

Protée



Infirmités spectaculaires De l'usage pragmatique de la figure du handicap au cinéma

Emmanuel Ethis et Fabien Labarthe

Volume 30, numéro 1, printemps 2002
Les formes culturelles de la communication

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/006697ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/006697ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des arts et lettres - Université du Québec à Chicoutimi

ISSN

0300-3523 (imprimé)

1708-2307 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Ethis, E. & Labarthe, F. (2002). Infirmités spectaculaires : de l'usage pragmatique de la figure du handicap au cinéma. *Protée*, 30(1), 39–51. <https://doi.org/10.7202/006697ar>

Résumé de l'article

Cet article se propose de traiter de la construction filmique du handicap afin d'appréhender le processus de rationalisation par lequel le cinéma offre aux spectateurs des figures conventionnelles intelligibles en dépit des contextes socioculturels de réception. Ces figures conventionnelles, loin de reposer sur une banale transposition du traitement social du handicap de la vie à l'écran, sont le produit de différents facteurs concomitants qui visent à construire une ressource narrative universelle et compréhensible à partir de référents communs – eux-mêmes véhiculés en partie par le monde du cinéma. Ce faisant, l'usage du handicap au cinéma définit une figure de l'infirmite spectaculaire typiquement visuelle, et qui invite du même coup le spectateur à porter un regard qui l'aide à percevoir le sens général du récit. Sans pour autant affirmer la réussite constante de ce « pari » transculturel, il est tout de même possible de retracer sur une échelle socio-historique à trois temps les différents types de perception du handicap, tels qu'ils sont conventionnellement induits par le cinéma.

INFIRMITÉS SPECTACULAIRES

DE L'USAGE PRAGMATIQUE DE LA FIGURE DU HANDICAP AU CINÉMA

EMMANUEL ETHIS
avec la collaboration de Fabien Labarthe

À travers un entretien, un jeune spectateur redonne toute sa vigueur signifiante à l'artifice de ce que l'on pourrait désigner comme étant l'une des figures filmiques les plus remarquables sur laquelle le cinéma s'appuie pour se tirer de quelques mauvais pas narratifs : la figure du baiser saisi dans la course-poursuite, ce baiser qui est censé tirer d'affaires un héros en position difficile, et ce, en épousant les lèvres d'une fille sublime.

Ce qui m'intrigue le plus dans les films, et surtout dans les films où il y a du suspense, les films d'action comme j'ai entendu dire [...]. Ce qui m'intrigue donc dans ces films-là, c'est cette espèce d'issue de secours à deux francs qu'«ils» utilisent quand le héros est poursuivi par plein de méchants et qu'il tente de leur échapper en passant inaperçu : car le mec, je ne sais pas comment il fait, et où ceux qui écrivent l'histoire ont déjà vu ça, mais le mec, il trouve toujours sur son chemin une nana vachement mimie qu'est plantée là, sortie d'on ne sait où, qu'il va prendre dans ses bras sans qu'elle, elle soit plus étonnée que ça ; et là, tout ruisselant de sueur, forcément à bout de souffle, il va se mettre à l'embrasser comme si de rien n'était, le temps que ses ennemis s'éloignent... Moi, je trouve ça génial de nous demander de croire à tout ça, c'est carrément plus fantastique que je ne sais quelle histoire de vampires qui hypnotisent les femmes avant de leur sucer le sang... Tu imagines, toi, des poursuivants qui te traquent et qui ne repèrent rien, alors que quand même, quand des gens dans les rues de la vraie vie se roulent la méga pelle du siècle, tout le monde les mâte, qu'on soit gêné ou pas, on les mâte, et c'est vraiment pas le superman pour pas se faire remarquer...

(Entretien avec Antonin R., 13 ans)

Au-delà du fait que ce soit presque toujours un homme qui embrasse, et une femme qui est embrassée, une autre des particularités de ce « baiser volé » est qu'il incarne toujours, en dépit des variations de mise en scène et des cadres culturels de réception dans lesquels il est donné à voir, une porte de sortie, une issue de secours pour le héros, une issue utilisée rituellement depuis les origines du cinéma.

Cet exemple permet de situer, au sens le plus fort de la narration, la nécessité qu'il y a de faire appel à des figures conventionnelles et rationalisées pour faire « symboliser » le spectateur en suscitant des éléments culturels de vie singuliers, aussi bien que des éléments de médiation propres à définir un univers cinématographique

et à permettre au spectateur de se définir dans ledit univers. Ainsi, il s'agit ici de concevoir comment un film est susceptible d'interpeller – ou même d'impliquer – le spectateur, au-delà de son origine sociale et de son appartenance culturelle. C'est en mettant l'accent sur la définition de conventions, qui présume un fonds commun – cultures, savoirs, idéologies, croyances, compétences, expériences, etc. –, que l'on tentera d'appréhender le principe sur lequel se fonde une figure filmique. Cette approche situe l'existence et la production des conventions dans les ajustements incessants entre contexte de production et contexte de réception : c'est justement ce qui permet qu'un public se saisisse d'une figure filmique créative pour en faire un objet intelligible. À partir de là, une pragmatique des images cinématographiques, comme entrée privilégiée dans cet article, apparaît adéquate pour saisir le type de relation qu'une figure filmique – en l'occurrence la figure du handicap au cinéma – établit avec les spectateurs.

UNE PRAGMATIQUE DES IMAGES CINÉMATOGRAPHIQUES

La recherche des éléments purement scénographiques, des codes signifiants au cinéma – considérés comme absolus et souverains – ne saurait être suffisante pour interroger les objets filmiques, car elle oblitère, de fait, le récepteur social dans lequel baigne un film¹. Aussi, une approche sociosémiotique des images nous semble davantage pertinente, dans la mesure où elle vise à examiner le sens qui émerge de l'activité interprétative des publics face aux signes que renvoie une œuvre. Dans cette perspective, les théories de l'art offrent de nombreux outils conceptuels aux sciences sociales pour repenser les formes cinématographiques.

Pour leur part, les sociologies contemporaines de la culture – notamment celles développées par Pierre Bourdieu ou Nathalie Heinich – se sont beaucoup interrogées sur ce que l'on pourrait globalement appeler l'anatomie du goût en tant que principe fondateur des valeurs esthétiques. L'histoire de l'art nous apprend en effet que toutes les pratiques

artistiques, malgré leur hétérogénéité, offrent la caractéristique de répondre à des règles plus ou moins explicites. Celles-ci, établies par convention, vont permettre l'évaluation de l'œuvre grâce à l'identification de qualités qui en déterminent la valeur. En examinant d'abord l'expression de ces valeurs comme un processus de reconnaissance sociale pour ceux qui les produisent et ceux qui les reçoivent, ces sociologies ont surtout privilégié une approche de l'expérience esthétique en tant qu'expérience stratégique dans le monde social². De fait, elles se sont rarement penchées sur le bénéfice produit par cette activité considérée pour elle-même : si l'on use d'une métaphore simpliste et réductrice, on pourrait ainsi concevoir que dans le fait de « *dire du mal de quelque chose ou de quelqu'un* », ces sociologies ont analysé avant tout la manière dont cette activité « positionne » l'individu qui profère ce mal dans son univers social, tout en laissant de côté ou en reléguant en arrière-plan le plaisir évident que cet individu peut tirer de ses dires et de ses médisances.

