Imaginer l'autre

Gaëlle Lombard

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/233>

DOI : 10.4000/entrelacs.233

ISSN : 2261-5482

Éditeur

Éditions Téraèdre

Édition imprimée

Date de publication : 1 février 2011

ISBN : 978-2-360850-03-7

ISSN : 1266-7188

Référence électronique

Gaëlle Lombard, « Imaginer l'autre », *Entrelacs* [En ligne], 8 | 2011, mis en ligne le 01 août 2012, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/233> ; DOI : 10.4000/entrelacs.233

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.

Tous droits réservés

Imaginer l'autre

Gaëlle Lombard

- 1 *Invictus* (Clint Eastwood, 2010) échoue là où le diptyque *Mémoires de nos pères* et *Lettres d'Iwo Jima* (*Flags of our Fathers* et *Letters from Iwo Jima*, 2007) du même auteur réussissait. Le film raconte comment se concrétise la volonté de Nelson Mandela (Morgan Freeman) de faire de la victoire de l'équipe de rugby nationale (hérald des *Afrikaners*, plutôt que de l'Afrique du Sud) le symbole de l'union retrouvée de son peuple. Or, le souci est qu'à aucun moment, ce projet ne semble rencontrer d'adversaire ce qui, au-delà de la vision qu'entraîne son unanimisme – un Apartheid assimilé à un régime politique et non à des valeurs culturelles profondément ancrées dans les citoyens –, retire tout enjeu – autre que sportif : les Springboks, avec Pienaar (Matt Damon) à leur tête, vont-ils vaincre les All Blacks ? – à l'œuvre, là où, justement, les deux films de guerre précédents, en proposant les points de vue des deux antagonistes sur la même bataille, incluaient en leur centre la nécessité d'imaginer l'autre pour pouvoir penser le soi.

Le cinéma, art de la différence

- 2 Cette réflexion sur la dernière œuvre d'un grand auteur témoigne d'une nécessité encore plus cinématographique que dramaturgique, celle de la représentation de l'altérité. Que Mandela – c'est sans doute la raison pour laquelle, malgré l'impressionnant mimétisme entretenu avec son modèle, la prestation de Morgan Freeman nous apparaît aussi vaine – ne puisse jamais véritablement confronter son désir de synthèse avec l'antithèse qu'il doit dépasser et intégrer entraîne le film qui se construit autour de lui sur le terrain d'une acmé qui, parce qu'obtenue sans étapes successives, se fige sur un cliché auto-satisfait.
- 3 Plus globalement, c'est la question du regard, à savoir celle du point de vue porté sur le monde, qui est posée. Qu'est-ce donc que le cinéma, sinon rendre visible un autre que soi et l'exprimer à travers un dispositif ? Le fondement de cette relation est la reconnaissance de la différence ; or, c'est cet état qui, dans son unité physique – chaque photogramme est semblable et étranger au précédent – comme dans son principe vital – toute prise de vue est identique au monde qu'elle capture en même temps qu'elle

marque son écart avec lui –, constitue le film. C'est dire si cet enjeu n'engage rien de moins qu'une des possibles définitions de l'art qui le porte. Avant même d'étudier les rapports du cinéma et du mythe, du cinéma et du rêve, voire du cinéma et des « structures anthropologiques de l'imaginaire » (pour reprendre le titre d'un ouvrage-somme de Gilbert Durand¹), il convient de chercher les conditions de leur établissement. Pour cela, nous proposons un détour rapide par la pensée d'Edgar Morin qui, dans *Le cinéma ou l'homme imaginaire*² pose les bases d'une anthropologie du fait cinématographique en développant l'idée que le film est la patrie du double de l'homme réel et qu'en ce sens il nourrit son objectivité de la subjectivité de ce dernier qui, en absorbant ces images extérieures, les charge du poids de ses désirs et angoisses. Cette approche autorise à envisager l'imagination comme acte fondateur du cinéma en tant que processus et résultat d'un désir de reformuler le monde et, dans le tissu filmique, ses motifs privilégiés sont associés à l'acte de voir parce qu'il témoigne que l'origine de ses images est la perception.

