



HAL
open science

L'exercice du plaisir. Expérience cinématographique et techniques du corps

Jean-Marc Leveratto

► **To cite this version:**

Jean-Marc Leveratto. L'exercice du plaisir. Expérience cinématographique et techniques du corps. Ce que nous font les films, FEMIS; École Nationale Supérieure Louis Lumière, Apr 2018, Paris, France. hal-03601751

HAL Id: hal-03601751

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-03601751>

Submitted on 8 Mar 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Résumé

Dans un texte fondateur de la sociologie française contemporaine, « Les techniques du corps », Marcel Mauss prend acte de ce que nous font les films. L'intérêt heuristique de son point de vue, celui d'une approche anthropologique de la technique, reste souvent mésestimé ou incompris. Or, sa valorisation de l'engagement corporel des individus dans la vision du film, et de l'ancrage émotionnel du spectacle dans la vie quotidienne qu'il entraîne, en fait un modèle de compréhension du plaisir cinématographique.

L'exercice du plaisir.

Expérience cinématographique et technique du corps

Jean-Marc Leveratto, Université de Lorraine, 2L2S

Reconnaître l'expérience personnelle du spectateur comme juste mesure de la valeur artistique du cinéma déstabilise un postulat fondamental des études cinématographiques françaises. Les approches académiques courantes — sociologie, économie, esthétique, histoire ou philosophie du cinéma — présupposent toutes en effet une asymétrie entre l'observateur et l'observé, entre le chercheur et le simple spectateur. Le premier aurait seul la capacité de rendre compte des véritables raisons de la valeur d'un film, lesquelles échapperaient par définition à ce spectateur. Ceci revient, en fait, comme Roland Barthes l'avait ironiquement signalé au sujet de la lecture, à neutraliser le sens pratique de la consommation cinématographique, soit le plaisir que nous procurent les films, au profit d'une interprétation savante de ce que ce plaisir est censé dissimuler¹.

La sociologie du goût élaborée par Pierre Bourdieu doit ainsi son succès singulier à sa déconstruction de l'expérience du spectateur, qu'elle réduit à un observatoire des différences de culture entre les classes sociales². Résultat d'une éducation de la sensibilité qui permet aux membres d'un groupe de s'accorder spontanément sur la valeur de ce qu'ils ont vu et ressenti, l'expérience personnelle du spectateur n'est qu'une occurrence d'un type prédéterminé de conduite esthétique, lequel constitue le véritable étalon de la valeur artistique d'une œuvre, qu'il s'agisse d'un roman, d'une pièce de théâtre, d'un film, etc. Dans ce paradigme sociologique, le modelage du corps de l'individu par son milieu social est un principe d'alignement, face à un film, des réactions — perceptions, sensations, émotions — de tous les spectateurs qui ont reçu la même éducation. Il est un vecteur de reproduction,

¹ Voir Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973 et sa promotion du « contre-héros » qu'est « le lecteur de texte, dans le moment où il prend son plaisir » (p. 9).

² Pierre Bourdieu, *La Distinction*, Paris, Minuit, 1979. Notons qu'il met l'accent, à l'inverse, dans *Le Sens pratique*, sur l'expérience corporelle comme moyen de domestication technique d'une pratique (*Le Sens pratique*, Paris, Minuit, 1980)

par le biais de la consommation cinématographique, tout à la fois de genres différents de plaisir et des classes sociales qu'ils caractérisent³.

Appliqué au spectacle cinématographique, ce paradigme ôte toute consistance à l'action personnelle du spectateur, à l'épreuve qu'il fait, en situation, de la capacité d'un film à agir sur lui-même et sur autrui⁴. Il compte pour rien les différences d'intensité du plaisir à la fois esthétique et éthique que cette épreuve procure à tout spectateur qui la prend au sérieux et qui le pousse souvent à partager l'émotion singulière qu'il a ressentie. C'est l'attention à cet exercice partagé du plaisir que permet de réintroduire dans l'observation une anthropologie symétrique du spectacle cinématographique.

