'idée de prétendre que Cézanne ou de Vinci « enregistrent » la réalité quand ils conçoivent leurs tableaux sur deux dimensions ? C'est que le processus de travail est masqué par le fétichisme de la mécanisation : l'existence d'un appareil à transformer le visible en représentation, la caméra, doit faire tendre à oublier le processus qui est en jeu. Point n'était besoin qu'un illusionniste, Georges Méliès, se saisisse de l'invention pour qu'elle fonctionne à l'illusion : c'était déjà le principe des vues Lumières et Edison.

Pour que l'illusion de réalité des images filmées fonctionne, le travail qui précède la projection doit se faire oublier. La technique aussi ; ou alors, elle doit être fétichisée, mise en avant comme dans les nombreux *making of* qui accompagnent de plus en plus les films pour leur édition en DVD : bien plus que de désamorcer la croyance, le dévoilement des coulisses de l'illusion

permet une attitude qui fétichise l'illusion. Nous passons de l'affirmation dénégatrice « *je sais bien que c'est une illusion, mais j'y crois quand même* », à une fascination pour l'illusion elle-même, d'autant plus forte que l'énergie déployée pour la fournir semble importante. Seuls les efforts *spectaculaires* pour obtenir l'illusion sont valorisés dans ces documentaires promotionnels : le fonctionnement quotidien d'un laboratoire n'y est jamais évoqué, la toxicité des produits qui alimentent les bains dans lesquels la pellicule doit être développée n'est jamais signalée. Des travailleurs anonymes passent pourtant le plus clair de leurs vies dans des salles sombres, au contact de cette dangereuse chimie, pour des salaires qui dépassent de fort peu le minimum légal. Mais ces soutiers de l'illusion doivent rester dans l'ombre, il en va de l'illusion elle-même.

### De quelques croyances sur le spectateur

De l'autre côté de l'écran, derrière la caméra, derrière la table de montage, une équipe (réalisateur, producteur, monteur...) compose le portrait-robot d'un spectateur et ils croient à la possible conformité de leur portrait avec les individus réels qui seront placés en position de spectateurs par le dispositif-cinéma. Cette croyance se divise en deux aspects distincts.

#### « raccord » = idéologie !

D'une part une norme du « bien faire » qui consiste à respecter les conditions de l'illusion : illusion de la continuité narrative d'abord, par le masquage de tout le travail de production de la chaîne d'images, qui doit se résorber dans l'impression de la continuité spatio-temporelle de l'univers diégétique.

Le montage pourrait être « *l'organisation du monde visible* » (Dziga Vertov). Le plus souvent, il est cette pratique qui instaure une illusion de continuité à travers le découpage et la fragmentation des films, unifiés dans ce que l'usage hollywoodien dominant a nommé le « montage invisible ».

La pratique du montage invisible suit des lois empiriques (et relatives au moins historiquement, voire

géographiquement). Le principe est que le moment critique où survient le raccord ne doit pas mobiliser l'attention du spectateur. C'est-à-dire que cette attention doit être principalement concentrée sur d'autres aspects du film que la suture des plans elle-même (la situation dramatique, la continuité du récit, les connexions logiques entre les fragments représentés, etc.). Pour être plus précis, il n'est pas gênant que la coupe, le raccord, soit visibles en tant que tels : on recherche plutôt le moment où s'impose la nécessité de la coupe pour qu'elle satisfasse un besoin sans nous faire sortir de l'univers diégétique. On recherche le moment, dans le temps du plan, où l'on a envie de voir le contre-champ ou l'action suivante, etc. En tout état de cause, le raccord doit moins se présenter comme un changement de plan, ce qu'il est pourtant matériellement, que comme une connexion logique avec la suite du récit, de l'action, de la situation, ou encore l'effet que produit sur le visage d'un personnage ce qu'on vient de voir et/ou d'entendre. La continuité sonore, assurée par des musiques ou des ambiances « raccords » doit être à même de renforcer la sensation du *continuum* au détriment d'une conscience de la coupure et du raccord entre les plans. C'est le règne de la hantise de voir le spectateur s'échapper un instant de l'univers diégétique, de l'ordre de la fiction narrative dans laquelle il est supposé s'abandonner et s'évader. Le montage invisible est donc une forme prescrite par une conception du cinéma : « d'évasion ».