- 4 De manière plus précise, l'enjeu de la représentation de l'autre implique de poser trois données invariables : d'abord un soi – c'est-à-dire la conscience qu'un sujet a de son unité et de sa continuité –, ensuite, un autre qui s'oppose, déjà en se différenciant physiquement, du soi et, enfin, une frontière entre les deux qui permet de lire leurs rapports.

Formation d'un soi cinématographique

- 5 Entendons-nous, au préalable, sur ce que nous appelons le « soi » d'un film : il se construit par l'analyse de la composition des plans articulée à la dynamique du montage. C'est dire que, si on ne peut faire l'économie de se déplacer d'un résultat visible à ce qui l'exprime, c'est le film qui autorise pareille démarche. En cela, ce « soi » se rapprocherait de la notion de « site du film », telle que l'introduit Metz dans ses travaux sur l'énonciation³ par souci de ne pas anthropomorphiser – même si c'est par les termes illustres de « grand imagier » ou de « maître de cérémonies », forgés par Laffay⁴ – une instance purement imaginaire en renforçant le primat de la seule donnée observable pour la déduire.
- 6 La représentation de l'autre est un processus dialectique : elle implique de mesurer la nature des oppositions pour voir dans leur union finale un moment supérieur. Il existe deux grandes configurations par lesquelles rendre compte des limites de cette création.

Le même dans l'autre

- 7 La première consiste à essayer d'imaginer l'autre en le représentant comme un prolongement de soi et ce, en y transplantant des attributs qu'on lui croit être indéfectiblement attachés. Il s'agit de développer le discours cartésien sur la nécessité, lorsqu'on est confronté à l'inconnu, de le ramener, par l'analyse, à des propriétés connues⁵ ; l'imaginaire, ici, se forme par la projection de qualités éprouvées ou apprises par le sujet en son endroit sur un objet (ou un phénomène) qui, *a priori*, lui est étranger. En révélant par là quels sont ces critères d'évidence, le film essaie, à travers le point de vue qu'il développe, de chercher dans l'autre ce qui constitue son « soi » propre. Un exemple en est fourni par toute une tradition de films animaliers dans laquelle la bête se doit d'exprimer les qualités supposées définitives des hommes, principalement celles qui

sollicitent les processus émotionnels les plus universellement élémentaires : on ne saurait la limiter aux productions Disney dont les *True life Adventures*, de 1948 à 1960, proposent de belles illustrations, notamment dans *L'île aux phoques* (*Seal Island*, 1948) et *Le Désert vivant* (*The living Desert*, 1953), puisque c'est aussi une des caractéristiques de *La Marche de l'empereur* (Luc Jacquet, 2004). L'aptitude d'un certain cinéma hollywoodien, à figurer l'Amérindien comme une victime, et non comme un bourreau, des colons sous les traits de comédien(ne)s blanc(he)s emblématiques d'une certaine imagerie du jeune premier – Robert Taylor dans *La Porte du diable* (*Devil's Doorway*, Anthony Mann, 1949) – ou de la femme-objet spectacularisée – Jean Peters, magnifique apache aux rouge à lèvres flamboyant dans *Bronco Apache* (*Apache*, Robert Aldrich, 1955) –, témoigne d'un souci semblable en appliquant aux représentants de l'adversaire originel de l'Amérique les mêmes canons esthétiques que ceux d'une star anglo-saxonne – on trouve le même processus dans la façon de faire tenir des rôles de métisse par des actrices blanches (par exemple, Jeanne Crain dans *L'Héritage de la chair* (*Pinkie*, Elia Kazan, 1949)). Les meilleures volontés construisent donc un autre qui, pour ne pas effrayer le soi qui, à l'évidence, sait quel potentiel menaçant il recèle, emprunte (voire singe) certaines de ses propriétés.