Prendre le point de vue du spectateur en situation

Il peut sembler qu'en matière d'études cinématographiques prendre le point de vue du spectateur consiste à scruter, avec attention, l'écran pour mieux comprendre ce qu'il voit ou à l'interroger, avec précision, pour mieux comprendre ce qu'il fait. Or, ceci n'aboutit évidemment qu'à reconduire l'existence de deux cadres sociaux de perception de l'action des films, et à confirmer l'asymétrie entre le regard savant et l'expérience du spectateur ordinaire. Cette dernière ne peut qu'échapper au cadre de l'observation savante, y compris lorsque celle-ci est le fait de chercheurs laissant la parole aux spectateurs, voire s'exprimant en tant que spectateurs. Films et spectateurs deviennent alors des moyens de produire des discours sur la signification et la valeur du genre de films étudiés ou du type de spectateurs observés dans le cadre d'un échange académique, d'une publication scientifique, d'un ouvrage de vulgarisation ou d'un essai polémique. Ce cadre discursif de l'expérience non seulement diffère du cadre de l'expérience cinématographique mais transforme son sens en la dissociant de « la quête du plaisir pendant le loisir » qui l'anime⁵. C'est que, comme le notait Norbert Elias dans son étude pionnière sur le sport, dans le cadre scientifique, « les problèmes du plaisir en général et du plaisir en particulier sont habituellement traités avec une extrême précaution, s'ils sont jamais traités, et ce même dans les théories scientifiques de la psychologie et de la sociologie⁶ ».

Pour le chercheur, prendre le point de vue du spectateur exige de sortir du cadre du regard scientifique, et d'en revenir, selon la formule de Husserl, « à la chose même »⁷. Or, cette chose — le loisir cinématographique — ne consiste ni dans le film ni dans la personne qui le

³ *La Distinction* caractérise ainsi le goût cinématographique des classes populaires par le plaisir pris à l'action et aux acteurs, par opposition au plaisir de découvrir ou retrouver un « metteur en scène » caractéristique des classes moyennes nouvelles et de leur recherche des « films qu'ils n'ont pas vus ». (cf. *La Distinction*, op. cit., p. 25-28, notes 16 à 19)

⁴ Le terme d'épreuve retrouve ici, à la suite de la philosophie pragmatique, son sens "expérientiel", le fait de vérifier sur soi-même et par soi-même, en se rendant sensible à son action, la valeur ou la qualité d'une chose.

⁵ Norbert Elias et Eric Dunning, *Sport et violence*, Paris, Denoël, 1994, p. 121.

⁶ *Ibid.*, p. 105-106.

⁷ On sait que ce mot d'ordre n'exige pas un retour à une simple description de la chose — ici le spectacle cinématographique — mais l'effort pour l'appréhender telle qu'elle est vécue par la conscience.

regarde. Elle consiste dans la situation d'épreuve du plaisir qui m'est familière, précieuse par les événements qu'elle m'a permis de vivre et de partager, du fait à la fois de mon engagement corporel dans le spectacle proposé et de l'efficacité propre du film diffusé.

Prendre le point de vue du spectateur consiste ainsi paradoxalement à renverser l'exigence scientifique exprimée par Pierre Bourdieu, la nécessité pour tout chercheur d'« objectiver son rapport à l'objet » qu'il étudie, et donc de refuser toute valeur heuristique à son expérience personnelle de cet objet. Cela revient, en effet, dans le cas du loisir cinématographique, à oblitérer le fondement corporel du plaisir procuré par le film, en réduisant l'expérience cinématographique à une affaire de représentation. Pour éviter ce biais, une autre posture s'impose, dont l'œuvre de Marcel Mauss offre un modèle. Parce qu'il ne peut *de facto* s'abstraire de son corps comme moyen d'exploration sensorielle du monde⁸, le chercheur doit s'inclure dans l'observation non seulement en tant qu'observateur scientifique — visant à décrire avant de prescrire — mais en tant que spectateur ordinaire, en tant que personne pour laquelle le cinéma est une situation familière, et qui jouit du savoir que procure l'habitude du cinéma.

C'est cette posture du spectateur ordinaire que mobilise Marcel Mauss dans sa communication scientifique sur « les techniques du corps », dans laquelle il utilise la familiarité de ses auditeurs avec le plaisir cinématographique pour éclaircir le sens et démontrer la pertinence de la notion de « techniques du corps⁹ ». Du fait de cette ruse pédagogique, sa démonstration valorise le rôle crucial que joue, au cinéma, le corps du spectateur, rôle que la focalisation sur le seul corps de l'artiste conduit à oublier. Ce que me fait un film en passe par mon action sur mon propre corps qui lui permet de se faire prendre par la situation, d'être agi par ce qu'il voit, de m'émouvoir et de me stimuler à partager cette émotion. C'est cette conduite consciente d'un spectateur en chair et en os qui se rend sensible, au cas par cas, à l'action du film que fait disparaître la vision sociologique d'un corps caractéristique d'une classe de spectateurs. L'incorporation — au sens de l'effort physique et mental de coordination par le spectateur de son corps et de l'action de la technique cinématographique — est ainsi sacrifiée à l'incorporation comprise comme facteur d'ajustement automatique d'un certain type de corps et d'un certain genre d'objets. L'apport de Marcel Mauss est de rappeler comment le cinéma, en tant que technique d'incorporation, permet de jouer avec l'incorporation que constitue le modelage social du corps de l'individu.

