

Master Erasmus Mundus Europhilosophie

Bergische Universität Wuppertal



**Reconnaissance et cinéma : une recherche sur le potentiel
émancipateur du septième art**

Mémoire écrit en vue de l'obtention du grade de master en philosophie

Travail réalisé par Yuka Yamashiro

Sous la direction de Dr. Tobias Nikolaus Klass

Contenu

Introduction	4
A. La reconnaissance et le soi.....	8
I. La conscience de soi selon G. W. F. Hegel et la critique de Karl Marx.....	8
II. La lutte pour la reconnaissance selon Alexandre Kojève.....	14
III. Frantz Fanon et Judith Butler : conscience de soi et violence.....	21
a.) L'artiste comme réveilleur d'une nouvelle réalité sociale	23
b.) La reconnaissance sans violence.....	29
B. Walter Benjamin : l'art, la reproduction et le cinéma	37
I. L'histoire de l'art, la société, la perception et la structure formelle du cinéma.....	37
II. L'humanité au carrefour de l'histoire	47
a.) La guerre moderne : du capitalisme au fascisme	48
b.) La politisation de l'art comme le chemin vers le monde des rapports réellement humains	50
C. Le corps et le potentiel émancipateur du cinéma d'aujourd'hui.....	54
I. Merleau-Ponty – le corps et le cinéma.....	54
II. Le cinéma européen	60
III. Le cinéma asiatique	63
Conclusion	67

Introduction

L'objectif de ce mémoire consiste à examiner la problématique du potentiel émancipateur du cinéma au travers une analyse des idées des penseurs du 20^{ème} siècle qui abordent dans leurs textes la question du cinéma et celle de la reconnaissance mutuelle de l'homme par l'homme.

Sans vouloir étudier en détail la question de la pertinence de la dialectique de la reconnaissance quant à son contenu idéologique originel qui est celui de la lutte des classes, je veux s'en servir quant à sa forme. C'est qu'il me semble que notre époque n'est plus celle de l'occidentalo-centrisme où l'idée de la lutte des classes pouvait dominer. Le caractère très complexe de l'époque actuelle prouve selon moi que tous les rapports de domination ne se laissent pas reconduire en dernière analyse à une question économique comme le pensait Karl Marx. Aujourd'hui, dans notre monde globalisé, il existe outre les pauvres aussi les minorités ethniques, sexuelles, religieuses et encore beaucoup d'autres. Par conséquent, la lutte des classes se relève géographiquement et historiquement situé.

Je veux démontrer que dans ce monde complexe d'aujourd'hui il existe une certaine branche du cinéma qui n'a rien à faire avec le cinéma mainstream hollywoodien et qui selon moi joue le rôle du moyen de la reconnaissance. C'est que ce type de cinéma nous permet de se mettre à la place des minorités opprimées, comprendre leur monde, et par conséquent être capable d'améliorer leur situation, de même que les marxistes invitaient à observer la société à partir du « point de vue des plus défavorisés »¹. Dans les lignes suivantes, je voudrais saisir ce pouvoir par les concepts philosophiques avant de le

¹ Jean Paul Sartre, « Plaidoyer pour les intellectuels », in *Situations philosophiques*, Paris, Gallimard, 1990, p. 249.

démontrer sur quelques exemples. Pour les raisons systématiques, ma recherche sera divisée en trois parties.

Le point de départ constituera une étude du développement du concept de la reconnaissance à travers ses cinq figures qui me semblent les plus pertinentes pour l'objectif de ce mémoire. Il s'agit de l'introduction dans la philosophie du problème de la reconnaissance réalisée par G. W. F. Hegel ainsi que l'évolution de ce problème dans les critiques et les appropriations de la part de Karl Marx, Alexander Kojève, Franz Fanon et Judith Butler. Les trois premiers penseurs développent l'idée de reconnaissance dans un contexte plutôt classique de la question du rapport entre la bourgeoisie et le prolétariat. Néanmoins, Franz Fanon, qui a été influencé par l'existentialisme de Jean Paul Sartre, ainsi que Judith Butler, qui développe les idées de Fanon, questionnent le problème de la reconnaissance dans un contexte, qui me semble plus actuel et qui est plus proche aux problèmes de l'émancipation des minorités dans notre monde globalisé d'aujourd'hui. Après avoir présenté le développement de ce problème chez les trois premiers auteurs, je vais analyser les idées de Fanon selon lesquelles la reconnaissance doit passer par la lutte pour pouvoir argumenter avec Judith Butler qu'il est possible d'obtenir la conscience de soi aussi par d'autres moyens.

Dans un deuxième temps, je vais analyser l'ouvrage principal de Walter Benjamin intitulé « L'œuvre de l'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » qui est d'une grande partie consacrée au questionnement du cinéma. L'ouvrage de Benjamin peut certes être lu sous la lumière des idées connues de l'école de Francfort avant tout comme une critique féroce du 20^{ème} siècle comme une époque de l'industrialisation de l'art et du mode décadent d'existence de la société humaine. Néanmoins une lecture minutieuse laisse à entendre que le

cinéma n'est pas par Benjamin envisagé comme un art purement négatif – comme celui qui soutient l'ordre des rapports capitalistes entre les hommes – et qu'il peut servir à une fin plus noble que la maîtrise des masses par la propagande, à savoir la libération des travailleurs et la fondation d'une société des égaux. Je vais d'abord démontrer en quoi déjà la simple structure formelle des œuvres cinématographiques favorise cette libération. Dans la suite je vais présenter l'idée de Benjamin selon laquelle l'humanité se trouve sur un carrefour entre la société des égaux et la guerre moderne. Le cinéma peut avoir deux effets opposés sur le choix du chemin. Benjamin invite à politiser l'art en refusant les régimes fascistes qui fleurissent en Europe de son époque grâce au fait qu'ils esthétisent la vie politique.

Dans un troisième temps, je vais essayer de développer ces idées de Benjamin en les séparant de leur contexte originel de la lutte des classes. Il me semble qu'il est possible de les lier avec un concept de reconnaissance développée par Judith Butler que j'expose dans la première partie du mémoire. Il s'agit justement d'un concept de reconnaissance qui ne suppose pas une lutte et qui se déroule sur un niveau plus profond, à savoir la corporéité biologique et culturelle. Je vais montrer que ce sont les analyses du rapport entre le corps et le cinéma exposée par Maurice Merleau-Ponty qui, d'un côté, permettent de circonscrire un mécanisme que Benjamin présuppose dans ses analyses sans l'expliquer de manière suffisante, et, d'un autre côté, précise l'idée d'une reconnaissance corporelle envisagée par Judith Butler. C'est justement sur une liaison établie entre les idées de Fanon, Butler et Benjamin sur l'arrière fond merleau-pontien que je m'appuierai pour forger le concept d'une reconnaissance réformatrice cinématographique. Pour préciser, en m'appuyant sur les exemples de films de Jean Rouch, Jia Zhangke, Kim Ki-duk et frères

Dardenne, je vais soutenir qu'à côté de la littérature, dont seul - et de manière insuffisante - parle Butler, ce pouvoir émancipateur appartient aussi au film. Cela faisant, je vais développer le point culminant du mémoire qui est la question de l'usage positif du cinéma actualisé pour le monde d'aujourd'hui.