- 8 Pôle où se cristallisent les tendances qui paraissent les mieux résumer le public auxquels ces films s'adressent, l'imaginaire développé dans l'autre peut témoigner également de tous les désirs nourris par les connaissances figées que délivre à son encounter les spectres socioculturels forgés par les représentations collectives. C'est ainsi que la fascination qu'éprouve le soi devant ce qui, spatialement ou historiquement, s'en éloigne se manifeste dans la propension qu'il a à le doter de ce que lui intime sa propre lecture de cette distance. On se rappellera ainsi, dans les documentaires à vocation ethnographique de Robert Flaherty, combien le souci d'aller chercher des effigies vivantes d'un temps an-historique propre à souligner les fondements de l'humanité a poussé le cinéaste à modifier les qualités des êtres observés. Nanouk (dans *Nanouk, l'esquimau* (*Nanook of the North*, 1922)), Moana (dans *Moana*, 1926) ou la famille vivant sur l'île aride d'Aran (dans *L'homme d'Aran* (*The Man From Aran*, 1934)) incarnent ainsi les diverses variations de l'homme luttant contre la nature pour en tirer sa substance et communiant avec elle au cours d'une existence marquée par la répétition de cycles identiques. Que l'esquimau pêche, que le polynésien passe par la cérémonie rituelle des tatouages pour accéder à l'âge adulte ou que l'irlandais de l'Ouest traque un requin dans une mer déchaînée – pour prendre trois exemples d'actes dont on sait qu'ils ne correspondent en rien au quotidien réel des personnes filmées et que le réalisateur a mis en scène avec eux – aboutit à la même vision de l'autre sanglé dans une pratique témoignant de sa vigueur originelle d'homme primitif. Le procédé n'est pas cantonné à la fascination pour l'archaïsme : lorsque Stanley Donen, dans *Drôle de frimousse* (*Funny Face*, 1957) représente l'expression française et existentialiste des sentiments amoureux par un couple se giflant avant de s'enlacer, sous les yeux ébahis du brave américain joué par Fred Astaire, il est clair qu'il participe d'une vision de la fougue présumée des amants tricolores échafaudant des théories philosophiques fumeuses dans des cabarets enfumés tout aussi fantasmatiques. Il est aisé ici d'identifier le soi comme nanti d'une culture donnée – l'américain nostalgique de l'état de nature pour Flaherty, l'américain traditionnellement anti-intellectuel pour Donen – fantasmant l'autre – les origines du monde contenues dans les sols lointains, les dérèglements produits par les raisonnements trop lambiqués – en fonction de ses propres convictions.