⁸ « *L'observateur est lui-même une partie de l'observation* » selon la formulation célèbre que donne Lévi-Strauss de l'apport de Marcel Mauss à l'anthropologie culturelle dans sa préface de 1950 à la réédition d'un choix de ses textes. Ceci interdit de distinguer « entre des qualités propres à l'objet, qu'on cherche seules à expliquer et d'autres qui sont fonction du sujet, et dont la considération peut être laissée de côté ». Voir Claude Lévi-Strauss, « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss » in Marcel Mauss, *Sociologie et Anthropologie* Paris, PUF, 1950, p. XXVII-XXVIII.

⁹ « Les techniques du corps » in Marcel Mauss, *op. cit.*, p. 365-386.

Cinéma et « technique du corps »

L'usage que fait Mauss du cinéma est particulièrement intéressant, car il valorise l'expérience cinématographique comme facteur de changement culturel, à une époque où le cinéma commence juste à attirer l'attention de la sphère académique alors qu'il a conquis depuis les années 1920 l'adhésion de l'ensemble des classes sociales. C'est ce qui lui permet de s'appuyer sur le lieu commun qu'est devenu, en 1934, la sortie cinématographique pour ses auditeurs. En tant qu'expérience partagée par tous, elle lui sert à illustrer en se référant à des images cinématographiques récentes, ce qu'est une technique du corps et à faire éprouver son caractère traditionnel, le fait qu'il s'agit d'une habitude transmise socialement. Les objets de l'actualité cinématographique, notamment des grandes manifestations nazies diffusées par les écrans européens, le défilé en musique et le pas prussien sont ainsi implicitement mobilisés pour authentifier la dimension culturelle de la démarche et sa valeur identitaire. Mais aussi, et surtout, en tant qu'occasion de visualisation des mouvements du corps, la sortie cinématographique l'aide à rendre son auditoire sensible aux innovations qu'autorise la circulation internationale, par le biais du film, des techniques du corps et leur appropriation locale. L'exemple de l'évolution récente des manières de nager et de leur mode de transmission, sous l'effet de l'importation en Europe et de l'adaptation à la compétition olympique d'une technique de nage élaborée par les Maori, le *crawl*, est ainsi un clin d'œil aux spectateurs de cinéma que sont, aussi, les savants auxquels il s'adresse. Le public européen vient en effet de découvrir la nouveauté, la beauté et l'efficacité du *crawl* non seulement à travers les films pédagogiques — dont celui, en France, de Jean Vigo — qui en explicitent la technique à l'occasion des « actualités » qui ouvrent les séances, mais aussi par le biais du corps de Tarzan qu'incarne, au même moment, le jeune et attrayant champion olympique de *crawl*, Johnny Weissmuller¹⁰. Mais, c'est surtout comme moyen de compréhension du sens de la démarche féminine en public et de sa transformation contemporaine que Mauss utilise la familiarité de son auditoire avec le cinéma. Décrivant son étonnement de reconnaître en certaines jeunes passantes qu'il croise dans les rues parisiennes des « modes de marche américaine » qui l'ont marqué lors d'un récent séjour à New York¹¹, il fait appel, en effet, à la compréhension intime que tout spectateur a du charme que confère l'écran aux mouvements du corps sur lequel la caméra se focalise. En tant que compétence partagée, elle permet à ce spectateur de cinéma d'identifier chez les adolescentes une nouvelle façon de marcher en public, inspirée des

¹⁰ Voir Jean-Marc Leveratto, « The 'Techniques of the body' by Marcel Mauss: American Culture, Everyday Life and French Theory » in Cherry Schrecker (dir.), *Transatlantic Voyages and Sociology*, London Ashgate, 2010, p. 83-96. Jean Vigo a réalisé *La Natation par Jean Taris*, un court métrage (11 mn) de démonstration des techniques du *crawl* par le champion olympique Jean Taris, en 1930. La diffusion en France des films de Tarzan réalisés avec Johnny Weissmuller commence dès 1932 avec *Tarzan, l'homme singe*.