#### *Le spectateur fictif et le spectateur réel*

D'autre part, le spectateur fictif auquel s'adresse le film, est construit autour de suppositions multiples d'identité au collectif créateur avec lequel il doit partager une sensibilité, des références culturelles, une conception de la succession logique des représentations, etc., qui le rendent apte à saisir le film et, éventuellement, à en jouir. Le succès éventuel du film repose sur ce pari, cette croyance du collectif créateur – serait-il divisé dans son appréciation – dans l'adéquation du plus grand nombre possible d'individus réels avec les caractéristiques qui sont attendues d'eux. Bien sûr, ce n'est pas sous cette forme que cette croyance

David Faroult

L'incroyable spectateur

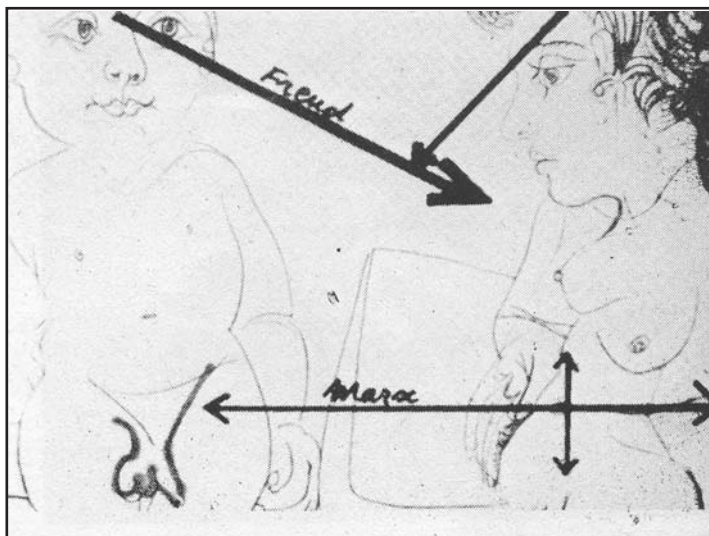
se formule, mais au moins fait-elle l'objet de débats : c'est finalement sur les probabilités que le spectateur comprend le film et en jouisse, sur les tactiques à mettre en œuvre dans ce but, que portent la majeure partie des débats qui accompagnent sa fabrication. Dans ces conversations, l'argument d'autorité empirique efface la formulation de la loi de l'illusion qui règle les décisions : « ça marche » / « ça ne marche pas ». Ce qui se discute sur un plateau de tournage ou dans une salle de montage, c'est des moyens adéquats de produire l'objet adéquat qui remportera l'adhésion du spectateur fictif qui se dessine de plus en plus précisément au fil du travail. Le faisceau des scénarisations possibles à partir d'un document de référence (le scénario de tournage) est orienté par le réalisateur, « capitaine » du navire, qui veille à ce que chaque contribution artistique et technique (acteurs, lumières, sons...) ne scénarise pas le film de façon contradictoire avec le projet d'ensemble<sup>4</sup>. Le reste des discussions concerne certainement des questions d'argent et de coût de fabrication...

Le spectateur réel, lui, ne se conforme que partiellement ou accidentellement à cette fiction qui se fait de lui à travers le processus productif. Réel, il est en perpétuelle tension entre un besoin d'évasion et un désir de transformation. Assailli par des tensions, relations hiérarchiques, insatisfactions diverses tout au long de son existence quotidienne, l'individu, lorsqu'il est specta-

teur, éprouve un besoin de distraction, d'évasion, de divertissement, propres à lui faire oublier son insatisfaisante vie sociale, à lui offrir des satisfactions substitutives imaginaires. Mais dans le même temps, cet individu, ce vous et moi quand nous sommes spectateurs, attend qu'on lui fournisse des espoirs tangibles de transformer cette vie quotidienne si décevante. Cette tension contradictoire structure les attentes du spectateur réel : d'un côté son besoin d'évasion, lorsqu'il est satisfait, favorise la reproduction d'une vie quotidienne insatisfaisante ; de l'autre, le besoin de transformation de cette vie, quoique présent, est chaque fois moins pressant quand des satisfactions substitutives aident, psychiquement, à tenir un jour de plus.

Bertolt Brecht propose de cette tension contradictoire une description frappante et éclairante :

*« Le besoin de s'évader de la guerre quotidienne, qu'éprouve le spectateur de notre temps, se trouve continuellement reproduit par la guerre quotidienne, mais ce besoin lutte non moins continuellement contre le besoin qu'éprouve l'homme de diriger son propre destin. Séparer besoins de divertissement et besoins de subsistance, c'est faire une distinction artificielle ; le divertissement (celui qui satisfait au besoin d'évasion) constitue un danger permanent pour le besoin de subsistance, car il ne conduit pas le spectateur mettons nulle part, dans un monde étranger, il le conduit dans un monde défi-*



## L'incroyable spectateur

David Faroult

*guré ; ses vagabondages qu'il tient pour de simples excursions, le spectateur les paiera dans la vie réelle. On ne s'identifie pas impunément à son adversaire. L'ersatz satisfait au besoin et empoisonne le corps, les spectateurs ont envie à la fois de s'évader et de revenir à eux-mêmes, et ils sont contraints, par l'existence même de cette guerre quotidienne, d'avoir ces deux envies à la fois<sup>5</sup>. »*

Face à cette inconfortable réalité du spectateur, des représentations faussées sont le plus souvent convoquées à son propos pour masquer les enjeux réels, qualitatifs (i.e. : esthétiques) de la pensée du spectateur.