Mais pour mieux comprendre ce que nous tentons de signifier ici, encore faut-il se détacher d'une conception dix-neuviémiste de l'art encore très prégnante de nos jours, et qui conçoit le phénomène artistique sur un registre propre qui fonctionnerait suivant une logique spécifique, détachée du monde. Cette attitude purement artificielle a amené les néophytes à accorder un intérêt souverain à des conduites esthétiques rares puisque façonnées dans et par les « sectes » artistiques elles-mêmes³; cercles d'exclusion⁴ animés d'un prosélytisme normatif. Or on pourrait, au contraire, soutenir que ce langage de l'ascétisme, tenu et défendu par les collectivités d'artistes selon les « mondes de l'art »⁵ auxquels ils appartiennent, ressort d'une traduction qui se sur-imprime à la jouissance esthétique, en lui réinjectant une réflexion propre aux modes de diffusion des œuvres et de leur environnement, et qui sert en réalité de préalable critique à la classification des dites œuvres. Ces mondes, décrits par Howard S. Becker, oblitèrent du même coup la mosaïque très colorée des démarches sociales qu'une pente plus « naturelle »

conduit vers la valorisation de ce que l'on est enclin à ressentir comme beau. Et ce n'est qu'en tentant de comprendre ce beau, polymorphe, multiple, que les chercheurs en sciences sociales sont susceptibles de discerner le sens plus général et plus profond dont il résulte⁶. Dès lors, comprendre comment un film est reçu, c'est aussi ne pas négliger le contexte dans lequel il est vu⁷.

Dans une autre orientation, plus proche des perspectives pragmatiques, Michael Baxandall⁸ montre ainsi comment les compétences convenables qui favorisent l'appréciation de la peinture du *quattrocento*, à la fois du spectateur, du peintre et même du commanditaire, sont tirées de l'expérience générale, l'expérience en ce cas de la vie au *quattrocento* et de la vision des choses à la façon du *quattrocento*.

Ce pragmatisme de l'expérience esthétique, on le retrouve plus précisément encore dans l'ouvrage *Art as Experience* de John Dewey; pour ce dernier, l'activité artistique correspond toujours au produit d'une première dimension, celle de la tension, de la réaction corporelle, d'une anticipation, et d'une seconde dimension, intellectuelle, réconciliatrice :

Pour donner une idée de ce que c'est que d'avoir une expérience, écrit Dewey, imaginons une pierre qui dévale une colline. [...] La pierre se décroche de quelque part et se meut, d'une manière aussi régulière que les conditions le permettent, vers un endroit et un état où elle sera au repos vers une fin. Imaginons, en outre, que cette pierre désire le résultat final, qu'elle s'intéresse aux choses qu'elle rencontre sur son chemin, aux conditions qui accélèrent et retardent son mouvement dans la mesure où elles affectent la fin envisagée, qu'elle agisse et réagisse à leur rencontre selon la fonction d'obstacle ou d'aide qu'elle leur attribue, et qu'elle établisse un rapport entre tout ce qui a précédé et le repos final qui apparaît alors comme le point culminant d'un mouvement continu. La pierre aurait dans ce cas une expérience et cette expérience aurait une qualité esthétique. [...] Les «ennemis de l'esthétique», ajoute Dewey, se mettent en travers de la trajectoire et écartèlent l'unité d'une expérience dans des directions opposées. [En ce sens], lutte et conflit peuvent procurer une jouissance bien qu'ils soient douloureux: c'est qu'ils font partie de l'expérience en ce qu'ils la font progresser. [À la

limite, toute expérience jouissive peut s'assimiler à une douleur]. *Autrement on ne pourrait pas y faire entrer ce qui a précédé. Car «faire entrer» dans une expérience vitale, c'est plus que placer quelque chose à la surface de la conscience au-dessus de ce qui était connu auparavant. Cela implique une reconstruction qui peut être douloureuse.*⁹

Cette nouvelle notion nous invite alors à repenser le lien entre production de l'artiste et réception du spectateur, sans que la concordance ne soit pour autant nécessaire, les ratages étant possibles au niveau de l'intention, de la réception, ou de leur combinaison.

En son temps, le philosophe Charles Lalo avait employé les termes «d'artialisation du monde»¹⁰ pour désigner la passerelle que nous prenons pour instituer de nouvelles conventions dans notre façon de voir le monde, malheureusement trop peu fréquentée. En effet, on ne peut que déplorer le faible usage de ce concept pourtant très fécond pour nous épauler dans notre entendement des formes artistiques: tout, dans le monde, ne donne pas lieu à une expression artistique¹¹, et infiltrer l'expression artistique, l'artialisation du monde, c'est avant tout comprendre comment l'art *transfigure le banal* pour faire œuvre¹². De fait, la question qui s'impose à nous, si l'on s'attache, par exemple, à définir l'art cinématographique, est donc de savoir en quoi et comment un film se détache du monde factuel pour devenir une œuvre identifiable artistiquement.

*L'œuvre d'art n'est réductible ni à son contenu ni à sa réplique matérielle signifie, en l'espèce, que le film de fiction n'est réductible ni à l'histoire narrée ni à un pur assemblage d'images et de sons.*¹³

Invariablement toute question ainsi posée au cinéma semble donc renvoyer à cet enfer définitoire d'un «peut-être» trop vaste «*Qu'est-ce que le cinéma ?*». Il faudrait évidemment bien plus que ces quelques pages pour répondre à cette interrogation. De surcroît nous ne pouvons que nous réfugier derrière l'idée que la question est aussi mal posée, c'est-à-dire aussi mal contextualisée, que celle qui consisterait à se

demander « *Qu'est-ce qu'une boîte aux lettres?* », sans avoir préalablement défini l'univers socio-économico-historique de la correspondance.

C'est pourquoi nous proposons, en abordant de front une figure conventionnelle de l'imagerie cinématographique, sans cesse ressassée, de revenir sur le principe d'artialisation que le cinéma fait éprouver au monde réel. Plus frontalement encore, c'est sur le *traitement cinématographique des handicaps* – du moins ce qui est considéré dans notre société comme des handicaps, physiques ou mentaux – que nous aimerions nous arrêter. En effet, avant même de savoir s'ils constituent ou non une espèce à part dans l'univers cinématographique, on ne peut que constater qu'*ils ponctuent depuis son origine toute l'histoire du cinéma*. Aussi, faut-il se demander si le hors-norme, auquel le quotidien de nos sociétés réserve un sort dont on ne peut nier la singularité, se verrait, par l'entremise de l'écran, conférer un traitement différent.

L'INVENTION FILMIQUE DU HANDICAP AU CINÉMA

Dans un épisode de la désormais célèbre série télévisée de Chris Carter, *The X-files*, intitulé « Faux-frère siamois »¹⁴, les protagonistes principaux, les agents du FBI, Mulder et Scully, se rendent à Gibsonton, en Floride. Cette ville a la particularité d'accueillir, entre deux tournées, de nombreux phénomènes de foire. Plongés dans un univers très proche des romans de série noire d'Harry Crews, les agents enquêtent sur une longue série de meurtres perpétrés exclusivement dans le milieu des dits phénomènes. Le temps des investigations, ils s'installent dans un motel dirigé par un nain, Monsieur Nutt. Et nous, spectateurs, découvrons ici, non sans surprise, un traitement filmique, atypique et volontairement humoristique, qui va déjouer avec bonheur, dès les premiers dialogues, les pièges de la dramatisation :

Mulder: Dites-moi, est-ce que vous avez déjà travaillé dans un cirque?

Mr Nutt: Et qu'est-ce qui vous pousse à croire que j'ai pu vouloir m'engager dans un cirque? Pourquoi ce métier

devrait-il me plaire?

Mulder: J'ai su que beaucoup de gens de la région avaient fait du cirque et j'ai cru qu'éventuellement, vous aussi...