Faire partie d'une minorité opprimée, cela veut dire avant tout souffrir d'un manque de reconnaissance. Frantz Fanon a affronté directement les souffrances causées par la question de la formation de la conscience de soi au sein du système colonial jusqu'à la fin de sa vie. Cette souffrance d'être défavorisé ne doit pas être une condition donnée et insurmontable. Comme Benjamin l'esquisse pour le cas des prolétariats il est possible d'emprunter au cinéma sa force afin de tenter d'atténuer ou même de surmonter ces problèmes. Néanmoins, on peut faire une utilisation négative de ce principe comme c'est le cas dans les films de propagande. Si la plupart des films mainstream hollywoodien d'aujourd'hui ne sont peut-être pas des œuvres de propagandes déclarées, leur influence politique et sociale, même indirecte (c'est-à-dire pas explicitement recherchée au départ) ne peut être ignorée. Ce que j'aimerais faire dans ce mémoire, c'est montrer comment on peut comprendre et dépasser les problèmes dont souffrent les minorités par cet art à procédé de fabrication technique mécanique qui est le cinéma.

A. La reconnaissance et le soi

Dans cette première partie je vais d'abord brièvement exposer la dialectique de la domination et de la servitude, telle qu'elle est développée dans « La Phénoménologie de l'esprit »² de G. W. F. Hegel ainsi que les critique que Karl Marx adresse à Hegel dans les Manuscrits économique-philosophiques de 1844 (I.). Dans un deuxième temps je vais exposer une interprétation détaillée du texte hegélien qui date des années trente du 20^{ème} siècle, à savoir celle d'Alexandre Kojève. C'est que celle-ci, outre le fait qu'elle indique très clairement la manière dont les partisans de ce courant de pensée politique comprenaient des idées philosophiques fondamentales de l'idéalisme de Hegel, prolonge en même temps la tradition marxiste sur le terrain d'une philosophie existentielle (II.). Dans un troisième temps, nous allons aborder le développement de ces idées chez Franz Fanon qui, avec Jean-Paul Sartre, ancre le problème de la reconnaissance dans le contexte de la décolonisation. Dans cette partie du texte, nous allons aborder également la critique que Judith Butler adresse à Fanon et Sartre (III.).

I. La conscience de soi selon G. W. F. Hegel et la critique de Karl Marx

La notion clé qui dans l'œuvre maîtresse de G. W. F. Hegel *La Phénoménologie de l'esprit* joue un rôle principal est celle de dialectique. Il s'agit d'une notion qui a été inventé dans la philosophie de l'Antiquité pour désigner une méthode appropriée pour dialoguer qui devrait aux participants du dialogue permettre de comprendre correctement quelque chose et acquérir ainsi une connaissance véritable. Il s'agissait, par conséquent, d'un procédé qui concernait seulement le domaine de la gnoseologie. Quant à Hegel, il comprend la dialectique dans un

² G. W. F. Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, Paris, J. Vrin, 2006.

sens fondamentalement ontologique en désignant par ce notion le mouvement même de tout ce qui existe. En effet, il proclame que toute réalité est fondée par un principe unique, à savoir le principe spirituel et historique qui est l'esprit. On peut désigner ce principe comme spirituel dans la mesure où l'intelligible - l'idée et la conscience - précède la matière et comme historique car il s'effectue par une contradiction surmontée. Pour préciser, tout ce qui existe doit être pensé comme un développement qui se compose principalement des trois pas dans l'ordre suivant : la thèse, l'antithèse et la synthèse.

Hegel décrit dans *La Phénoménologie de l'esprit* des phases du développement de l'esprit ainsi que le mouvement dialectique qui pousse le passage d'une phase à l'autre. Le développement commence par la logique, passe par la philosophie de la nature qui représente l'aliénation de l'esprit dans la matière naturelle et aboutit à la philosophie de l'esprit où l'esprit retourne à lui-même à travers l'homme qui effectivement accomplit le passage de la nature à la culture.

Hegel décrit sur ce niveau ultime du développement d'abord « l'esprit subjectif » qui désigne la conscience individuelle d'un homme devenant conscient de soi. Ensuite il rend compte de l'avant-dernière phase intitulée « l'esprit objectif » qui est représentée par les manifestations communautaires de l'esprit telles que la famille, l'état ou la société. Ceux-ci ne sont plus simplement individuelles et constituent l'ordre objectif de l'histoire humaine. Hegel désigne finalement la phase suprême du développement comme « l'esprit absolu » et entend sous ce titre successivement l'art, la religion et la philosophie.

Nous voyons clairement que la conscience de soi représente une figure de la conscience dans son développement, un des points auxquels ce

développement dans son mouvement aboutit et qui implique le passage de la nature à la culture humaine. Dans les chapitres concernés du texte, Hegel décrit d'abord la sensibilité et ensuite la perception et l'intellection, qui représentent la conscience de quelque chose autre que soi, la connaissance d'une altérité. Les opérations de sensibilité et de perception représentent les événements naturels communs à toute la nature vivante et sont, par conséquent, plus proche à la nature que à l'homme proprement dit. Hegel décrit la manière dont le niveau humain est atteint au moment où l'esprit aliéné dans la nature matérielle retourne sur soi et gagne la conscience de soi-même. Il affirme que la conscience de soi peut se réaliser seulement par la reconnaissance de la part de l'autre – ce qui chez Hegel ne semble pas impliquer nécessairement qu'il s'agit de deux consciences individuelles distinctes, mais plutôt d'une même conscience dans son dédoublement. Le poussé de la conscience vers le statut d'une conscience réfléchissante qui se comprend objectivement comme libérée de la nature matérielle est désigné comme un « mouvement de la reconnaissance »³. Il s'agit en vérité d'un mouvement dialectique du rapport entre le « maître »⁴ et le « serviteur »⁵. Cela veut dire que dans le cadre de la conscience dédouble, il y a une lutte à mort dont naissent deux types de consciences, à savoir la conscience dominante et la conscience dominée.

Tandis que la manière d'exister de la première consiste tout entièrement dans l'activité de jouir des produits préparés par la conscience dominée, la conscience dominée modifie sa propre nature car le fait qu'il prépare des objets naturels pour la conscience dominante cause une dissociation entre l'activité et

³ Ibid., p. 201.

⁴ Ibid., p. 206.

⁵ Ibid., p. 206.

ses propres motives immédiates de jouissance.

Ainsi née le « travail »⁶ qui transforme la manière d'être de la conscience dominée car il lui fait comprendre qu'elle est en effet une puissance de l'objectivité qui existe de manière extérieure à lui, que l'extérieur est sa propre création. La conscience dominée perçoit cette partie de son propre être posée en dehors de lui et comprend à partir d'elle son indépendance par rapport à la nature matérielle donnée, à savoir sa manière d'être qui est la liberté. Elle le fait à l'encontre de la conscience dominante dont la manière d'être reste à cause de la jouissance immédiate en dernière analyse entièrement naturel.⁷

Ainsi pour Hegel la notion de reconnaissance, qui est le cœur de cette dialectique, signifie une opération permettant atteindre la conscience de soi ne constitue pas une fin du développement d'un rapport social effectif entre deux hommes concrets. C'est un moment de la manifestation de l'Esprit où la conscience ne vise plus une réalité naturelle qui est extérieure à elle en se comprenant elle-même comme un être naturel, mais gagne la conscience de la conscience elle-même. Néanmoins, pour les interprètes marxistes de Hegel, y inclut Karl Marx lui-même, joue la notion de reconnaissance bien plutôt un rôle décisif pour l'instauration d'une société égalitaire effective et signifie une reconnaissance mutuelle de l'homme par l'homme.