*La réduction quantitative*

La représentation quantitative du « public », à travers les statistiques du CNC [Centre national de la cinématographie], le *box office*, et les divers modes de mesure du retour sur investissements des capitaux, réduit la multitude des spectateurs singuliers à une masse informe « d'hommes sans qualités » qui, comme dans la procédure du sondage ou du vote, apportent leurs suffrages à un film selon des motivations impénétrables, qui ne seront jamais analysables qu'après-coup.

Chaque spectateur singulier, pourtant, recèle une pluralité d'horizons d'attente qui feront de lui, selon les moments de sa vie, tantôt le demandeur exigeant des démarches esthétiques les plus ambitieuses, tantôt le consommateur du dernier produit industriel propre à lui assurer un divertissement soulageant les tensions accumulées dans sa semaine de travail, de transports, de vie de famille, etc.

Toute réduction de la multitude des spectateurs singuliers à l'un ou l'autre de leurs aspects est une représentation spéculative qui brutalise la pluralité des horizons d'attente de chacun. Bien sûr, le calcul économique le moins hardi est de miser sur le plus petit dénominateur commun des attentes les plus partageables, les plus partagées. Aucune passion ne pourra être alors engendrée par le film. Tout au plus garantit-il la satisfaction de besoins sociaux déterminés : détente, distraction, divertissement, évasion. La vie quotidienne produit suffisamment de tensions, et de servitudes pour que ces besoins soient partagés par le plus grand nombre des possibles spectateurs.

*Spectateur = imitateur*

À la faveur du moindre fait-divers dans lequel le coupable protagoniste invoque l'inspiration venue d'un film d'action, ressurgit, selon un rythme à peu près bisanuel, un « débat » autour de la « violence des images » et donc, implicitement au moins, la nécessité d'une censure moins clémente.

Une conception naïve du mécanisme de contagion du film dans l'imaginaire du spectateur est toujours à l'œuvre dans ce type de « débats ».

Tout film, tout produit audiovisuel, s'adresse d'abord à l'imaginaire du spectateur qu'il vient nourrir, conforter, ou transformer. Dans la conduite de ses pratiques, l'imaginaire de chaque sujet joue un rôle inconscient que nous résistons souvent à admettre consciemment. Quand un individu perd la faculté de discriminer ce qui procède de son imagination et ce qui procède de la réalité, à travers des avatars de la « folie » ou de la « psychose » – ne seraient-ils que des moments passagers de la vie du sujet –, que nous importe que l'origine de la stimulation imaginaire d'un acte (sexuel, criminel ou autre) soit un film, un roman ou une rêverie ? En quoi peut-on en déduire un processus (implicitement saisi comme mécanique) « d'imitation » ? Et de là prescrire un contrôle, c'est-à-dire une censure plus sévère des représentations disponibles ?

## De quelques croyances sur le cinéma en particulier et l'art en général

Le travail, le dispositif au sein duquel il se règle, les efforts pour masquer ce dispositif, les processus complexes en jeu dans le nouage d'une relation entre un film et un spectateur..., l'occultation spontanée de tous ces mécanismes repérables et analysables, cède la place le plus souvent, jusque dans la recherche universitaire, à des discours mystificateurs, à une certaine idéologie de l'art dont l'idiome est pourtant si cru qu'il ne devrait pas échapper à la moindre oreille attentive.

On ne parle pas de l'illusion réaliste, mais de la « magie du cinéma ».

On ne parle pas du travail du réalisateur, mais du « génie de l'auteur ».

David Faroult

L'incroyable spectateur

On ne parle pas d'une pensée du sens qui organise le travail d'élaboration des formes, mais d'un « auteur qui veut transmettre un message », si possible dans une adéquation « de la forme et du contenu »...