Mr Nutt: Vous avez cru cela parce que je suis une personne de petite taille et que la seule carrière qui se présente à moi est forcément de me montrer à la foule comme spécimen. Vous avez jeté un rapide coup d'œil sur moi et vous vous êtes cru capable d'en déduire ce qu'avait été toute ma vie? Jamais il ne vous serait venu à l'esprit qu'une personne de ma taille arriverait à avoir un diplôme d'hostellerie délivré en bonne et due forme.

Mulder: Je n'ai pas dit cela pour vous vexer, excusez-moi.

Mr Nutt: Pourquoi est-ce que cela m'aurait vexé, je sais bien qu'il est humain de juger hâtivement les autres en fondant son opinion sur ce que fait croire uniquement leur physique, j'ai fait pareil en ce qui vous concerne, par exemple en voyant votre tenue d'Américain soigneux, votre air apprêté, votre cravate d'une banalité sinistre, j'en ai conclu que vous deviez être fonctionnaire, travailler, disons, au FBI..., vous vous rendez compte du drame, j'ai commis l'erreur de vous réduire à un stéréotype, une caricature, j'aurai dû remarquer en quoi vous êtes spécifique, unique, irremplaçable,

Mulder: Je suis du FBI, c'est vrai,

Mr Nutt: Veuillez vous inscrire monsieur.

Car malheureusement Mulder appartient au FBI, ce qui renvoie Mr Nutt aux mots de son plaidoyer pour la différence en en inversant l'effet, en l'aciérant définitivement à une condition de stigmatisé dont il s'est fait le porte-parole involontaire. De fait, nous avons retenu cette scène car elle illustre parfaitement la thèse, que nous devons au sociologue Erving Goffman, et sur laquelle nous aimerions étayer nos propos: « Le normal et le stigmatisé ne sont pas des personnes mais des points de vue »¹⁵. Pour Goffman, le stigmate, le handicap, n'est pas un concept en soi, mais définit plutôt le cadre catégoriel d'une expérience. Si l'on veut, *le sens sur lequel nous fondons nos rapports aux handicaps est insinué dans la relation qui résulte du discrédit que l'on attache à un individu porteur d'un attribut, attribut qui le différencie de l'idée du stéréotype préfabriqué par nos attentes normatives*. C'est

sur la base « d'un petit nombre d'hypothèses sur la nature humaine »¹⁶ virtuellement réalisées que nous faisons fonctionner notre gestion commune du stigmaté. Appréhendé comme point de vue, le stigmaté, qui n'en demeure pas moins une différence, revient à mettre en œuvre, par le discrédit qu'il active, tous les processus identitaires qui, systématiquement, nous éconduisent vers un jeu sociétal de miroirs. Comminatoire, le trait en moins ou le trait de trop, constitutif du handicap, *renforce nos conceptions de l'ordinaire social*, puisque, comme le précise Goffman, le stigmaté ne serait pas jugé hors norme s'il n'avait pas d'abord été collectivement conceptualisé comme tel.

C'est à ce stade qu'intervient notre questionnement à propos de *la mise en scène filmique du handicap*: n'est-elle qu'un simple reflet de ce dernier tel qu'il est conceptualisé collectivement, et par conséquent, contemporaine à la manière dont il est socialement traité? *Ou bien cette mise en scène reconceptualise-t-elle effectivement le handicap par l'entremise de ce que nous avons commodément appelé plus haut une « artialiation »?* De toute évidence, l'artialisation, si elle s'applique au handicap, jouerait alors un rôle qui viserait à l'intégrer, non seulement en termes de contenus – dont on a vu plus haut qu'ils n'étaient pas une condition suffisante pour faire art –, mais également en termes de regard porté sur un stigmaté qui, par la « magie de l'image », se déroberait ainsi au réel.

Dans ce processus, les figures filmiques acquièrent, selon les termes de Paul Ricœur, une « identité narrative »¹⁷ qui leur est propre et qui est utilisée par les cinéastes comme une ressource pour l'énonciation filmique, à l'intérieur de l'économie générale du récit dans lequel elles prennent place. Par conséquent, une figure du handicap au cinéma est un instrument privilégié de la compréhension d'une scène cinématographique; ceci afin de rendre intelligibles les relations sociales qui sont représentées à l'écran en croisant dans une seule figure construite l'ensemble des projections qui lui sont associées dans la réalité. Ce faisant, le handicap relève d'une pragmatique¹⁸ de

l'image dans la mesure où son interprétation par le spectateur dépend du contexte dans lequel le cinéaste choisit de l'inclure.

Dans le même ordre d'idées, les scénarios, en usant de figures filmiques, proposent aux spectateurs des « appuis conventionnels »¹⁹ d'ajustement au récit, c'est-à-dire l'ensemble des ressources narratives qui permettent de combiner les préalables d'une compréhension commune. Une convention est donc instaurée par ce que partage un public de cinéma régulier pour saisir une figure filmique: par exemple un coucher de soleil pour signifier un univers romantique ou la fin d'un film, l'opposition entre la blonde bienveillante et la brune malintentionnée, l'orage ou la nuit pour l'inquiétude et la crainte, etc. C'est sur la base de ces conventions « standardisées », qui conduisent à l'élaboration des figures filmiques, que ces dernières réussissent le tour de force de développer, en même temps qu'elles l'illustrent, une impression de « naturel ».

L'usage des figures filmiques au cinéma n'est pas, de ce point de vue, une simple transposition de la vie à l'écran des représentations sociales, il est un moyen pour communiquer des sensations rapides du « montré ».

Raisonnablement, s'il ne s'agissait que de la première hypothèse – le reflet démonstratif du handicap –, ce serait là une définition bien trop restrictive pour rendre compte du « concentré » narratif que contiennent les ressorts symboliques d'un tel procédé. Nous pourrions alors suspecter la fiction filmique d'user des mêmes ficelles que celles des foires d'antan réduisant le stigmaté montré au stade de l'infamie monstrueuse, faisant fonctionner à plein son unique composante extraordinaire. Il ne suffirait dès lors que d'exploiter un fonds de commerce en renforçant le « donné à voir » par autant de qualificatifs susceptibles d'exalter les imaginations, tout en feuilletant l'environnement direct du handicap, le vécu quotidien de celui qui le porte: la femme à barbe, l'homme pingouin, l'enfant tronc, tous seraient soumis à l'identique à vivre l'existence d'une sirène de Barnum.

Pourtant, si l'on balaie très rapidement l'histoire de l'image projetée à ses origines, on découvre avec stupéfaction la régularité avec laquelle s'inscrit sur l'écran la thématique du monstre, du maléfique ou du fou – ces derniers étant pour des raisons de représentation fortement assimilés au stigmatisé physique. Voici, ce qu'en 1798, le très éloquent Étienne Robertson écrit pour se justifier et faire, de concert, la publicité de son Fantoscope, sorte de lanterne magique, par laquelle sont exclusivement projetées maintes espèces de sujets hideux, monstrueux ou fantasmagoriques :

Le diable refusant de me communiquer la science de faire des prodiges, je me mis à faire des diables et ma baguette n'eut plus qu'à se mouvoir pour forcer tout le cortège infernal à voir la lumière. (« Mémoires », non édités)

Très vite, le Fantoscope rencontra un vif succès hors de Paris et la colonie des diables conquiert presque toutes les capitales européennes.

Faut-il, pour autant, en guise d'explications, se satisfaire de ces courtes allusions psychologisantes, largement galvaudées, autour d'un supposé voyeurisme populaire ?