Karl Marx⁸ dans sa critique de Hegel, qu'il présente dans *les Manuscrits économique-philosophiques de 1844*⁹, insiste sur la nécessité de préciser la

⁶ Ibid., p. 209.

⁷ Cette analyse sera abordée plus en détail dans la partie suivante du texte par le moyen de l'interprétation de Kojève.

⁸ Ce développement sur les traits fondamentaux de la pensée de Karl Marx servira de base également pour la deuxième partie de ce mémoire qui analyse les idées de Walter Benjamin.

⁹ Karl Marx, *Manuscrits économique-philosophiques de 1844*, Paris, J. Vrin, 2014.

notion de travail en prenant en compte le problème de la propriété privée. Il critique l'idéalisme de Hegel qui comprend l'Esprit comme le principe de la réalité. Ce faisant il refuse surtout un optimiste qui est lié à l'idéalisme hegelien et qui concerne la possibilité de la réalisation de la conscience de soi que Karl Marx comprend clairement dans un registre anthropologique comme la réalisation de l'humanité. Il proclame qu'il ne faut pas comprendre l'homme comme une conscience, mais comme un être naturel et prendre le point de départ d'une considération philosophique dans les conditions économiques actuelles qui sont celles de « l'économie nationale »¹⁰. C'est que Hegel selon lui parle d'un idéal du travail qui ne doit pas toujours être réalisé et qui ne l'est surtout pas dans les conditions du système économique de l'époque de Marx. Ce dernier désigne cette époque de la révolution industrielle comme gouvernée par le système de l'économie politique dont le théorétique principal représente Adam Smith. Marx développe la notion d'aliénation par laquelle Hegel désignait le fait que l'Esprit se transforme et s'emprisonne par l'antithèse dans la matière. Il l'applique justement à la problématique du travail de l'époque de la révolution industrielle et à celui de la propriété privée et proclame que l'homme de son époque en tant que travailleur dans une usine est aliéné de quatre manière étroitement liées.

D'abord, le travailleur devient aliéné par rapport au produit de son travail car « son produit vient lui faire face comme un être étranger, comme une puissance indépendante du producteur »¹¹. Dans la mesure où il continue à travailler en créant un monde où s'accumulent les produits de son travail, il devient paradoxalement de plus en plus aliéné par rapport à ses produits. C'est

¹⁰ Ibid., p. 116.

¹¹ Ibid., p. 118.

qu'à l'encontre des propos de Hegel, il ne se reconnaît pas dans son produit et celui-ci devient pour lui au contraire une puissance « hostile »¹². Il devient esclave de son produit car il est toujours d'avantage dépendant du monde des objets de marché qui lui donne les moyens pour subsister biologiquement.

Ensuite, le travailleur devient aliéné par rapport à son acte même de production car celle-ci « c'est l'activité comme souffrance, la force comme impuissance, la procréation comme castration »¹³. En effet, le travail forcé dans les usines n'augmente pas côté proprement humain du travailleur qui est la liberté de création, mais le ruine. A cause de cela, l'homme commence à se sentir libre tout paradoxalement dans ses fonctions sensibles et animales.

Sur ces deux aliénations précédentes s'appuie la troisième et la quatrième aliénation. La troisième aliénation est celle par rapport à son espèce car on refuse à l'homme la possibilité d'utiliser la nature pour devenir de plus en plus libre et créer le monde culturel pour élever l'espèce humaine à un niveau qui lui est propre. L'ouvrier travaille pour subsister biologiquement et crée un monde des produits que personne ne reconnaît comme le résultat de l'activité humaine. La quatrième représente l'aliénation par rapport à l'autre homme car « sous le rapport du travail aliéné, chaque homme considère l'autre selon le critère et sous le rapport d'après lesquels il se trouve lui-même en tant que travailleur »¹⁴. L'homme est devenu roue dentée dans une machine et considère l'autre homme également comme lui-même, à savoir comme un moyen et jamais comme une existence indépendante. Ainsi, Marx donne une vision horrible de l'humanité où l'homme n'est plus reconnaissable dans son produit, dans son activité ni

¹² Ibid., p. 118.

¹³ Ibid., p. 121.

¹⁴ Ibid., p. 124.

dans son monde.

L'aliénation ne permet pas la création de la conscience de soi par le travail, mais pousse l'homme tout au contraire de subsister dans son état naturel. Marx conclut que le produit de travail, dont le travailleur est aliéné, doit appartenir à quelqu'un autre – à savoir à celui qui contrôle le travail et jouit des produits du travailleur, à savoir le « capitaliste »¹⁵ qui détient les moyens de production. La propriété privée a surgi dans ce système qui s'appuie sur le travail aliéné où selon Marx la fortune est concentrée dans les mains de quelques privilégiés et la majorité opprimée n'a rien. Une réforme dans ce cadre ne suffit pas car il s'agit de redonner la liberté individuelle au travailleur par la transformation de la société dans son ensemble.

Par conséquent, il faut selon Marx une prise de conscience de la part des prolétaires du fait qu'ils peuvent être libres, une prise de conscience qui conduira à une révolution réalisant l'essence de l'humanité et renversant l'ordre politique, économique et social qui s'avère injuste. Cette révolution induit la violence aux propriétaires des moyens de production, mais elle est justifiée dans la mesure où il enlève la violence déjà présente dans la société dont souffre la majorité opprimée des travailleurs.

II. La lutte pour la reconnaissance selon Alexandre Kojève

Alexandre Kojève prononce dans ses cours des années 20 une version très intelligible de la dialectique hegelienne de la reconnaissance qui lie le marxiste avec la philosophie existentielle et permet de penser le passage entre le marxisme classique et les autres mouvements émancipateurs du 20^{ème} siècle. En effet, Kojève interprète le problème d'obtention de la conscience de soi dans

¹⁵ Ibid., p. 126.

*l'Introduction à la lecture de Hegel : leçons sur la Phénoménologie de l'Esprit*¹⁶ en tant que la lutte pour la reconnaissance. L'interprétation qu'il fournit n'inclut pas explicitement la problématique de la révolution prolétarienne. Il désigne en effet comme les notions clé du texte de Hegel d'abord le Désir et dans la suite l'humanité. C'est seulement l'être désirant qui peut devenir un homme véritable, à savoir l'unité de la conscience pour soi et en soi.

Selon Kojève, il existe un Désir animal propre à la vie biologique qui consiste en activité de destruction ou de transformation d'un objet naturel et extérieur au profit de la réalité subjective et désirant. Ce Désir est satisfait par la destruction comme par exemple quand on apaise la faim par une action de manger qui détruit et transforme la nourriture. Or sur le niveau où les réalités vivantes assimilent les objets naturels il n'est pas encore question de l'humanité en propre, mais seulement de la réalité naturelle de l'homme, de sa nature animale consistant en fonctionnement vitale.

Néanmoins, la réalité subjective humaine ne se réduit pas seulement à un être naturel. En tant que « conscience de soi »¹⁷ l'homme transcende sa situation non seulement naturelle, mais aussi historique car il peut en chaque moment être autrement qu'il était auparavant. Ainsi, il est libre par rapport à son côté naturel et à son passé car il se dépasse lui-même constamment et il se comprend lui-même comme étant une telle transcendance. Kojève proclame que l'auto-compréhension de l'homme en tant que cet être libre et autonome qui maîtrise toute nature ne suffit pas pour l'établissement de cet être – à ce premier stade l'homme plein n'est pas accompli et doit être conquis.