¹¹ Intrigué par sa familiarité avec la démarche singulière des infirmières qui l'ont soigné lors de ce séjour, Marcel Mauss comprend qu'il l'a déjà vue « au cinéma » et dans la rue, chez des « jeunes françaises [qui] marchaient aussi de cette façon », démontrant que « les modes de marche américaine, grâce au cinéma, arrivaient chez nous ». Voir « Les techniques du corps », *op. cit.*, p. 368.

actrices américaines dont elles ont ressenti personnellement l'admiration qu'elles suscitaient. Et de comprendre que cette façon de marcher constitue pour celles qui l'adoptent une manière d'affirmer une certaine féminité et de revendiquer leur liberté, en s'émancipant, comme le souligne explicitement Marcel Mauss, des limites imposées par la société traditionnelle à leur expression corporelle. La fiction cinématographique est bien, en ce sens, un moyen d'explorer le monde social qui nous entoure, et d'éprouver la valeur éthique de certains comportements à travers les émotions qu'ils engendrent, la réflexion qu'ils suscitent et les échanges sociaux qu'ils alimentent dans la vie quotidienne.

Au-delà d'une leçon de choses sur les techniques du corps, le texte de Marcel Mauss enferme donc une approche anthropologique du spectacle cinématographique. Son intérêt réside dans le fait qu'elle redonne au corps du spectateur sa fonction d'instrument de mesure de la qualité cinématographique, qu'elle prend au sérieux l'action des personnes et les objets qui composent la situation et leur diversité des manières de l'éprouver.

La mesure de la performance cinématographique

Rapporté aux observations sociologiques qui, au même moment, en Amérique notamment, s'efforcent d'expertiser l'efficacité du cinéma sur la conduite des adolescents, le point de vue proposé par Mauss permet de mettre à distance toute forme de *behaviorisme*, et la vision physicaliste qu'elle entraîne de cette efficacité. Bien que basée sur le recueil de la parole de centaines d'adolescents mis en situation d'exprimer par écrit leur expérience vécue du spectacle cinématographique, l'enquête pionnière du sociologue Herbert Blumer, *Movies and Conduct*, réalisée en 1932, s'efforce avant tout de démontrer « l'influence des films sur le comportement manifeste ou extérieur » des enfants et des adolescents dans leur vie sociale¹². Alors même qu'elle prend acte et décrit très précisément les différents genres de plaisir que procure le spectacle cinématographique¹³, l'expertise proposée par Blumer valorise essentiellement, au prétexte de la « possession émotionnelle » qu'il produit, l'efficacité psychologique inconsciente de ce spectacle. Il fournit, en effet, des figures de héros à incarner dans les cours de récréation pour les enfants (« *impersonation* »), des modèles de vêtements et des gestes à copier pour les adolescents (« *copying* ») en même temps que des images stéréotypées « de différents personnages et modes de conduites » qui « façonnent leur regard et influencent leur interprétation » du monde, modelant (« *molding* ») leur personnalité sans qu'ils s'en rendent compte¹⁴. C'est sur ce plan

¹² Herbert Blumer, *Movies and Conduct*, New York, The MacMillan Company, 1933.

¹³ Quatre chapitres sont consacrés à la « possession émotionnelle » qui rapproche la tragédie antique — le cinéma suscite la crainte (« *fear and terror* ») et la pitié (« *sorrow and pathos* ») décrites par Aristote — et le divertissement moderne — le cinéma joue et excite les pulsions de l'individu par des représentations de conduites amoureuses (« *love and passion* ») ou dangereuses (« *thrill and excitement* »). Cf. Herbert Blumer, *op. cit.* p. 74-126.

¹⁴ La « possession émotionnelle » impliquant la perte de conscience de l'individu, les « représentations » véhiculées par le cinéma sont donc potentiellement un vecteur de « désorganisation » de