L'autre, cet ennemi

- 9 Il est aisé de voir, à travers ce dernier trait combien ce qui n'est pas soi peut devenir un danger : effectivement, et c'est la seconde grande configuration, on peut imaginer l'autre en le représentant comme ce qui doit être combattu pour affirmer ses valeurs. C'est le fondement de l'épopée au sens où Hegel le conçoit⁶, et c'est ainsi que l'on pourrait qualifier l'ensemble des productions qui considèrent ce qui est différent dans le semblable comme supérieur à ce qui est semblable dans le différent. Dans la tradition du western, cela donne la figure de l'Amérindien identifié à la nature d'où il provient et de laquelle il tire l'emblème de sa sauvagerie – de *La Chevauchée fantastique* (Stagecoach, John Ford, 1939) à *La Charge fantastique* (*They died with their Boots on*, Raoul Walsh, 1941) on ne compte plus les plans dévoilant le « peau rouge » derrière un buisson, ou surgissant soudainement en haut d'une crête comme prolongement direct de l'aridité ou de la végétation protubérante –, mais celle de l'Indien – *La Charge de la brigade légère* (*The Charge of the light Brigade*, Michael Curtiz, 1936 –, de l'Arabe – *Beau Geste* (William Wellman, 1939) – ou du Noir – les hordes viles et cruelles de *Naissance d'une nation* (*The Birth of a Nation*, David W. Griffith, 1915) – participent du même souci pour le blanc civilisé de justifier son colonialisme par l'opposition au chaos qui caractérise son adversaire primitif. Une des manifestations récentes les plus percutantes de cette tendance est, sans doute, *Starship Troopers* (Paul Verhoeven, 1997) dans lequel les insectes belliqueux contre lesquels combattent les héros empruntent dans leurs représentations – y compris une cérémonie d'aspiration de cerveau humain qui rappelle les rites tribaux des pygmées dans *Tarzan, l'homme-singe* (*Tarzan The Ape Man*, W.S. Dyke, 1932) – les codes du cinéma épique. On ne limitera pas cette tendance aux Etats-Unis, puisque des bottes roides des cosaques descendant les escaliers où ils massacrent femmes et enfants (*Le Cuirassé Potemkine*, S. M. Eisenstein, 1925) aux CRS réduits aux casques et aux armures qu'il revêtent, en mesure, avant d'aller tabasser les jeunes gens des quartiers défavorisés (*Ma 6T va crack-er*, Jean-François Richet, 1997), le cinéma abonde en situations où l'autre est réduit à un trait censé le résumer.
- 10 Ces deux attitudes posent la difficulté (voire l'impossibilité) d'observer l'Autre sans le « détruire ». Or, la seule solution se trouve dans le fait de considérer cette destruction comme un passage, c'est-à-dire l'imaginaire comme un processus de formation et non comme un territoire figé sur ses certitudes. La représentation de l'autre est un processus dialectique : elle implique de mesurer la nature des oppositions pour voir dans leur union finale un moment supérieur.

La frontière comme enjeu

- 11 Si nous parlons de dépassement comme moment, c'est qu'effectivement ce n'est qu'en parvenant à intégrer chacune des configurations que l'on parvient à imaginer un autre qui révèle le soi à la fois comme universel, particulier et spécifique. Il ne saurait s'agir que du point culminant d'un mouvement : nous retenons deux figures de son expression. La première est celle, dite, du champ-contrechamp : elle désigne l'opération minimale consistant, lors d'une scène d'échange (dialogues, regards), à faire alterner successivement la vue des parties qui la constituent. Bâtie sur le principe de la réversibilité, elle illustre de manière littérale le processus qui structure l'autre et le soi,

puisqu'au champ du visible correspond toujours le champ de l'invisible auquel il s'adresse ou duquel il dépend. Le champ-contrechamp, en investissant ce manque par un plein (le plan *b* après le plan *a*), transforme cet avantage en écho : imaginativement, il ouvre un vide qu'il remplit immédiatement après. La théorie de la « suture », qui veut que le film accède à sa pleine dimension signifiante lorsqu'il parvient à nouer un rapport entre béance et comblement et que la place du sujet-spectateur se tient dans l'absence qu'il reconduit de plan à plan⁷, nous semble entretenir avec la question de l'autre un lien pertinent : comme l'écrit Oudard, c'est bien par l'« abolition de l'absent et sa résurrection en quelqu'un »⁸ que se suture le monde filmique, et le spectateur occupe imaginativement cette place vacante. Le film l'inscrit ainsi dans la mécanique qui enfante cohésion et continuité, en l'identifiant au sujet de la vision. Lorsque ce dernier est hors-champ, c'est-à-dire, donc, dans la même situation que celui qui regarde l'écran sans en faire partie⁹, le degré d'empathie du spectateur à son égard sera plus fort : en reconduisant ce positionnement plusieurs fois, le champ-contrechamp donne l'impression de conférer la même possibilité pour les deux forces d'impliquer ce regard extérieur. Il appartient alors à l'étude des composantes propres aux plans de faire fléchir cette égalité : c'est la manière dont la voix d'un des protagonistes tente d'envahir et de soumettre l'image de l'autre à sa stratégie – on pense à une scène d'interrogatoire dans *Police* (Maurice Pialat, 1985) où la détermination du commissaire Mangin (Depardieu) est mise à mal par les réponses louvoyantes de son suspect (Bentahar Maachou) –, celle où la surface de visagification d'un gros plan paraît soumettre les traits de visagité qui s'opposent à elles – ce type de composition est à l'œuvre dans le western italien, particulièrement dans le final du *Bon, la brute, le truand* (*Il buono, il brutto, il cattivo*, Sergio Leone, 1966) où la fixité des traits de Blondin (Clint Eastwood) et de Sentenza (Lee Van Cleef) s'oppose à la mobilité des expressions de Tuco (Eli Wallach). Ce qui importe dans ces mécanismes est qu'ils pointent la création de l'autre comme une somme à laquelle le spectateur participe activement, l'opposition se transformant progressivement en construction parallèle de deux identités, altérité à visage découvert dont le seul soi devient, en définitive, celui du spectateur.