Assurément, la dialectique du spectateur-voyeur ou du voyeur-spectateur est plus complexe, et donc moins accommodante que cela, car elle ébranle toute l'histoire sociale du montré, du montrable, et des dispositifs techniques qui les accompagnent. La multiplication récente des émissions de télévision qui prétendent donner à voir la réalité quotidienne des individus ordinaires – sous la forme de témoignages, confidences, caméras omniprésentes – et les débats passionnés qui les accompagnent en attestent²⁰. En effet, il n'est pas forcément utile d'intensifier le sens spectaculaire des premiers publics du Fantoscope par l'invocation d'une démarche voyeuriste, alors qu'*ils n'ont pour la plupart qu'une curiosité de myopes qui chassent pour la première fois des lunettes*. Non que le sujet de ces images importe peu : il ne se rattache que de manière très banale aux thématiques du spectaculaire en cours à l'époque de Robertson. Il s'agit de ce spectaculaire « lyrique » apte à propager, à

l'époque de la grande génération romantique, l'inextricable trouble qu'autorisent les arts visuels dont parle Élie Faure, où il s'agit de « danser sur le bord de l'abîme ou de le recouvrir de fleurs »²¹.

Comprendre la portée de l'attrait pour cette débauche de monstration sans tragédie, où les stigmates alimentent intarissablement l'environnement de l'expressif du visuel, équivaut à éprouver, par la pratique, l'étrange sensation procurée par l'écoute de Florence Foster-Jenkins²² : en interprétant, avec la conviction qu'alloue l'illusion de la justesse du chant, les répertoires les plus populaires de l'opéra, la pseudo-cantatrice tranche dans le vif, grâce à l'immonde fausseté de ses notes qui convoitent l'authentique, nos familiarités sonores rationalisées, malgré nous, par quelques siècles érigés vers le chromatisme. Pourtant, aussi insolite et apparemment dérangement qu'elle puisse être, cette expérience est rarement délaissée avant de longues minutes par l'auditeur ; une sorte d'envoûtement le saisit et dépasse de loin le sentiment d'« inquiétante étrangeté » développée par Freud, où s'est presque maladroitement nouée, pour des « décennies de psychologues », la dialectique du même et de l'autre.

Car enfin, ne faut-il pas, avant de surinterpréter le sens de ce qu'aujourd'hui nous nommerions un marché de la représentation visuelle, nous demander la place qu'il occupe dans l'univers social des individus des XVIII^e et XIX^e siècles ? Sur les nouveaux territoires du visible conquis dans un premier temps par la lanterne magique, puis par les trucages dévolus aux techniques photographiques et filmiques, prennent corps les versions populaires des connaissances déployées dans les narrativités mystiques. À ce stade, l'image projetée performe plus qu'elle ne représente.

De ce fait, l'usage pragmatique des figures filmiques du handicap met l'accent sur les exigences et les possibilités des images cinématographiques à véhiculer un sens commun²³ momentané, partageable par tous, soumis à la contingence de l'esprit créatif des réalisateurs et des traditions historiques propre au monde du cinéma.

Sans doute certains se demanderont pourquoi nous ne nous sommes pas reposés sur la force expressive de la peinture et pourquoi nous avons compliqué à ce point le jeu. Sans doute parce que la peinture, fraîchement instituée en art légitime, ne se finalisait déjà plus dans le prosaïque de l'illusion de la réalité. De plus, on peut également penser que son public, restreint, ressentait le besoin de satisfaire ses attentes sur des registres marqués au sceau du renouvellement. Comme l'indique Jonathan Crary, [...] le « monde extérieur », que la chambre noire a stabilisé pendant deux siècles, n'est plus, pourrait-on dire en paraphrasant Nietzsche, le monde le plus utile ni le plus précieux. La modernité où baignent Turner, Fechner et leurs héritiers n'a que faire de la vérité et des identités immuables qu'il contenait.²⁴

Revenons justement à la vérité du monde et à ces « identités immuables » où circulent les narrativités mystiques dont nous parlions plus haut, et, avec elles, leur prédilection pour les sujets monstrueux, le fou, et l'univers fantasmagorique auquel elles se réfèrent. Dans leurs formes les plus diverses, les stigmatisés racontent l'identité d'une civilisation; car en convoquant la puissance identificatrice de ce qui le plus couramment est pensé comme un supplice, ou la réification humaine d'un supplice divin sur laquelle se refuse de fonctionner l'ensemble du corps social, ceux-ci, par leur existence même, l'en dédouanent. « Pour reprendre un mot de Gottfried Benn, "le moi stigmatisé" est le lieu de défaillance et de décomposition où intervient la "foi" »²⁵. Dans l'espace des traditions occidentales, l'usage des handicaps mentaux ou physiques dans la réalité, comme dans leur mise en images, serait en quelque sorte une incarnation supplémentaire de peurs référencées et très institutionnalisées dont on pourrait suivre patiemment l'évolution sur le fil de l'histoire. Fonctionnellement, la place qu'occupe la représentation vis-à-vis du représenté répond bien à un ordre institutionnel.

En s'affirmant comme besoin d'ordre, la modernité européenne désacralisera la folie. Au Moyen Âge, le fou et le pauvre étaient comme les pèlerins de Dieu. Durant la période suivante, ils

apparaissent comme des êtres déchus, suspects et inquiétants, qui troublaient la paix publique.²⁶

Et, c'est sous cette signature d'une mentalité en devenir que nous trouvons l'invention de tous les dispositifs d'enfermement si bien décrits par Michel Foucault²⁷. Comme les deux faces de sa monnaie, l'institution – soucieuse, on l'a vu, de ce qui génère ses processus identitaires – fait aller de pair le fou enfermé, le stigmatisé inadapté, avec leurs évocations publiques, leurs usages spectaculaires. Elle est désormais assujettie à dévoiler par l'entremise d'une mise en scène ambivalente ce qu'elle a désiré rendre invisible.

DU STIGMATISÉ À SUPERMAN ET SHREK: LE TEMPS DE L'EXHIBITION DES INFIRMITÉS SPECTACULAIRES

En insufflant à la définition goffmanienne du stigmaté une composante historique, il s'agit de se replacer au lieu où s'enracine le sens des représentations des handicaps en images projetées; à travers les lignes qui suivent, notre propos s'attachera à esquisser quelques trames sociohistoriques, certes assez grossières, mais dont on considère qu'elles sauront épauler efficacement notre lecture de l'évolution des stigmates à l'écran.

Toutefois, il faut en guise de préalable « enrichir » une nouvelle fois la compréhension du stigmaté telle que l'a conçue Goffman. En effet, lorsque ce dernier parle de notre *patrimoine commun de valeurs* sur lequel se fondent nos opérations normatives du monde et des autres, il nous le livre pratiquement *comme un idéal équilibré, presque irréalisable, et donc foncièrement indépassable*. Dans la pratique, sa théorie du stigmaté fait les frais d'une approche quasi misérabiliste où l'identité sociale est essentiellement mesurée au regard de ses déficiences à la norme. Car, en effet, nous ne saurions situer sur l'échelle goffmanienne les stigmates qui dépassent positivement le modèle normatif. En outre, il s'agit de s'interroger sur la manière dont ces derniers surplombent l'archétype sociétal. Ou encore, se demander, inversement, dans quel cadre notre échelle de mesure reste justiciable lorsque la norme est excédée ou sublimée.