¹⁶ Alexander Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel : leçons sur la Phénoménologie de l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1980.

¹⁷ Ibid., p. 11.

C'est qui permet la création de l'homme plain, c'est selon Kojève un autre type de Désir qui est propre à l'homme et qui est porté sur quelque chose autre que la réalité naturelle, à savoir sur le Désir même d'un autre homme. Ce Désir que Kojève intitule comme « Désir anthropogène »¹⁸ diffère du Désir animal car sa visée est différente, mais il est à la fois analogue au désir animal car lui aussi, il veut assimiler ce qu'il vise. Les deux Désirs sont analogues grâce au fait qu'en les accomplissant, on doit assigner un rôle important à une certaine « valeur suprême »¹⁹ propre à chacun de ce deux type de l'être. Chez l'être naturel animal il s'agit de la vie. Or chez l'homme doit dominer une autre valeur que la simple valeur de la vie. Il doit risquer la vie pour un but qui n'est pas vital. Le fait que son Désir veut être satisfait par le Désir d'un autre homme signifie que l'homme veut que l'autre le désire, qu'il est désiré, visé, par le Désir de l'autre. Pour le dire mieux, l'homme veut être reconnu par l'autre dans sa liberté, son autonomie et son pouvoir sur la nature – il veut être compris par l'autre comme l'autre se comprend soi-même. Kojève dit que le Désir humain est « le Désir de la « reconnaissance » »²⁰ qui engendre la lutte à mort pour être reconnu. Les deux êtres humains qui veulent être mutuellement reconnu comme une valeur autonome et supérieure à la vie engendrent une lutte, un risque de la vie.

Après avoir exposé cette approche par la notion de Désir, Kojève continue en développant un vocabulaire qui se rapporte à l'humanité. Selon lui, la réalité humaine, l'homme, ne peut se construire que grâce à son Désir d'être reconnu. C'est-à-dire d'être accepté comme un être supérieur au simple être

¹⁸ Ibid., p. 13.

¹⁹ Ibid., p. 15.

²⁰ Ibid., p. 14.

naturel de la vie.

Pour illustrer le chemin qui mène à l'humanité, Kojève invite à s'appuyer sur l'analyse d'une situation hypothétique. Quand deux hommes se sont rencontrés pour la première fois, chacun était pour sa part certain de soi - de sa valeur supérieure à la vie -, mais comprenait l'autre seulement comme l'être de la vie. Néanmoins la « certitude subjective »²¹ qu'il est autonome n'est pas encore la vérité, à savoir ce qui est universellement accepté, ce qui est objective. L'homme doit imposer cette idée à l'autre. Ainsi ils veulent se faire reconnu mutuellement par l'autre. Chacun veut montrer la liberté envers la vie envers l'être donné afin de se présenter comme l'être pour soi, l'être négatrice supérieur. Ainsi ils s'entraînent mutuellement à une situation très risquant.

Ils font naître ce que Kojève appelle « une lutte à mort entre deux êtres se prétendant des hommes »²², une lutte où chacun veut risquer sa vie, montrer qu'il est quelque chose essentiellement autre que la simplicité de la vie. Par cette lutte même réciproquement chacun de deux agit sur l'autre, met en danger la vie de l'autre. Mais cette lutte doit dans cette phase nécessairement aboutir à une figure des relations humaines inégales. Car si les deux adversaires meurent ou seulement l'un des adversaires meurt, la reconnaissance ne peut pas être effectuée. Dans le premier cas, il n'y a personne qui reste, dans le deuxième cas l'autre qui devait reconnaître le premier est mort, et le premier ne peut pas être reconnu.

Le développement est possible seulement quand la lutte aboutit à une relation inégale, quand l'un de deux adversaires cède à l'autre, quand il a peur de l'autre et ne veut pas risquer sa vie qu'il comprend enfin comme

²¹ Ibid., p. 17.

²² Ibid., p. 18.

fondamental pour lui.

Quand l'homme est en train de naître, il faut concevoir cette première phase, l'état de la société dans lequel il y a des êtres autonomes et des êtres dépendants, son origine doit être cherché dans la relation inégale entre le « Maître et l'Esclave »²³. Kojève intitule cette figure des rapports comme la relation sociale fondamentale. Dans cette relation l'un est uniquement reconnu, à savoir le Maître qui est reconnu par l'Esclave, l'autre est uniquement reconnaissant, à savoir l'Esclave qui reconnaît le Maître et cède à lui. Il s'agit d'une figure qui doit être surmontée par le mouvement dialectique. Kojève proclame que dans cette relation inégale, la reconnaissance vraie ne peut pas en fait être présentée car cela est possible seulement dans la « reconnaissance mutuelle et réciproque »²⁴. Néanmoins, à la premier vue cette figure semble être juste, au moins partiellement. Il semble que la réalité humaine s'est réalisée dans le Maître.

La conscience du Maître est reconnue par la conscience de l'Esclave comme la négation pur, comme l'être humaine supérieure à la nature, libre et maîtrisant toute choséité, toute chose naturelle, toute nature vivant. Le Maître est tout à fait libéré de la nature, parce qu'il ne se rapporte à la nature comme le sujet de la phase avant une rencontre de l'autre et avant la lutte, l'Esclave prépare la nature pour lui. De l'autre côté, l'Esclave ne peut pas devenir Maître de l'être naturel car il est elle-même dépendant de lui. L'Esclave effectue une activité inessentielle car il est dépendant du Maître, il travaille pour le maître. Pour satisfaire les désirs du Maître, l'Esclave prépare pour lui les objets naturels et est enchaîné à la nature par la vie qu'il comprend comme sa « valeur

²³ Ibid., p. 16.

²⁴ Ibid., p. 16.

suprême »²⁵.

Néanmoins, le Maître ne peut être satisfait par cette reconnaissance car la reconnaissance doit être l'opération « de la part de celui qu'il reconnaît digne de le reconnaître »²⁶. Kojève désigne son attitude comme « un impasse existentielle »²⁷. D'abord il a porté son désir sur le désir de l'autre, il voulait être reconnu, mais après il est devenu Maître. Il est reconnu par l'Esclave, mais celui-ci est pour lui « un animal ou une chose »²⁸ et non quelqu'un qui lui est égal. Ainsi, le Désir de reconnaissance du Maître porte en fin de compte sur une chose. Il n'est pas cela qu'il voulait être au début en engageant la lutte, c'est-à-dire l'homme reconnu par un autre homme. On peut être satisfait seulement par une véritable reconnaissance, mais elle n'existe pas chez Maître.

De l'autre côté de cette figure, la situation est beaucoup plus satisfaisante. Kojève affirme que celui qui a passé par l'Esclavage peut un jour devenir l'homme véritable. D'abord, l'esclave se subordonne au Maître. Grâce à cela, il reconnaît la valeur, la liberté, l'autonomie de la réalité humaine. Il trouve cela dans l'autre. Le Maître ne voit en regardant l'esclave que la vie naturelle. Mais l'Esclave voit un autre qu'il reconnaît comme la valeur suprême. Il suffit qu'il lui impose sa reconnaissance, se fait reconnaître par lui.

Pour pouvoir faire cela, l'Esclave doit se supprimer comme tel ainsi que le Maître. Ce procédé est possible grâce au fait que l'Esclave contient en soi la négativité comme la conséquence de la lutte primordiale. Cette lutte persiste en lui comme l'« angoisse de la mort »²⁹ que le Maître n'a jamais éprouvé. Kojève

²⁵ Ibid., p. 14.