- 12 La seconde figure à l'œuvre est celle du montage alterné dans lequel la mise en relation de plans qui présentent des actions dont le déroulement s'effectue dans des espaces différents dessine ce qui l'autorise comme un tout. Elle concentre le pouvoir d'ubiquité dont l'expression est permise par le cinéma – fonction qu'exacerbe, bien évidemment, le montage parallèle qui combine la diversité des époques à celle des lieux (*Intolérance* (*Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages*, David Wark Griffith, 1916) ou *Le parrain 2e partie* (*Mario Puzo's the Godfather: part Two*, Francis F. Coppola, 1974)) – dans le soi qu'elle bâtit. C'est ainsi que, par exemple, dans le final d'*Apocalypse now* (Francis F. Coppola, 1979), qui voit Willard (Martin Sheen) tuer Kurtz (Marlon Brando), alors que s'effectue le sacrifice tribal d'un animal-totem, le regard qui unit chacune des actions et, à l'intérieur de ces actions, chacune des forces qui s'y trouvent, devient celui du spectateur construisant ainsi, par déduction, celui de l'auteur.
- 13 Le film permet au spectateur de se découvrir à travers ce qu'il projette sur un écran : il est évident, et les réflexions sur le post-modernisme l'ont bien montré à travers la pratique du *Recognize and enjoy*¹⁰, que le spectateur, à la vue de *Kill Bill* (Quentin Tarantino, 2004), par exemple, peut concevoir la manière dont le film l'imagine, bardé de références au cinéma de genre et à même de saisir les subtilités de ces dernières qui lui permettront de goûter pleinement son plaisir. Mais, de manière plus générale, il est aussi identifié à une personne capable d'éprouver les émotions élémentaires suscitées par l'œuvre – la

vengeance, en premier lieu, qui, sollicitant les mécanismes aristotéliens de pitié et de crainte, est toujours vecteur d'investissement passionnel.