de l'interprétation de l'« imitation par les adolescents » de ce qu'ils voient dans les films que l'approche proposée par Marcel Mauss se différencie de celle de Blumer. Valorisant l'aspect conscient de l'action que le spectateur, au cinéma, exerce sur son propre corps, elle offre, d'un point de vue heuristique, une meilleure compréhension du plaisir cinématographique. Elle redonne en effet une consistance technique et esthétique à la contribution physique du spectateur, à l'efficacité émotionnelle du spectacle et à la dimension réflexive du plaisir plus ou moins important que lui procure son corps-à-corps, grâce à la technique cinématographique, avec les personnes et les objets qu'elle mobilise. Elle réintroduit l'efficacité corporelle propre des interprètes qu'une théorie du cinéma comme art de l'image conduit à compter pour rien, et l'auto-observation que la caméra permet au spectateur de son propre usage du corps par l'intermédiaire de sa visualisation à l'écran. L'expérience cinématographique qui, de Herbert Blumer à Edgar Morin¹⁵, n'est qu'occasion de copier des modèles, d'ajuster consciemment ou inconsciemment sa conduite dans la vie à la représentation idéalisée qu'en donne un personnage, devient chez Mauss un moment d'interrogation et de réflexion de la signification de cette conduite, et du plaisir d'éprouver sur soi-même et par soi-même sa valeur. Son interprétation de la nouvelle mode féminine — une manière singulière de marcher dans la rue adoptée par les adolescentes, débarrassée de la raideur due à l'autocontrôle excessif des mouvements de leurs corps imposés aux femmes par l'éducation traditionnelle — valorise, en même temps que la *performativité du genre*¹⁶, le geste de *performance*¹⁷ constitutif de l'expérience cinématographique pour le spectateur qui s'implique dans le spectacle. Ce faisant, il acquiert la possibilité de ressentir physiquement les tensions sociales potentielles qu'enferme un comportement incarné à l'écran. Pour tout spectateur qui s'y attache, comme le souligne Norbert Elias, le cinéma est par essence, en tant que loisir, une « activité mimétique ». Non pas parce que le film constitue une empreinte de la réalité ni parce qu'il propose des « représentations d'événements de la vie réelle mais plutôt parce que les émotions — les affects — qu'elles suscitent sont liées aux situations que l'on expérimente dans la "vie réelle"¹⁸ ». Cet ancrage du spectacle cinématographique dans la vie quotidienne qu'opère le spectateur par le biais de ses affects éclaire l'actualité de tout plaisir cinématographique, qu'il soit engendré par la vision d'un « vieux » film ou d'une « nouveauté », puisqu'il nous fait ressentir et réfléchir

la personnalité de l'individu, au sens d'un relâchement de sa conduite et d'une perte de sens moral. Voir Herbert Blumer, *op. cit.*, p. 198-200.

¹⁵ À l'inverse de la finesse anthropologique de son livre sur *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, son essai sur *Les Stars*, comme l'admet Edgar Morin lui-même, a favorisé la vision critique d'un spectateur populaire abusé par l'image de la star qu'il prend pour « modèle ».

¹⁶ Selon Judith Butler, « la performativité du genre ne s'appuie pas que sur les normes qui me constituent, me limitent et me conditionnent : elle consiste aussi dans le fait de donner une performance dans un contexte de réception et je ne peux pas totalement anticiper ce qui va arriver » in Sarah Salin (dir.), *The Judith Butler Reader*, Blackwell Publishing, 2004, p. 345.

¹⁷ Voir Samuel Bianchini, « La performance. Quand faire, c'est dire », in Jean-Paul Fourmentraux (dir.), *L'Ère post-média. Arts, Humanités digitales et Cultures numériques*, Paris, Hermann, 2012, pp. 137-162

¹⁸ Elias et Dunning, *op. cit.*, p. 92 et p. 107.

notre inscription dans un présent historique et ses enjeux culturels. Il n'est qu'à revoir, par exemple, *Le Fils du désert (Three Godfathers)* pour retrouver le plaisir de vérifier les effets de la division sexuelle du travail, en sympathisant avec la maladresse et la bonne volonté des trois *cow-boys* s'essayant aux gestes du soin sur le nourrisson que leur a confié, avant de mourir, sa mère égarée dans le désert¹⁹.

On comprend donc pourquoi la performance cinématographique n'est jamais réductible à sa dimension technique. La valeur du spectacle cinématographique résulte à la fois de l'habitude de la technique acquise par le spectateur, de son engagement corporel – lequel dote les objets qu'il rencontre dans un film de la capacité à agir sur lui – et de la possibilité qu'apporte ce film de réfléchir non seulement à l'histoire de la technique cinématographique mais aussi à sa propre conduite morale.