²⁶ Ibid., p. 25.

²⁷ Ibid., p. 25.

²⁸ Ibid., p. 25.

²⁹ Ibid., p. 30.

insiste sur le fait que cet angoisse implique que l'Esclave n'est rien de solide dans son être propre. Il peut se changer se transcender, être autre qu'elle est maintenant, tandis que le Maître est figé, il doit toujours rester Maître, « vaincre » ou « mourir »³⁰. Il appartient essentiellement à un monde naturel sans histoire culturelle, mais l'Esclave peut être formé justement grâce au travail qu'il effectue.

L'Esclave « a compris qu'une condition donnée, fixe et stable, serait ce celle du Maître, ne peut pas épuiser l'existence humaine »³¹ et découvre qu'il ne doit pas être attaché au pouvoir du Maître, et ne doit pas jouer le rôle de l'Esclave. « Il est prêt au changement, dans son être même, il est changement, transformation. »³² Il est un être historique, un être en devenir. Il ne veut pas être ce qu'il est actuellement et tâche de transcender son état et d'atteindre l'autonomie selon l'idéal incarné dans le rôle du Maître, un modèle de la liberté. Son angoisse de la mort réalise la prédisposition - la possibilité de se transcender - qui est accompli effectivement dans le travail. Par le travail exigé de la part du Maître, l'Esclave cesse d'être attaché à la Nature et devient le Maître de celle-ci.³³ Pour ces raisons le travail le libère aussi du Maître. L'Esclave n'est plus attaché à la nature, le Maître avait pouvoir sur lui car il avait le pouvoir sur la nature. L'esclave transcende le donné, transforme le monde, transcende soi-même, en transformant et créant les objets il transforme aussi son attitude envers eux. « Dans le monde naturel, donné, bruit, l'Esclave est esclave du Maître. Dans le monde technique, transformé par son travail, il

³⁰ Ibid., p. 27.

³¹ Ibid., p. 27.

³² Ibid., p.11.

³³ D'abord, il est devenu l'Esclave car il ne voulait pas risquer sa vie, mais maintenant il se libère aussi de cette nature animale.

règne - ou, du moins, régnera un jour - en Maître absolu. »³⁴

Le travail de l'Esclave est analogue au Désir du Maître, mais tandis que le Maître seulement nie et consomme les objets en accomplissant une satisfaction immédiate du désir, qui est seulement subjective et non reconnu par l'autre, l'Esclave travaille et produit quelque chose de stable en dehors de soi. Il s'agit de l'objectivité reconnue par les autres et par lui-même, dans laquelle il voit soi-même. Par son travail, il crée un monde historique et culturel dans lequel il vit d'une manière différente que les animaux dans le monde naturel :

Dans le travail, il transforme les choses et se transforme en même temps lui-même : il forme les choses et le Monde en se transformant en s'éduquant soi-même; et il s'éduque, il se forme, en transformant des choses et le Monde.³⁵

Son travail l'affranchit de l'angoisse qu'il a éprouvée dans le monde naturel qui appartient aux Maîtres. En fin du compte, l'Esclave n'est pas libéré par le travail, mais par le monde qu'il transforme. Dans ce nouveau monde qui n'est plus le monde naturel, il se transforme par lui et se réalise comme la conscience de soi en soi, autonome. A ce développement il faut naturellement ajouter que Kojève ne parle pas de la problématique de l'aliénation conçue par Karl Marx que nous avons expliqué dans le chapitre précédent.

III. Frantz Fanon et Judith Butler : conscience de soi et violence

Depuis les années 50 et 60, certains philosophes appliquent la dialectique hégélienne de la reconnaissance lue sous le prisme du marxisme et de

³⁴ Ibid., p. 28.

³⁵ Ibid., p. 30.

l'existentialisme sur les problèmes du colonialisme et du racisme. Jean-Paul Sartre s'en inspire pour développer l'idée d'une intersubjectivité de lutte fondée sur une différence ontologique entre le sujet et l'objet. Il la désigne comme une dialectique inachevée et alternante de mon regard objectivant et de celui d'autrui. Par mon regard je m'empare d'autrui en faisant de lui un objet pur et simple, mais autrui par son regard qu'il jette soudainement sur moi réussit à me pétrifier en me modifiant en un objet disponible à sa volonté.³⁶ Sur une même conception de la temporalité qui paraît comme ignoré l'importance du temps déjà écoulé et se situe dans un présent qui est à chaque fois nouveau s'appuie également la première version de la philosophie de l'action politique de Sartre. Ce dernier est partisan d'un marxisme classique qui s'occupe de la question d'une lutte des classes sociales et proclame que l'homme voulant participer à l'avènement d'une société réellement humaine doit dans chaque situation nouvelle prendre décision en adoptant le « point de vue des plus défavorisés »³⁷. Il désigne cette idée comme une « révolution permanente »³⁸. Néanmoins Sartre réussit à transmettre le problème hegelien de reconnaissance à un auteur qui s'en sert pour atteindre un objectif analogique et à la fois différent. Cet auteur est Franz Fanon pour qui le problème de « regarder/être regardé » a constitué une grande souffrance de sa vie. Fanon était en effet l'un des premiers auteurs qui aborde philosophiquement la reconnaissance dans un contexte hors de l'idée traditionnelle de la lutte universelle des classes pour le mettre au niveau des nations, des races ou autres types de communauté.

³⁶ Jean Paul Sartre, *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943, p. 293-327.

³⁷ Jean Paul Sartre, « Plaidoyer pour les intellectuels », in *Situations philosophiques*, Paris, Gallimard, 1990, p. 249.

³⁸ Jean Paul Sartre, *Saint Genet. Comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 2010, p. 29.

Néanmoins, il semble qu'il est possible de distinguer dans sa pensée deux motifs qui se laisse dans une certaine mesure penser séparément et qui concerne la manière dont la reconnaissance de soi devrait avoir lieu. La première approche est plus traditionnelle et mélange curieusement l'idée de la dialectique hegelienne de la conscience de soi avec l'idée marxiste de la violence révolutionnaire d'un ouvrier aliéné. La deuxième approche propose une alternative qui se situe hors de cette figure de pensée classique et qui est dévoilée et circonscrite dans un langage plus clair par Judith Butler.

a.) L'artiste comme réveilleur d'une nouvelle réalité sociale

Dans le chapitre intitulé *Le nègre et Hegel* de l'ouvrage majeur de Fanon *Peau noire, masques blancs* ce dernier se réfère au texte célèbre de Hegel en proclamant que « la conscience de soi est en et pour soi en tant que et du fait qu'elle est en et pour soi pour une autre conscience de soi, c'est-à-dire qu'elle est seulement en tant qu'un être reconnu »³⁹. Ce texte devrait selon Fanon être appliqué sur la souffrance d'être nègre en France pour accentuer le fait qu'« il y a à la base de la dialectique hégélienne, une réciprocité absolue qu'il faut mettre en évidence »⁴⁰. En s'appuyant sur Hegel, qui dit que c'est en risquant sa vie qu'on s'achemine vers la liberté, Fanon proclame :

Ainsi la réalité humaine en-soi-pour-soi ne parvient à s'accomplir que dans la lutte et par le risque qu'elle implique. Ce risque signifie que je dépasse la vie vers un bien suprême qui est la transformation en vérité objective universellement valable de la certitude subjective que j'ai de ma

³⁹ G. W. F. Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, Paris, J. Vrin, 2006, p. 201.