- 14 Un exemple précis nous aide à saisir cette multiple lecture et c'est celui du début de *Blow Out* (Brian De Palma, 1981) où on voit, dans un pensionnat, un tueur décimer quelques jeunes femmes, la scène s'avérant émaner des bobines d'une série Z pour laquelle le héros du film, le preneur de son (John Travolta), doit trouver un cri féminin plus crédible que celui sortant de la bouche de la donzelle dévêtue dans la douche où l'assassin l'attaque. Le réalisateur joue ouvertement, et sans tricher, le jeu du film d'horreur, tels que *Vendredi 13* (*Friday the 13th*, Sean Cunningham, 1980) ou *La Nuit des masques* (*Halloween*, John Carpenter, 1976) l'ont institué : il balaye le champ du dortoir, lieu idéal pour dévoiler des héroïnes dévêtues donc vulnérables dont l'intimité est prétexte à manifester une sexualité débridée. La caméra subjective progresse à travers l'espace, à la fois pour inscrire sa narration à la première personne – ce qui, depuis *La Nuit des masques*, est la marque même du *psycho-killer movie* –, mais, surtout, pour provoquer une visée émotionnelle consistant à nous effrayer en nous émoustillant. Notre voyeurisme, nos peurs primales et notre sadisme sont sollicités et l'on peut dire, à cette vue, que les ressorts du genre, tels que De Palma les met en perspective, sont identifiés à une stratégie discursive, très classiquement mise en perspective dans les études féministes sur la star¹¹, consistant à bâtir la femme en objet offert à la vue d'un spectateur masculin hétérosexuel et dont le potentiel transgressif doit être puni, après avoir été sublimé. En ce sens, le déplacement du tueur concrétise celui idéalement offert par substitution au spectateur, puisqu'il nous montre ses victimes dans leur indécence, avant de se focaliser sur la punition qu'engendre naturellement pareille attitude.
- 15 Or, De Palma sanctionne ce désir, de manière ironique, en rompant notre identification à la caméra, d'abord en nous donnant à éprouver une référence cinéphilique (la douche renvoyant à *Psychose*) qui nous dessine alors comme œil tributaire d'une mémoire cinématographique raffinée ; ensuite, par le dévoilement du leurre que constitue cette séquence, il nous transforme en esprit soucieux de comprendre ce qu'est la base de son art, à savoir insuffler, dans le plus stéréotypé des imaginaires, la trace du réel, puisque trouver à la jeune femme un cri de frayeur adéquat sera la ligne dramatique du film. Il apparaît donc en dernier lieu que l'autre qu'imagine De Palma est multiple : c'est, après ses pulsions sexuellement déterminées et sa culture mobilisée, son désir spécifiquement humain de comprendre ce qui le constitue qui est mis en valeur. A rebours, donc, le spectateur peut construire l'image de l'auteur mais, bien évidemment, en faisant fluctuer cette dernière au gré de son propre système de valeurs : il pourra ainsi voir derrière le montreur des images de *Blow Out* un mauvais conteur méprisant les vertus populaires du genre qu'il illustre – puisqu'il brise l'impression de réalité produite par l'imitation diégétique –, un allusionniste malin – puisqu'il fonctionne sur la référence à une culture cinématographique spécialisée –, un adepte de la distanciation – puisqu'il montre les conditions de fabrication de son dispositif –, voire, s'il a vu d'autres films de lui – *Phantom of the Paradise* (1974) ou *Pulsions* (*Dressed to kill*, 1981) –, un auteur – au sens que Chabrol, Astruc et Rohmer ont donné au mot. Là aussi, l'autre est multiple, car filtré par les attributs divers que revêt le soi qui le construit.
- 16 Cet article pourra, sûrement, sembler éloigné de ce que l'idée d'imaginaire au cinéma engendre, depuis Méliès et jusqu'à Cameron, de visions merveilleuses, mais nous pensons qu'avant même de pouvoir s'appliquer, justement, à la manière dont on objective une subjectivité, ce terme possède au cinéma une résonance quasi ontologique : sa première

fonction n'est-elle pas de désigner le territoire où s'exerce la faculté d'inventer à partir de ce qui n'est plus là – qu'il s'agisse de choses perçues ou des constructions fantasmatiques permises par la synthèse de ces choses perçues – ? Et c'est parce que le film parvient à transmettre cette absence sur le mode de la présence qu'effectivement il nous semble apte à effectuer un travail de structuration de l'identité fondé sur l'altérité. Revenons alors sur *Invictus* dont notre réflexion nous a aidés à mieux préciser quel sentiment d'échec il a pu générer : en nous mettant face à un film qui chante la grandeur d'un homme tentant de bâtir une union nationale, sans nous offrir les étapes de cette union, il évacue en nous toute complexité dynamique pour nous convaincre que la certitude de nos positions est un fait inébranlable. Or, c'est cet autre qui, à l'écran, doit nous pousser à concevoir notre unité comme une synthèse de parties contradictoires. En résumé, on l'aura compris, l'imaginaire dont le cinéma permet le développement nous éclaire bel et bien sur la nature complexe et protéiforme de l'humain qui, toujours semblable et toujours différent – c'est la base même de son rapport au temps – ne peut s'imaginer que parce qu'il est autre à soi¹².