À la croisée de ce double questionnement, nous retrouvons le concept d'artialisation sur lequel ce texte a été engagé. Cela parce que les dispositifs sociaux, ou si l'on veut l'institution, n'envisagent la transcendance de la norme que sur le mode de l'exception, de l'exemplarité ou de la récompense: olympisme, prix littéraires, palmes cinématographiques, etc. Éternel problème des oligarchies de la réussite sociale dont on perçoit bien à quel point elles sont en conformité avec une émanation boursouflée des valeurs les plus consensuelles d'une époque donnée. Ce n'est donc pas dans la réalité immédiate que seront concédés les traitements les plus saillants du hors-norme «fantastique». Seule l'invention fictionnelle, la transfiguration du banal nous laissent entrevoir les brèches du surnaturel. En effet, comme le note Umberto Eco,

[...] dans une société particulièrement nivelée, où les troubles psychologiques, les frustrations, les complexes d'infériorité sont à l'ordre du jour, dans une société industrielle où l'homme devient un numéro à l'intérieur d'une organisation qui décide pour lui, où la force individuelle, quand elle ne s'exerce pas au sein d'une activité sportive, est humiliée face à la force de la machine qui agit pour l'homme et va jusqu'à déterminer ses mouvements, dans une telle société, le héros positif doit incarner, au-delà du concevable, les exigences de puissance que le citoyen commun nourrit sans pouvoir les satisfaire.²⁸

Plus qu'une réalité tamisée, les fictions romanesques et filmiques artialisent les arcs édifians de nos sphères sociales d'existence. À cette fin, elles banalisent l'extraordinaire et «extraordinarisent» le banal. Là se rejoignent le héros doté de pouvoirs supérieurs à ceux du commun des mortels et le stigmatisé. Chacun d'eux signera et contresignera une reconstruction artialisée du monde. Et c'est effectivement entre le géant à tête d'oiseau d'Étienne Robertson et Georges, le trisomique du *Huitième Jour* de Jaco Van Dormael, entre *Superman* et *Elephant Man* que les figurations du stigmaté à l'écran prennent leur véritable sens. L'artialisation du monde engendre une nouvelle échelle de normes plus flexibles et déliées sur un univers qui, historiquement, semble se modifier

chaque fois que se réifient les points sur lesquels est fondée la relation entre la sphère de l'art et les autres sphères d'existence²⁹.

Pour ceindre sur un siècle les différentes places et valeurs qu'ont assumées les stigmatés au cinéma, il convient donc d'observer comment conduites esthétiques, conduites sociales et conduites spectatorielles correspondent entre elles; toutefois, de l'énonciation d'un tel projet, relativement transparente, à sa réalisation, un certain nombre de paramètres se chevauchent et rendent la tâche complexe. En effet, on ne peut déduire simplement les relations nouées entre toutes ces conduites en se satisfaisant d'un simple repérage des homologues, supposées existantes, entre la manière dont une société à une époque donnée de son histoire envisage les handicaps et la manière dont elle les traite cinématographiquement. Du moins, cette approche ne constitue – et nous avons vu jusqu'ici pourquoi – ni une bonne hypothèse d'observation, ni une posture acceptable pour rendre compte de notre problème; d'emblée, elle violente simultanément l'idée qu'il puisse exister un quelconque esprit de création au cinéma et le fait qu'un traitement filmique, même documentaire, puisse interpeller, ne serait-ce que dans son énonciation, le spectateur en usant de procédés spécifiques³⁰. En suivant cette piste, nous ne pourrions que tomber dans le travers déployé par Siegfried Kracauer dans son ouvrage *De Caligari à Hitler*:

Kracauer a donné une lecture fascinante du cinéma de Weimar en sollicitant les films de manière rétrospective. Il commence par donner sa vision (malheureusement peu profonde) de l'Allemagne hitlérienne, puis tente de mettre bout à bout un certain nombre de thèmes filmiques pour s'apercevoir qu'ils annoncent tous l'ascension d'Hitler vers le pouvoir en 1933.³¹

Dans l'optique de Kracauer et de certains de ses successeurs, le film s'inscrit sur le modèle des plus purs produits de communication, c'est-à-dire qu'il ne peut être pensé que comme l'expression directe de l'état d'esprit d'une nation.

Selon cette logique, les films de divertissement qui «marchent bien» ne sont pas tant le résultat d'une expression artistique

*personnelle ou le produit d'un calcul de producteurs qu'un média par lequel la société communique avec elle-même.*³²

En tout état de cause, on voit mal comment ce Babel cinématographique serait à ce point miraculeux. S'ils prélèvent effectivement des situations, des sentiments ou des normes dans une culture donnée, bref s'ils sont – comme nous le pensons – *près de la vie*, les films ne nous informent sur le réel qu'à travers la relation complexe et composite qui peut s'établir entre un spectateur, un contenu fictionnel, un réalisateur et leurs cultures d'appartenance originelle³³.

En recherchant des intersections, des points de sécance où se rejoignent les conduites spectatorielles, sociales et esthétiques qui historicisent les stigmates à l'écran, ce sont deux balises que nous trouvons, et qui nous permettent, en conséquence, de dessiner avant, entre, et après chacune d'elles un temps, ou si l'on veut, une attitude dominante. C'est à partir de cette posture « typique » que l'on est susceptible de ressentir un changement dans les discours et dans les croyances inscrits dans les représentations des handicaps. Dans chacune de ces attitudes dominantes, les éléments conventionnels du traitement cinématographique du handicap, loin d'être isolés, sont associés les uns aux autres dans des dispositifs de figuration. Si l'on convoque ici la notion « d'expérience esthétique » de Dewey, pensée comme une expérience sociale et culturelle dont le cheminement est abouti tout en résultant d'une conscience de ce cheminement et de cet aboutissement, on peut prétendre que chacune des attitudes dominantes s'appuie sur des attitudes dominantes précédentes, de sorte qu'elles en modifient du même coup l'entendement. Autrement dit, un cinéaste qui, à un moment donné, méprise délibérément des conventions de figurations filmiques, ne pourra le faire qu'en prenant encore en compte ces mêmes conventions. Souvenons-nous du boiteux stupide dans le film *Usual Suspect* de Brian Singer, qui, dès lors qu'il perd son handicap, se révèle être le plus intelligent de la bande. Si l'association entre le handicap et la niaiserie peut aussi bien être renversée par le scénario, c'est qu'elle fonctionne déjà

comme un présupposé pour les spectateurs. Aussi, la construction des figures du handicap au cinéma se traduit dans un « jeu de langage », selon la formule de Wittgenstein. À la manière d'un mot qui n'est intégré à une situation concrète qu'à travers le jeu de langage qui l'enserme dans les fils du langage ordinaire, une figure filmique du handicap n'est intelligible qu'à partir des conventions qui l'organisent dans le temps. En fait, nous pourrions, si nous étions plus radicaux encore, parler des trois temps d'une évolution de l'« économie spectatorielle », trois temps où le *Moi* du spectateur est différemment sollicité par la fictionnalisation du stigmatisé.

Pour reprendre le vocabulaire de Christian Metz³⁴, un premier type de *leurre du Moi* du spectateur, un premier temps du rapport aux stigmates filmés peuvent être délimités entre le cinéma des origines et les retombées plus ou moins directes de l'expressionnisme allemand. Un deuxième âge du *Moi leurré* peut être circonscrit entre le Hollywood des années 1940 et le début des années 1980. Enfin, la dernière période qui correspond au plus récent des *leurrés* face aux stigmates commence au milieu des années 1980 et se poursuit jusqu'à nos jours. Les trois moments de l'histoire du handicap au cinéma distingués dans ce classement, dont nous n'hésitons pas à reconnaître volontiers l'aspect rudimentaire, reposent essentiellement sur une prise en charge différente du *Moi* « fictionnalisant » du spectateur. En outre, les *leurrés du Moi* posent très directement la question du fonctionnement et de la nature de l'activité « spectacle ».