Au-delà d'une « soma-esthétique » du cinéma²⁰, l'approche originale de la technique esquissée par Mauss ouvre à une anthropologie symétrique et pluraliste du spectacle cinématographique, à l'exemple de celle proposée par l'exposition sur *La Fabrique des images* conçue par Philippe Descola²¹. Elle exige de reconnaître la capacité ordinaire des individus à combiner diverses manières – elles sont au nombre de quatre – d'organiser l'expérience du monde et de « doter les choses, ou non, de certaines aptitudes les rendant capables de tel ou tel type d'action²² ». Pour lui, ces ontologies informent aussi bien l'interaction artistique que le discours savant ou profane qui vise à les décrire et à les analyser. Elles ne sont pas exclusives l'une de l'autre, mais s'articulent au contraire dès lors que le spectateur adopte une attitude d'épreuve personnelle des qualités de l'objet artistique.

John Dewey, dans sa réflexion sur l'art comme expérience, soulignait cette obligation du spectateur à la « recherche au niveau de l'objet des propriétés qui sont de nature à justifier la réaction immédiate » de son propre corps, d'accepter ce pluralisme ontologique²³. Il doit en effet admettre que « ce qu'il conclut comme bon ou mauvais à quelque degré est

¹⁹ Voir *Three Godfathers [Le Fils du désert]*, 1948, John Ford, avec John Wayne, Pedro Armendariz et Harry Carrey Junior.

²⁰ Richard Shusterman, « Le corps et les arts, le besoin de soma-esthétique », *Diogenès*, n° 233-4, janvier 2011. Il définit la « soma-esthétique » comme la recherche d'une « meilleure connaissance somatique afin d'améliorer notre compréhension et notre performance dans les sciences humaines et les arts » (p. 69).

²¹ Philippe Descola (dir), *La Fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation*, Paris, Somogy et Musée du Quai Branly, 2010.

²² Philippe Descola, « Manières de voir, manières de figurer », in Philippe Descola (dir), *La Fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation*, op. cit. Récusant l'exclusivité conférée à l'ontologie « naturaliste » par le discours scientifique, il redonne à l'« animisme », au « totémisme » et à l'« analogisme » leur pertinence heuristique dans notre expérience quotidienne du monde.

²³ John Dewey, *L'Art comme expérience (1934)*, Paris, Folio, 2010, p. 496.

quelque chose dont les qualités et les déficits doivent être testés par d'autres destinataires de l'œuvre sur la base de leur commerce perceptif avec elle »²⁴. Il faut donc garder à l'esprit la diversité de relations pragmatiques qu'il est possible d'entretenir, en tant que spectateur, avec les films, selon le cadre de l'échange — professionnel (le film comme observatoire du savoir-faire), académique (le film comme exercice d'un savoir-faire de l'interprétation), familial (la transmission des valeurs), social (la conversation comme moyen de partage et d'appropriation du plaisir). Et ne pas mépriser, au nom de l'ontologie naturaliste — qui consiste à récuser l'attribution d'une personnalité morale à des objets avec lesquels nous partageons uniquement une même réalité physique — la possibilité de la conversation morale que le spectacle cinématographique nous permet de nouer avec les êtres auxquels ils donnent vie. Leçon de choses — l'ontologie « animiste » qui nous permet de sympathiser avec les objets, les non-humains, qui peuplent l'écran²⁵ — ou leçon de vie — l'ontologie « totémiste » qui nous fait nous reconnaître membre de la communauté physique et morale que fonde l'action du film²⁶ — sont ainsi autant de manières dont certains films transforment la technique cinématographique en « technique de soi²⁷ ».

Notice biographique

Jean-Marc Leveratto est professeur émérite de sociologie à l'Université de Lorraine. Il s'intéresse particulièrement à la dimension corporelle de l'expérience esthétique (*La Mesure de l'art*, 2000 ; *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, 2006). Ses derniers écrits portent sur la culture cinématographique et son évolution (*Cinéphiles et cinéphilies*, 2010, avec Laurent Jullier)

²⁴ Ibid.

²⁵ On les traite « comme des personnes, des agents intentionnels dont on dit qu'ils ont une « âme » [...] qui en fait des sujets de plein droit avec lesquels les humains peuvent entretenir des relations de toutes sortes », Philippe Descola, *op. cit.*, p. 13.

²⁶ L'ontologie totémiste met l'accent sur « le partage, au sein d'une classe nommée, d'un ensemble de qualités s'appliquant indifféremment à des humains et à des objets [...] », *ibid.*, p. 14.

²⁷ Au sens de Michel Foucault, des « pratiques réfléchies et volontaires par lesquels les hommes non seulement se fixent des règles de conduites, mais cherchent à se transformer eux-mêmes, à se modifier dans leur être singulier... », in *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 2001, Tome II, p. 1364.