⁴⁰ Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Le Seuil, 1952, p. 176.

propre valeur.⁴¹

Néanmoins, à l'époque de l'abolition française de l'esclavage la lutte n'a pas eu lieu car la liberté a été donnée par les blanc. Le peuple noir n'a pas eu à se battre pour elle. C'est pourquoi selon Fanon, « pour le Noir français, la situation est intolérable »⁴². Il n'a pas obtenu cette liberté comme le Noir aux Etats-Unis car « le Blanc en tant que maître a dit au nègre : « Désormais tu es libre. » Mais le nègre ignore le prix de la liberté, car il ne s'est pas battu pour elle. »⁴³ Le Maître Blanc a un jour désigné sans lutte le nègre comme non-esclave, comme un être libre. Par conséquent, il a fait passer l'histoire humaine au stade synthétique de la dialectique du Maître et de l'Esclave et établit à l'improviste une réciprocité absolue. Mais Fanon remarque qu'à cause de cela les noirs de France, des Antilles, n'ont pas vécu véritablement le procédé dialectique décrit par Hegel. Outre ceux de Haïti, les esclaves des colonies françaises ont été libérés à partir de 1848, sans qu'ils aient « risqué leur vie », puisque cela fut le résultat des efforts des hommes politiques blancs en tête avec Victor Schœlcher. Selon Fanon, même après l'abolition de l'esclavage, la souffrance de la relation entre Maître à Esclave reste présente dans les esprits des noirs. C'est que la forme de liberté qu'ils ont obtenue sans s'être battu, n'a pas permis de résoudre le problème. Ce n'est pas une véritable liberté. Ce motif de la pensée de Fanon s'accroît pendant la guerre d'Algérie entre 1954 et 1962 au cours de laquelle ce dernier écrit son deuxième livre célèbre *Les Damnés de la terre*. Il y invite le peuple noir à la violence révolutionnaire, qui est selon lui nécessaire pour renverser l'ordre colonial injuste, et accuse les penseurs de

⁴¹ Ibid., p. 176.

⁴² Ibid., p. 180.

⁴³ Ibid., p. 176.

gauche française d'une passivité intolérable envers la situation en Algérie.

Un aspect très important de la libération de la puissance coloniale française constitue selon Fanon l'idée de la culture nationale qui permettrait de représenter le peuple et mettre cette représentation sous ses yeux afin de le réunir et de le mobiliser contre l'oppression. Ainsi, pareillement comme chez Hegel et Kojève le travail devient essentiel en tant qu'activité qui établit un monde culturel proprement humain. Or, dans le cas de Fanon, il s'agit avant tout du travail artistique comme la littérature. C'est dans *Les Damnés de la terre* que Fanon réfléchit sur la réponse à la question de savoir en quoi consiste cette représentation du peuple. Autrement dit, il analyse un processus à la fin duquel le créateur quelconque devient un véritable « porte-parole d'une nouvelle réalité »⁴⁴ du peuple. Fanon remarque que « nous verrions profiler devant nos yeux un panorama en trois temps »⁴⁵. Ainsi il y a trois étapes par lesquelles doit parcourir la culture afin que cette représentation du peuple se constitue et Fanon explique ces trois moments au moyen d'une analyse du mouvement de la littérature.

Dans le premier temps, sous l'assimilation culturelle, on commence par imiter ce que l'européen fait. « L'inspiration est européenne et on peut aisément rattacher ces œuvres à un courant bien défini de la littérature métropolitaine. »⁴⁶ Cela signifie que la nation colonisée forme au commencement d'une unification sa propre culture pas une reprise des tendances de la culture colonisateur.

Ensuite dans un deuxième temps, on va représenter le peuple de son pays

⁴⁴ Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, Paris, La Découverte, 2004, p. 221.

⁴⁵ Ibid., p. 211.

⁴⁶ Ibid., p. 221.

en renvoyant au passé. « De vieux épisodes d'enfance seront ramenés du fond de sa mémoire, de vieilles légendes seront réinterprétées en monde découverts sous d'autre cieux. »⁴⁷ Néanmoins Fanon insiste sur le fait que les retours au passé ne serviront en dernière analyse à rien dans la lutte pour une libération qui devra avoir lieu dans l'avenir et que cette attitude au contraire empêche le processus de décolonisation. Il a proclamé déjà dans « La peau noire masque blanc » que « Je ne suis pas prisonnier de l'Histoire. Je ne dois pas y chercher le sens de ma destinée. »⁴⁸ Il remarque aussi que « je n'ai pas le droit de me laisser engluer par les déterminations du passé. »⁴⁹. Les textes qui célèbrent le passé du peuple ne peuvent pas selon Fanon jouer un rôle déterminant pour la formation de la représentation de la nation et de son unification corrélative. Il y a ici une nécessité de séparer la représentation du peuple à venir et le passé car il ne s'agit autant de figer les gens dans les modes de pensées et de l'action qui sont en effet liés avec l'ordre colonial que de créer quelque chose de nouveau. Il faut créer une nouvelle identité nationale qui serait coextensive avec la nation libérée. C'est pour cette raison que Fanon remarque par rapport au mouvement de négritude que « cette attitude si absolument belle rejette l'actualité et l'avenir au nom d'un passé mystique. »⁵⁰ Une culture de négritude de toute façon ne correspond pas non seulement avec l'avenir à créer, mais aussi avec le présent traversé par les tensions pour la liberté. C'est un passé qui est une illusion et qui n'a rien à faire avec les problèmes présents.

Ce n'est qu'enfin dans un troisième temps que le créateur devient le

⁴⁷ Ibid., p. 211.

⁴⁸ Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Le Seuil, 1952, p. 206.

⁴⁹ Ibid., p. 206.

⁵⁰ Ibid., p. 31.

porte-parole d'une nouvelle réalité. C'est un auteur dont le travail fait ouvrir les yeux, montrer des idées révolutionnaires à un peuple qui se trouve dans une léthargie. Il s'agit d'une léthargie qui ressemble à celle du travailleur aliéné dans l'interprétation de Hegel de la part de Karl Marx. Les porte-paroles d'une nouvelle réalité sont des hommes de lettres qui vivent les situations extrêmes car ils sont aussi effectivement actifs dans la lutte pour la libération. Ils sont capables de circonscrire et d'exprimer les tensions et les motivations qui sont présentes d'une manière sourde et non-déterminée dans la société :

Après avoir tenté de se perdre dans le peuple, de se perdre avec le peuple, [il] va au contraire secouer le peuple. Au lieu de privilégier la léthargie du peuple il se transforme en réveilleur de peuple. [...] Un grand nombre d'hommes et de femmes qui auparavant n'auraient jamais songé à faire œuvre littéraire, maintenant qu'ils se trouvent placés dans des situations exceptionnelles, en prison, au maquis ou la veille de leur exécution ressentent la nécessité de dire leur nation, de composer la phrase qui exprime le peuple, de se faire le porte-parole d'une nouvelle réalité en actes.⁵¹

« La culture nationale » selon Fanon nie les représentations illusoires que se fait un peuple de lui-même quand il s'appuie sur le passé qui ne peut jamais correspondre avec la situation actuelle. Il essaie de circonscrire d'avantage cette idée :

La culture nationale n'est pas le folklore où un populisme abstrait a cru découvrir la vérité du peuple. Elle n'est pas une masse sédimentaire de