Si, comme nous le croyons, le *Moi leurré* réverbère très immédiatement un processus d'identification du spectateur, alors faut-il également comprendre que la caution nécessaire versée par ce dernier à la diégèse filmique n'est autre qu'une *recontextualisation de son Moi social*? C'est précisément sur la nouvelle échelle normative aménagée dans l'univers clos de la fiction filmique que le *Moi leurré* du spectateur va être redéfini. Cette échelle modifie en quelque sorte ce « petit nombre d'hypothèses sur la nature humaine » dont l'expérience quotidienne nous gratifie, au profit de ce que nous pourrions appeler *l'interfilmicité*, c'est-est-

à-dire une série de nouvelles hypothèses basées sur notre expérience de la fiction filmique. Ainsi, les trois périodes que nous avons isolées plus haut ne sont en fait que des échiquiers qui limitent *différemment* le champ des ajustements possibles qui s'offrent au *Moi leurré* du spectateur dans sa relation aux autres personnages de la diégèse filmique; et, parce qu'il permet de précipiter rapidement et « terriblement » les caractères contrastés de cette relation, le stigmatisé jouera un rôle de tout premier ordre dans la galerie des personnages à l'écran.

Durant la première période que nous avons déterminée, de 1895 à 1940, les attributs que portent les personnages négatifs sont les stigmates de l'expressionnisme allemand. Ils perpétuent la race des maléfiques, des fantasmagories, parfois romantiques, et remplissent un rôle repoussoir vis-à-vis duquel le spectateur adhère « activement », c'est-à-dire « affectivement »³⁵, à la fiction en se situant au-delà des personnages qui lui sont proposés. Le régime filmique défini par les contraintes techniques du cinéma des origines – en l'occurrence le non-sonore – est strictement visuel. D'où la nécessité de styliser considérablement l'espace narratif par le recours, non à de « simples » représentations du réel, mais à un réel amplifié dans lequel le stigmatisé aurait une place toute désignée.

Ainsi, au fur et à mesure que les grammaires cinématographiques se mettent en place et se raffinent, les recherches esthétiques s'astreignent à développer une économie du code qui repose – et c'est à ce point que nous retrouvons notre principe d'artialisation – non sur la « captation » de ce qui serait la relation réelle entre stigmatisé et non stigmatisé, mais sur une représentation de la représentation de cette relation.

L'infamie du stigmaté se transforme visuellement en ressource narrative en accentuant la caractérologie des personnages, et en définissant conventionnellement sur cette échelle fictionnelle la place du spectateur. Difficile lorsque le son est absent de glisser l'idée qu'un personnage a des raisons d'être méchant; il est infâme et il le montre. Peu à peu, *l'interfilmicité*

viendra cristalliser les associations créées entre les traits visuels des personnages et les caractères qui s'y rattachent. Les réalisateurs, disposant déjà d'un certain nombre d'outils, peuvent désormais se concentrer sur l'aspect narratif de leurs films en accélérant la distribution des personnages sur le barème des normes socialement reconstruites par l'art cinématographique.

À l'apogée de cette première période, nous aimerions citer l'œuvre du cinéaste Tod Browning, à qui l'on doit notamment la monstrueuse parade *Freaks* (1932). Son entreprise, qui constitue une parfaite illustration des possibilités offertes dans ce premier état de la grammaire filmique, prend à rebrousse-poil, tout en les résumant remarquablement, ce que sont les conventions filmiques de son époque face aux handicaps. Dans *The Black Bird* (1926), il ironisait déjà vertigineusement sur

[...] *la relativité de la morale, de la normalité et du bon sens. [...] Le méchant est sain de corps, alors que le gentil est difforme: mais la fin nous révèle qu'ils ne font qu'un, et une balle perdue créera une réelle infirmité là où il n'y avait qu'une supercherie.*³⁶

Considérée sous l'angle des usages du stigmaté, l'œuvre de Browning devient une véritable incantation au dépassement des apparences manifestées dans le visuel cinématographique. Le foyer de l'image filmique s'éloignait insensiblement de la surface de l'écran et avec lui la représentation-repoussoir et infamante du sous-homme stigmaté si efficace dans les premières consciences spectatorielles.

En quittant ce premier âge de la fiction filmique, l'exploration de la deuxième période historique du rapport cinéma-handicap nous conduit donc vers l'investigation de moyens, parfois très emphatiques, d'exprimer le non-montré, le non-dit. Les publics, pour leur part, non seulement augmentent, mais se diversifient, et l'on commence à bâtir la publicité des films autour de l'argumentaire du « genre » qui permet de catalyser efficacement les conventions. De cette façon, les scénarios s'échafaudent plus habilement et plus efficacement autour de scènes déjà pressenties

pour obéir aux critères admis du genre (par exemple la scène incontournable de la poursuite en voitures dans le cadre d'un film policier ou encore celle du cow-boy solitaire dans le cadre d'un western). Ce temps est aussi celui de l'élargissement des configurations possibles sur l'échelle des normes par l'idéalisation de personnages qui sont pratiquement l'exacte réplique, mais inversée, des stigmatisés du premier âge. En transposant Nietzsche, nous pourrions ainsi affirmer que l'invention cinématographique du deuxième âge, celle de

[...] dieux, de héros, de toutes sortes de surhommes, d'êtres en marge[...] était l'inappréciable préparation à justifier l'égoïsme et la glorification de l'individu : la liberté que l'on accordait à un dieu à l'égard des autres dieux, on finit par se l'accorder à soi-même à l'égard des lois, des mœurs, et des voisins.³⁷

Le stigmatisé s'appelle maintenant Nemo, Capitaine Gregg, Howard Roark, Clark Kent, Mister Love, ou Luke Skywalker. Aussi louables que soient ses préoccupations, il existe toujours chez lui un trait prédominant, souvent psychologique, qui l'empêche d'être au monde normalement et qui, la plupart du temps, sera l'un des ressorts les plus fascinants de l'intrigue. Bon nombre d'analystes et critiques de cinéma ont assimilé cette fascination à un possible « foyer d'identification » à l'usage du spectateur³⁸. Mais là encore, les qualités de l'apparent héros le rendent tout aussi inaccessible que ne l'était le stigmatisé du premier âge. Imaginons Superman en train de lire *Superman*, ou mieux regardant *Superman* sur un écran de cinéma, et nous comprendrons à quel point le héros s'aimante sur une polarité très éloignée du point où le spectateur est susceptible de se projeter sur l'échelle sociale re-normalisée de la fiction filmique.

Toutefois, c'est précisément parce que le *Moi leurré* du spectateur et Superman se retrouvent sur une même échelle normative que la diégèse filmique reste probable. *En définitive, la qualité par laquelle Superman, Nemo, etc., restent crédibles à nos yeux, provient de ce qu'ils partagent avec nous ce souci tout aussi prégnant et presque aussi bien exprimé à cultiver un individualisme fulgurant*³⁹.

La troisième et dernière période de cette brève histoire des stigmatés au cinéma est certainement la plus ambiguë, voire la plus « perverse » dans ses configurations tout comme dans ses considérations. Depuis le début des années 1980, le chemin qui conduit l'archétype hollywoodien du héros stigmatisé est pratiquement achevé, et avec lui s'efface un certain type de relation du spectateur au surhomme idéalisé. Selon Roger Odin, ce serait l'avènement d'un « nouveau spectateur » qui ne communiquerait plus, mais communierait avec le film. Durant les deux premières périodes que nous avons jusqu'ici définies, la communication fictionnelle reposait, d'après Odin, sur une structure à trois pôles ; le savoir fictionnalisant fonctionne alors comme un « tiers symbolisant » susceptible de réunir les actants de l'espace de la réalisation avec les actants de l'espace de la lecture. Mais avec les nouveaux films, et plus largement encore avec ce qu'il nomme les « nouveaux dispositifs cinématographiques », type Géode ou 3D, les spectateurs se rendraient dans les salles de cinéma non pas tant pour le film projeté que pour les impressions produites par le dispositif en termes d'émotions⁴⁰.