#### *Une idéologie de l'art ?*

Il y a quarante ans, Pierre Macherey démontait déjà cette machine idéologique :

« Les diverses "théories" de la création ont ceci de commun qu'elles traitent le problème de ce passage qu'est une fabrication en éliminant l'hypothèse d'une fabrication ou d'une production. On peut créer dans la permanence : alors créer c'est libérer un acquis qui est paradoxalement donné ; ou bien on assiste à une apparition : la création est alors une irruption, une épiphanie, un mystère. Dans les deux cas, ont été supprimés les moyens d'expliquer le changement : dans l'un il ne s'est rien passé ; dans l'autre il s'est passé quelque chose d'inexplicable. Toutes les spéculations sur l'homme créateur sont destinées à éliminer une connaissance réelle : le "travail créateur" n'est justement pas un travail, un processus réel, mais la formule religieuse qui permet d'en célébrer les funérailles, en lui élevant un monument<sup>6</sup>. »

Cet ensemble d'idées reçues et de phrases toutes faites constituent, ou du moins contribuent au masquage des processus réels par l'édification d'une idéologie de l'art. Un des effets de cette mystification, et non des moindres, est de placer l'art et les artistes dans une sphère symbolique supérieure au reste des activités sociales ou productives, les plaçant à une place dérogatoire au regard des usages sociaux ou de droit<sup>7</sup>.

L'une des traductions les plus directes de cet appareillage idéologique, est, précisément, le mode de rémunération réglé par le droit : là où l'ensemble des travailleurs productifs sont rémunérés en salaire d'un travail, la précarité intense à laquelle sont soumis les artistes est compensée par une sorte de rente appelée « droits d'auteur ».

#### *« L'avenir d'une illusion » ?*

L'emprise des images filmées sur nos imaginaires se soutient des mystifications qui obscurcissent le processus par lequel elles nous atteignent, le processus par lequel elle sont fabriquées. L'enseignement et l'entretien de

l'ignorance la plus large en cette matière garantissent, par des mystifications, que puissent être prolongés les effets d'une illusion qui nous aveugle.

C'est le propre de la représentation idéologique des processus que de vouloir se présenter à nous comme « naturelle ». Et si l'illusion cinématographique, la croyance dans la réalité de la représentation, semblent être des conditions du plaisir filmique, ce plaisir alors doit peut-être être remis en question, ou, tout au moins, dialectisé (selon l'invitation de Bertolt Brecht).

Que des démarches d'avant-garde se refusent à jouer le jeu de l'illusion, qu'elles en démystifient le mécanisme et nous invitent à découvrir d'autres modalités du plaisir filmique : cela semble un geste salutaire. Que ce geste réponde à une nécessité transitoire, jusqu'à ce que l'hégémonie de l'illusion ait dé péri, cela semble probable, mais aussi certainement inscrit dans un temps long, dont la fin ne semble pas encore s'annoncer.

Tant que prévaudra l'illusion, l'avant-garde sera sa « maladie » secourable, et incitera toujours une minorité à se réclamer de son étendard pour, comme les collectifs de patients psychiatisés d'Allemagne fédérale dans les années 1970, « faire de la maladie une arme<sup>8</sup> » !

#### Notes

1 Slavoj Zizek, *La Marionnette et le nain, le christianisme entre perversion et subversion*, Paris : Seuil, coll. « La couleur des idées », 2006, p. 202-203.

2 Georges Sadoul, *Histoire du cinéma mondial*, Paris : Flammarion, 1949, p. 20.

3 Voir : « Le théâtre du point de vue de l'imaginaire », in Octave Mannoni, *Un si vif étonnement (La honte, le rire, la mort)*, Paris : Seuil, 1988, p. 13-37 ainsi que : Octave Mannoni, *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre scène*, Paris : Seuil, 1969.

4 À ce propos, voir : David Faroult, « Les scénarisations dominantes des opérations techniques », *Cahier Louis Lumière* (École nationale supérieure Louis Lumière), n° 1, automne 2003, p. 26-41.

5 Bertolt Brecht, « L'Achat du cuivre », in *Écrits sur le théâtre*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2000, p. 511-512.

6 Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris : François Maspéro, coll. « Théorie » (dirigée par Louis Althusser), 1966, p. 85.

7 Lire à ce propos : Olivier Neveux, « Contre l'art et les artistes ! La critique militante de la sphère esthétique (1966-1980) », in *Art et politique*, sous la direction de Jean-Marc Lachaud, Paris : L'Harmattan, collection « Ouverture Philosophique », 2006, p. 109-119.

8 À propos des SPK (*Sozialistisches Patientenkollektiv*), voir en particulier : *Faire de la maladie une arme / S.P.K.*, Paris : Champ Libre, 1973 (ainsi qu'une réédition augmentée aux éditions KRRIM à Heidelberg en 1995), ainsi que le recueil *Psychiatrie politique, l'affaire de Heidelberg (S.P.K.)*, Paris : François Maspéro, collection « Textes à l'appui », série psychiatrique dirigée par Roger Gentis et Horace Torrubia, 1972.