NOTES

1. Durand, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris : Dunod, 1992 (première édition : 1969).
2. Morin, Edgar, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris : Minuit (Arguments), 1985 (première édition : 1956).
3. Metz, Christian, *L'énonciation impersonnelle, ou le site du film*, Paris : Klincksieck, 1995 (première édition : 1991).
4. C'est par les termes de « montreur d'images », de « personne fictive », de « maître de cérémonies », de « grand imagier » que Albert LAFFAY dans *Logique du cinéma*, Paris : Masson, 1964, p. 71 et pp. 80-83, définit le grand énonciateur invisible se tenant derrière chaque film.
5. C'est la leçon du « second précepte » du *Discours de la méthode* : « diviser chacune des difficultés que j'examinerais en autant de parcelles qu'il se pourrait, et qu'il serait requis pour les mieux résoudre » Descartes, René, *Discours de la méthode*, Gallimard (Folio/Essais), 1996 (première édition : 1637), p. 91.
6. HEGEL, *Esthétique*, textes choisis par Claude Khodoss, Paris : P.U.F., 1954 (première édition : 1835), p. 125 : « Le conflit qui peut s'offrir comme la situation la plus convenable pour l'épopée est l'état de guerre ».
7. D'après l'article de Jean-Pierre Oudard, c'est en relation avec l'Absence que « l'image accède à l'ordre du signifiant » : OUDARD, Jean-Pierre, « La suture », *Cahiers du cinéma* n° 211, avril 1969, p. 37.
8. *Ibid.*, p. 38.
9. *Ibid.*, p. 77 : « Si nous avons franchi un cran, c'est que tout hors-champ nous rapproche du spectateur, puisque le propre de ce dernier est d'être hors-champ (le personnage hors-champ a donc un point commun avec lui : il regarde l'écran) [...] comme nous voyons par lui, nous nous voyons ne pas le voir. »
10. Lire, sur ce sujet, l'essai de Jullier, Laurent, *L'écran post-moderne*, L'Harmattan, 1997, p. 27.

11. Mulvey, Laura, « Plaisir visuel et cinéma narratif », traduit dans *Ciném'action* n° 67, printemps 1993 (première édition anglo-saxonne : 1975).

12. « Car JE est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs ou vient d'un bond sur la scène », RIMBAUD, Arthur, *Lettre à Paul Demeney, 1871, Œuvres complètes*, Paris : Nouvelle Librairie de France, 1980, p. 183.

RÉSUMÉS

Quel que soit le stade de sa formation (schème, archétype, mythe, symbole), l'image pousse l'autre à devenir objet et sujet d'un regard, et l'imaginaire est le territoire mouvant de cette nécessité.

Cette question du regard est primordiale au cinéma : y représenter l'altérité, c'est effectivement donner des traits à un autre que soi à travers un dispositif (esthétique et dramatique). Au niveau interne et filmique, on évoquera l'attitude qui consiste à voir dans l'autre un prolongement de soi, soit comme cristallisation de nos désirs, soit comme pur miroir rassurant. On mentionnera aussi la position qui consiste à voir dans l'autre un danger pour soi permettant, par l'opposition générée, de renforcer son identité. La difficulté, pour respecter l'altérité, est que, si l'autre doit aider le même à se définir, ce même doit aussi servir à exprimer l'autre, ce qui détermine le principe du mécanisme qui permet l'illusion du mouvement dans le processus du cinéma où une image est différente d'une autre d'1/24ème de seconde, et où c'est cette différence, intégrée à chaque intervalle, qui donne l'impression d'une continuité. De fait, « l'autre et le même » est, autant qu'un enjeu filmique, un principe de cinéma.

AUTEUR

GAËLLE LOMBARD

Docteur en Etudes Cinématographiques

Coordinatrice « Ecoles et cinéma », Bastia

Documentaliste, Festival du Cinéma Italien, Bastia