Quand bien même nous rejoindrions Odin sur l'idée d'une transformation de la position du spectateur durant ces dernières années, on ne saurait prétendre que ce dernier fictionnaliserait moins, voire

	1895-1940	1940-1980	1980-1996
Le spectateur se définit en fonction d'un stigmatisé sous-homme repoussoir	<i>Metropolis, Docteur Jekyll et Mr. Hyde, Le Cabinet du Docteur Caligari, Nosferatu, Frankenstein, King-Kong, Freaks, etc.</i>		
Le spectateur se définit en fonction d'un stigmatisé surhomme idéalisé		<i>Superman, La Belle et la Bête, La Guerre des Étoiles, 20000 lieues sous les mers, Docteur Jerry et Mister Love, L'Aventure de Madame Muir, My Fair Lady, etc.</i>	
Le stigmatisé est défini par rapport au spectateur, homme idéalisé			<i>Le Huitième Jour, Forrest Gump, Rain Man, Elephant Man, Batman, Edward aux mains d'argent, Hurléments, Mary Reilly, Shreck.</i>

plus du tout, à cause d'une « prise de pouvoir des niveaux plastiques et musicaux » : le spectateur continue d'adhérer activement à la fiction suivant une échelle qui s'est de nouveau déplacée.

En effet, à regarder défiler les titres repères retenus dans le tableau synoptique ci-dessus, on s'aperçoit que les années 1980 assignent désormais au *Moi leurré* du spectateur une place qui tend à être la place de référence sur l'échelle de la fiction. Les scénarios font de plus en plus concorder la norme du spectateur avec l'idéal que les personnages de la fiction auront pour but d'atteindre. Roger Odin a donc certainement raison de croire que son « nouveau spectateur » témoigne de l'émergence de « l'homme *incivil* fonctionnant sur le mode du seul contact émotionnel »⁴¹. Mais ce ne sont guère à des contraintes d'extériorité, des contraintes strictement plastiques qu'il faut attribuer cette mutation douce.

Ce que tentent de nous murmurer *Rain Man*, *Forrest Gump*, *Elephant Man*, ou Georges, le héros du *Huitième Jour* (et tout dernièrement *Shrek*, l'ogre bougon des studios Dreamwork), est d'un autre ordre. Ils nous susurrent que nous sommes, nous, spectateurs, des idéaux à atteindre ; que leur aventure, c'est avant tout la conquête d'un monde – le nôtre – qui n'a pas été tout à fait conçu pour eux. Et, comme le souligne Jacques Revel,

[...] les transactions qui se nouent autour des normes n'ont de sens que parce que celles-ci ont une réalité propre, irréductiblement autonome, mais qui est inséparable de leur effectuation au sein des rapports sociaux.⁴²

Les stigmatisés à l'écran ne nous font plus peur, ni même ne nous fascinent, ils se contentent de nous émouvoir en invoquant en nous quelques sursauts d'une humanité fictionnelle dans laquelle aucun de nous ne se sent tout à fait parfait.

NOTES

1. J.-P. Esquenazi, « Le film, un fait social », *Réseaux*, n° 99, *Cinéma et réception*, Paris, CNET/Hermès Science Publications, 2000.

2. En son temps, Adorno lui-même avait écarté l'analyse de l'appréciation artistique en tant qu'expérience de la jouissance, assimilant cette dernière à l'expression du philistin : « Celui qui jouit

concrètement des œuvres d'art est un béotien, précise-t-il. Des expressions comme « régal pour l'oreille » le trahissent. En réalité, plus on y comprend quelque chose, moins on jouit des œuvres ». T. W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1989, p. 30.

3. Voir à ce titre les articles de J.-L. Fabiani, « Introduction à l'œuvre de D. Klingender », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1978/23, p. 19-22, et d'E. Pedler en coll. avec E. Ethis, « En quête de réception : le deuxième cercle, approche sociologique et culturelle du fait artistique », *Réseaux*, n° 68, 1994, p. 85-105.

4. Ainsi, lorsque paraît en 1951 la célèbre revue française *Les Cahiers du cinéma*, dont la pensée critique a influencé un certain nombre de travaux en sémiologie du cinéma, les premiers numéros ne s'intéressent qu'à un seul type de cinéma en excluant délibérément les films ne répondant pas aux critères préalablement définis par la revue. Voir A. de Baeque, *Les Cahiers du cinéma. Histoire d'une revue I & II*, Paris, Éd. de Minuit, 1991.

5. Nous empruntons ce terme à Becker, qui montre comment se combinent les conventions lorsqu'elles sont portées par des groupes producteurs d'objets artistiques distincts. H. S. Becker, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988 (c1982).

6. C'est dans ce sens que C. Geertz insiste sur le fait que, dans l'histoire de notre imagination, la traduction de la vie sociale a eu une action sur les conceptions de la nature du génie artistique et que l'on y retrouve, par cet intermède, un peu de « nous-mêmes ». Tout ceci appelle « l'un des mystères significatifs de la vie de l'homme dans la culture : comment il se fait que les créations d'un autre peuple peuvent être si totalement leurs et une part de nous si profonde ». C. Geertz, *Savoir local-Savoir global. Les lieux du savoir*, Paris, P.U.F., 1986, p. 70.

7. Le programme de recherche de J. Staiger nous invite à discerner le sens d'un événement, par exemple la sortie d'un film à tel moment devant tel public, afin d'échafauder l'élaboration du sens des films. J. Staiger, *Interpreting Films*, Princeton, Princeton UP, 1992.

8. M. Baxandall, *L'Œil du quattrocento*, Paris, Gallimard, 1985 (c1972).

9. J. Dewey, *Art as Experience*, New York, G. B. Putnam, 1934, p. 23-24.

10. C. Lalo, *L'Expression de la vie dans l'art*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1933.

11. De plus les qualificatifs « artistique » ou « œuvre d'art » sont eux-mêmes soumis à débat, en témoigne la détermination de J.-P. Sartre à réfuter les propos d'A. Bazin qui visent à élever le statut du film à celui d'œuvre d'art. La démarche de ce dernier est explicitée dans : A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Éd. du Cerf, 1975.

12. Nous nous inspirons ici du propos développé par A. Danto dans le livre qu'il a consacré à sa conception philosophique de l'art, *La Transfiguration du banal*, Paris, Seuil, 1989.

13. F. Jost, *Un Monde à notre image*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1992, p. 128-129.

14. *Faux-frère siamois* (Humbug), réal. K. Manners, diffusé aux États-Unis le 31 mars 1995, p. 17.

15. E. Goffman, *Stigmate, les usages sociaux des handicaps*, Paris, Éd. de Minuit, 1975.

16. « On peut affirmer sans absurdité qu'il n'existe en Amérique qu'un seul homme achevé et qui n'ait pas à rougir : le jeune père de famille, marié, blanc, citadin, nordique, hétérosexuel, protestant, diplômé d'université, employé à plein temps, en bonne santé, d'un bon poids, d'une taille suffisante et pratiquant un sport. Tout homme américain est enclin à considérer le monde par les yeux de ce modèle, en quoi l'on peut parler d'un système de valeurs commun ». E. Goffman, *op. cit.*, p. 151.

17. P. Ricœur, *Soi-même comme un autre*, 6^e étude : « Le soi et l'identité

narrative», Paris, Seuil, 1990.