⁵¹ Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, Paris, La Découverte, 2004, p. 212.

gestes purs, c'est-à-dire de moins en moins rattachables à la réalité présente du peuple.⁵²

La vérité du peuple n'est pas dans le passé, elle est à faire et le passé ne lui donne qu'une sorte de l'illusion sur lui-même. L'auteur assiste à la création d'une nouvelle réalité sociale et doit s'appuyer uniquement sur ce qu'il émane de la praxis de ses compagnons. C'est pour cette raison que Fanon déclare que le reflet du peuple doit être formulé en s'appuyant sur le cerveau et les muscles des citoyens :

La culture nationale est l'ensemble des efforts faits par un peuple sur le plan de la pensée pour décrire, justifier et chanter l'action au travers laquelle le peuple s'est constitué et s'est maintenu. La culture nationale [...] doit se situer au centre même de la lutte de la libération que mènent ces pays.⁵³

Ainsi, Fanon formule l'idée d'un créateur qui saisit les tendances naissantes dans la société et accentue ses tendances en les formulant. Cela faisant, il encourage et accompagne les efforts pour la libération qui sont en effet désigné comme une lutte. C'est un auteur qui devient le porte-parole d'une nouvelle réalité sociale. L'approche exposée par Fanon montre l'importance incontestable de l'artiste, dans ce cas de l'écrivain, qui accompagne et encourage les changements sociaux. Néanmoins, ces idées se situent toujours dans le cadre d'une dialectique d'émancipation qui suppose la violence comme l'ingrédient nécessaire et fondamental de ces changements. Mais outre cette approche, qui peut être désignée comme révolutionnaire dans la mesure où il

⁵² Ibid., p. 221.

⁵³ Ibid., p. 222.

visé à remplacer complètement l'ordre colonial par un nouvel ordre social, économique et politique, il est possible de voir dans les textes de Fanon encore l'esquisse d'une autre approche.

b.) La reconnaissance sans violence

En s'appuyant sur les considérations de Fanon et Sartre, Judith Butler propose une idée originelle de la reconnaissance qui met en jeu le fait de s'adresser aux autres par la parole en leur attribuant par cela même une dignité humaine. Elle explique ce qu'elle entend sous le fait de « s'adresser aux autres » en se référant à deux préfaces que Jean-Paul Sartre a écrit pour *l'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* et *Les Damnés de la terre*. Cela faisant, elle enchaîne au développement que nous avons traité dans le chapitre précédent car elle fait comprendre au lecteur que l'art, notamment la littérature, joue selon elle en ce sujet un rôle essentiel.

Dans la première préface, qui était écrit pour les hommes européens qui en général accepte la colonisation ou, ce qui revient au même, ne la refuse pas par une action engagée, Sartre un peu paradoxalement proclame que ce livre leur n'est pas destiné. Il dit que « c'est aux noirs que ces noirs s'adressent et c'est pour leur parler des noirs ; leur poésie n'est ni satirique ni imprécatoire : c'est une prise de conscience. »⁵⁴ Mais c'est surtout dans la deuxième préface que Sartre mobilise à maintes reprises le pronom personnel « vous ». Il y élabore une idée analogique à la première préface qui devient cette fois-ci même menaçant pour les colons ou l'homme européen qui sympathise avec eux :

⁵⁴ Jean Paul Sartre, J., P., « Orphée noir », in *l'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache* (Léopold Sédar Senghor), Paris, Presses Universitaires de France, 1948, p. 6.

Européens, ouvrez ce livre, entrez-y. Après quelques pas dans la nuit vous verrez des étrangers réunis autour d'un feu, approchez, écoutez : ils discutent du sort qu'ils réservent à vos comptoirs, aux mercenaires qui les défendent. Ils vous verront peut-être, mais ils continueront de parler entre eux, sans même baisser la voix. Cette indifférence frappe au cœur : les pères, créatures de l'ombre, vos créatures, c'étaient des âmes mortes, vous leur dispensiez la lumière, ils ne s'adressaient qu'à vous, et vous ne preniez pas la peine de répondre à ces zombies. Les fils vous ignorent : un feu les éclaire et les réchauffe, qui n'est pas le vôtre. Vous, à distance respectueuse, vous vous sentirez furtifs, nocturnes, transis : chacun son tour ; dans ces ténèbres d'où va surgir une autre aurore, les zombies, c'est VOUS.⁵⁵

Selon Sartre, les pères des colonisés voulaient être reconnus et insistaient, par conséquent, que le colon s'adresse à eux, leur adresse une parole en les constituant par cela même comme les hommes qui lui sont égaux. Néanmoins, le colon ne voulait pas les reconnaître comme les hommes et ils restaient ainsi les spectres, zombies sans vie humaine. Les colonisés de l'époque de Sartre parlent les uns avec les autres et ne s'adressent plus au colon. Cela leur permet de prendre conscience de leur situation et prendre action pour la libération. Au fond, c'est la dialectique de l'histoire elle-même qui implique la décolonisation violente et exige que le colonisé devienne libre et le colon soit vaincu en devenant le spectre sans vie réellement humaine.

Comme Sartre exprime l'idée que les livres ne sont pas destinés au blanc,

⁵⁵ Jean Paul Sartre, « Préface », in *Les damnés de la terre* (Frantz Fanon), Paris, La Découverte, 2004, p. 22.

mais que ceux-ci sont quand même censés de venir et écouter, il pourrait sembler que ces deux ouvrages représentent un produit culturel qui joue le rôle d'un intermédiaire entre l'opprimé et l'opprimant. Le blanc qui lit ces textes éprouve le sentiment bizarre d'une étrangeté et une proximité à la fois qui déracine ses vérités qu'il pensait allant de soi. Comme Butler le rappelle Butler dans son texte *Violence, non-violence : Sartre, à propos de Fanon*, le livre de Fanon préfacé par Sartre est destiné à la base aux hommes colonisés. « Le texte de Fanon est donc une conversation, une conversation entre hommes colonisés »⁵⁶. C'est-à-dire que le « public blanc ne peut plus présumer que c'est lui qui est visé, qu'il est l'équivalent de tout lecteur, d'un lecteur anonyme et, implicitement, universel. »⁵⁷ Mais dans cela pourrait consister exactement un certain rapport établi par la littérature car il y a les paroles qui ne sont pas destinées aux blancs et qui, par conséquent, destitue leur supériorité raciale et géographique, qui leur montre qu'il ne représente le modèle d'une universalité.

Néanmoins pour Sartre cette destitution de la supériorité représente pour le colon un signe de la fin imminente de sa position dominante, à savoir du fait que le colon sera en tant que Maître supprimé, autrement dit toué dans la violence de la décolonisation. Le cadre dans lequel Sartre se situe est celui de la dialectique de la reconnaissance classique. C'est une pensée binaire qui n'est pas capable de dépasser l'idée de la violence. Le fait qu'on « s'adresse aux autres » en se reconnaissant comme égaux à nous que Butler désigne comme le « mode d'adresse »⁵⁸ ne dépasse jamais la frontière entre le colonisé et le colon.

⁵⁶ Judith Butler, « Violence, non-violence : Sartre, à propos de Fanon », in *Actuel Marx*, 2014/1 (n° 55), p. 14.

⁵⁷ Ibid., p. 15.

⁵⁸ Ibid., p. 13.