18. P. Ricoeur, *op. cit.*, 2^e étude : « L'énonciation et le sujet parlant – approche pragmatique ».

19. Pour une présentation synthétique de ce nouveau programme de recherche pour les sciences sociales, voir N. Dodier, « Les appuis conventionnels de l'action – Éléments d'une pragmatique sociologique », *Réseaux*, n° 62, nov.-déc. 1993.

20. Pour une idée plus précise de ces programmes télévisés, voir le bilan que dresse M.-O. Padis de la première émission de « Real TV » diffusée en France, intitulée « Loft Story », dans *Esprit*, n° 6, juin 2001.

21. « Le danger, la terreur, l'angoisse, la souffrance morale et matérielle sont partout. Aimer convulsivement, témoin de ruptures violentes et des morts inattendues, de la tragédie quotidienne où les larmes de la mère coulent, où apparaît la lâcheté ou la vaillance du père, où le frère est livré au bourreau, la sœur livrée au soldat, l'enfant poussé hagard, replié sur lui-même, obligé de dissimuler ce qu'il sait et ce qu'il sent, d'accepter l'enthousiasme ou la catastrophe comme l'aliment ordinaire de son imagination, de choisir seul une route ardente à l'âge où, d'habitude, on choisit pour lui une route molle ou une impasse, d'accueillir la responsabilité et le risque comme compagnons de jeux ». É. Faure, *Histoire de l'art. L'Esprit des formes II*, Paris, Gallimard, 1991 (c1976), p. 275.

22. Femme de milliardaire, F. Foster-Jenkins rêvait d'être cantatrice. Elle alla jusqu'à se produire à Carnegie Hall en payant un public dont on peut douter qu'il ne serait pas venu de toute façon tant l'expérience sonore était curieuse.

23. Le sens commun, bien plus qu'une variété évidente de choses abordée ingénument – *le simple fait reconnu par des gens simples* –, est considéré par C. Geertz comme un ensemble relativement organisé de pensées réfléchies dont la caractéristique inhérente est précisément de le nier comme tel. Le sens commun se présente alors comme une interprétation des caractères immédiats de l'expérience – *c'est juste la vie* – et se construit selon un principe soumis lui-même à des normes de jugement historiquement définies. C. Geertz, *op. cit.*, p. 97.

24. J. Crary, *L'Art de l'observateur, Vision et modernité au XIX^e siècle*, Paris, Éd. J. Chambon, 1994, p. 206.

25. M. de Certeau, *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Paris, Gallimard, 1987, p. 161.

26. J. Delumeau, *La Peur en occident*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1978, p. 532.

27. M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972; et *Naissance de la clinique : une archéologie du regard médical*, Paris, P.U.F., 1988.

28. U. Eco, *De Superman au surhomme*, Paris, Grasset, 1993, p. 131.

29. Nous nous référons ici au lexique weberien des sphères d'existence. Ainsi, M. Weber a dénombré sept grandes sphères qui définissent les activités humaines : les sphères de la parenté, de la religion, de l'économie, de la politique, de l'art, de l'érotique et de la sexualité, de la science et de la connaissance. Dans les faits, Weber justifie ces sphères par la logique interne différenciée et différenciable, afférente à chacune d'elles.

30. Voir à ce titre le film produit par la société Bull en 1994 et qui porte sur l'intégration des handicapés de tous ordres dans le monde de l'entreprise, *Handicap zéro*. Ce film de S. Moozkowicz met en scène un certain nombre de situations et porte son propos en dynamisant, c'est-à-dire en compensant, par la rapidité des mouvements de caméra et la succession de plans très cadencée, le décalage de mobilité, effectif ou imaginaire, qui réside entre les salariés classiques et ceux dont le CV est estampillé du mot « handicapé ». Plus rare encore, le *clip vidéo* qui traite

du handicap purement physique, très proche du réel; à ce jour en France, nous n'avons pu inventorier que les créations de Michel Berger qui a traité à deux reprises de stigmates : *Ça ne tient pas debout* raconte la vie quotidienne d'un paraplégique, et *Maria Carmencita*, celle d'une mère sourde et muette dont l'enfant est musicien.

31. Cité par A. Berman, *We're in the Money*, New York, New York University Press, 1970, p. XI-XVII; voir aussi P. Monaco, *Cinema and Society*, New York, Elsevier, 1976, p. 1-6, 160.

32. R.-C. Allen et D. Gomery, *Faire l'histoire du cinéma*, Paris, Nathan, 1993, p. 65.

33. Il en va de même pour toute forme d'expression artistique. Voir à ce sujet le livre de W. Iser, *The Act of Reading*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1978.

34. C. Metz, *Le Signifiant imaginaire*, Paris, Christian Bourgois, 1984, p. 61-81.

35. Étudiant le cinéma des premiers temps, J. Staiger fait état des réactions de violence qu'a suscitées à sa sortie aux États-Unis en 1922 le film de Stroheim, intitulé *Foolish Wives (Folies de femmes)*. Selon elle, la « réception affective » du public américain est provoquée par la mise en scène de personnages aux caractères sexuels ambigus et présentés comme étrangers. J. Staiger, *op. cit.* p. 9.

36. C. Viviani, « Tod Browning », dans *Dictionnaire du Cinéma*, Paris, Larousse, 1986.

37. F. Nietzsche, *Le Gai savoir*, livre troisième, « La plus grande utilité du polythéisme », dans *Œuvres*, tome 2, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993, p. 139.

38. Voir à ce propos l'article d'E. Maigret, « Strange grandit avec moi. Sentimentalité et masculinité chez les lecteurs de bandes dessinées de super-héros », dans *Réseaux*, n° 70, *Médias, identités, culture des sentiments*, CNET, mars-avril 1995.

39. « Superman est pratiquement tout-puissant, grâce aux facultés physiques, mentales et technologiques [...]. Sa capacité opérationnelle s'étend sur une échelle cosmique. Or, un être doté de telles facultés et voué au bien de l'humanité aurait devant lui un immense champ d'action. D'un homme capable de produire en trois secondes, travail et richesses en des proportions astronomiques, on serait en droit d'attendre les plus époustoufflants bouleversements de l'ordre mondial. [...] Au lieu de cela, Superman exerce son activité au niveau d'une petite communauté où il vit – à l'instar du paysan médiéval... – même s'il affronte avec désinvolture des voyages dans d'autres galaxies, il ignore pratiquement, je ne dis pas la dimension "monde", mais la dimension "États-Unis" ». U. Eco, *op. cit.*, p. 167.

40. « Les choses se passent très différemment; la structure ternaire cède la place à une structure duelle : le film agit directement sur son spectateur, un spectateur qui ne vibre plus tant aux événements racontés (effet fiction) qu'aux variations de rythme, d'intensité, et de couleurs des images et des sons. Le lieu du film se déplace ainsi de l'histoire vers les vibrations de la salle par le complexe plastico-musical agissant en tant que tel. C'est, désormais, ce complexe qui règle le positionnement du spectateur sans la médiation d'un tiers symbolisant. C'est que la communication n'a plus ici pour objet la production de sens, mais la production d'affects ». R. Odin, « Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur », dans *Iris*, n° 8, 1988, p. 134. Ou encore R. Odin, « La question du public. Approche sémiopragmatique », dans *Réseaux*, n° 99, *Cinéma et réception*, CNET/Hermès Science Publications, 2000, p. 67-68.

41. R. Odin, *op. cit.*, 1988, p. 135.

42. J. Revel, « L'institution et le social », dans *Les Formes de l'expérience*, collectif sous la dir. de B. Lepetit, Paris, Albin Michel, 1995, p. 84.