Les colons se reconnaissent mutuellement en tant qu'êtres à dépasser ainsi que les colonisés en tant que vrais hommes de l'avenir. Les rapports égaux entre les hommes seront possibles seulement chez les vrais hommes issus des colonisés. Ainsi, l'arrière fond de la pensée de la violence nous interdit d'envisager un potentiel émancipateur de l'œuvre d'art présent déjà dans le fait que les livres des colonisés avec la préface de Sartre pour l'homme européen réunissent pour ainsi dire les deux perspectives et permettent de penser un rapport entre les deux.

C'est à partir de ce développement que Butler propose un concept de la reconnaissance qui s'appuie sur une formation particulière de soi qui est à la fois un mode d'adresse aux autres. Ainsi, elle essaie d'esquisser une formation de soi qui ne se fonde pas sur la violence, mais sur la corporéité. Celle-ci concerne non seulement le côté qui était sur les lignes précédentes désigné comme celui de l'Esclave, du travailleur ou du Noir, mais aussi celui du Maître, du capitaliste ou du Blanc. Ce dernier n'est pas ainsi considéré comme une impasse à touer de l'histoire d'une vraie humanité. La nécessité de la violence est critiquée quand Butler proclame :

C'est dans le cadre de la création de soi que le rôle de la violence est le plus difficile à comprendre [...] il n'y a plus besoin de moyens violents pour la création de soi. Cette position serait différente de celle qui veut que la négation violente soit le modèle de la création de soi, autrement dit, de la conception selon laquelle toute création de soi nécessite automatiquement la violence.⁵⁹

Contre l'idée de la violence Butler propose de développer un motif déjà

⁵⁹ Ibid., p. 11.

présent chez Fanon, mais jamais suffisamment expliqué par celui-ci. Dans le dernier chapitre de *Peau noire, masques blancs*, il est possible d'apercevoir chez ce dernier un petit changement par rapport à son idée de la violence nécessaire et l'ouverture d'une nouvelle dimension de pensée concernant la création de soi. Fanon y écrit :

C'est par un effort de reprise sur soi et de dépouillement, c'est par une tension permanente de leur liberté que les hommes peuvent créer les conditions d'existence idéales d'un monde humain. Supériorité? Infériorité? Pourquoi tout simplement ne pas essayer de toucher l'autre, de sentir l'autre, de me révéler l'autre ?⁶⁰

Butler proclame qu'il existe un rapport essentiel de ce propos avec le vœu de Fanon qui dans le même texte écrit : « Ô mon corps, fais de moi toujours un homme qui interroge ! »⁶¹. Si Fanon lui-même ne formule jamais suffisamment en détails les idées écrites dans ces passages, c'est précisément ici que Butler voit s'esquisser une pensée inouïe qu'elle s'efforce d'expliquer dans son texte *Violence, non-violence : Sartre, à propos de Fanon*. Elle explique cette nouvelle conception de la création de manière suivante :

« Ô mon corps » – ce cri réalise une certaine réflexivité, une parole que l'on adresse à *soi-même*, à un corps qui n'est *pas*, justement, écrasé par sa non-essentialité, mais qui conditionne un certain questionnement, permanent et ouvert.⁶²

⁶⁰ Frantz Fanon, *Peau noire, Masques blancs*, Paris, Le Seuil, 1952, p. 188.

⁶¹ Ibid., p. 188.

⁶² Judith Butler, « Violence, non-violence : Sartre, à propos de Fanon », in *Actuel Marx*, 2014/1 (n° 55), p.31.

Butler proclame qu'il s'agit sur ses lignes d'un examen processuel de soi qui constitue à la fois une formation émancipatrice de soi dans la mesure où ce procès équivaut à une manifestation de soi aux autres. C'est le procédé d'une analyse minutieuse de soi par une exposition de soi aux autres qui l'établit continuellement comme tel car le « soi » et le « vous » sont en principe inséparables. Butler remarque :

Selon Fanon, ce n'est qu'en procédant à la reprise et à l'examen de soi que l'on peut donner naissance aux conditions idéales pour un monde humain. [...] Contre l'idée qu'il ne peut y avoir de création de soi sans violence, Fanon illustre ici la vérité philosophique qu'il ne peut y avoir d'invention de soi sans le « vous », et que le « soi » est constitué précisément dans un mode d'adresse qui reconnaît sa socialité constitutive.⁶³

Butler essaie de refuser la métaphysique de la conscience, à savoir d'une entité qui est soit absolu soit n'est plus. C'est sur cette conception classique de l'homme comme une conscience que sont fondées les idées fondamentales de Sartre et Fanon, malgré les renvois au problème de douleur et de la souffrance dont les colonisés ont souffert. Il semble que selon Butler ce qui devrait être au centre des considérations philosophiques en sujet de la reconnaissance n'est pas autant la conscience close qui ne permet pas de penser le social dans tout son étendu, mais bien plutôt le corps. La conscience ne permet pas de penser une réciprocité quelconque, elle peut soit tuer (objectiver) une autre conscience soit être touée (objectivée) par lui. C'est exactement pour cette raison que Butler insiste sur une phrase de Fanon exposée plus haut qui concerne la

⁶³ Ibid., p.14.

capacité du toucher :

L'examen de soi n'est pas simplement un tournant vers l'intérieur, c'est aussi un mode d'adresse : « Ô mon corps ». C'est un appel à sa propre vie corporelle, la restauration du corps comme base de la capacité d'agir, autant qu'un appel à l'autre ; c'est une apostrophe, un contact, facilité par un corps qui, pour de complexes raisons, s'engage à considérer toute conscience comme ayant une dimension ouverte. Si le corps l'ouvre sur un « vous », il l'ouvre d'une telle façon que l'autre, par des moyens corporels, devient également capable de s'adresser à un « vous ».⁶⁴

C'est la dimension corporelle qui ouvre l'homme aux autres et fait que l'homme ne se réduit à la conscience close sur elle-même dont la pluralité engendre une lutte. Il s'agit manifestement d'un corps qui non seulement assurent les fonctions biologiques, mais aussi les fonctions sociales et culturels. C'est le corps qui à la base permet une réciprocité fondamentalement car il assure une possible identification avec l'opprimé et une compassion. Les hommes qui ne sont pas les consciences pures, mais les êtres corporels partagent les besoins biologiques et culturelles dont le porteur est le corps. C'est lui qui fonde en effet une possibilité d'une reconnaissance absolument universelle. Judith Butler affirme :

Quand Sartre fait référence à l'unité infinie des réciprocités de tous les habitants du globe, il ne fait pas appel à la capacité qu'a chacun d'être violent mais plutôt aux besoins réciproques qu'implique le fait d'avoir un corps : besoin de nourriture, d'abri, de protection de la vie et de la liberté,

⁶⁴ Ibid., p.33.

de moyens de reconnaissance, de conditions de travail et de participation politique.⁶⁵

La conscience qui figure dans la dialectique de la reconnaissance fondée sur la violence est en fin de compte une conscience masculinise de la force et de la destruction. C'est contre Sartre que Butler proclame qu'il y a un niveau primaire qui permet la reconnaissance véritable et qui est bien plutôt un procédé qu'une action accomplie. C'est à partir d'une socialité corporelle qu'on peut envisager une reconnaissance qui se situe hors de la dialectique de violence.

Néanmoins, il me semble que Butler dans son texte utilise le pronom « vous » et le fait de s'adresser aux autres dans deux contextes différents. D'abord elle analyse l'usage du mode d'adresse « vous » dans les préfaces de Sartre dans le cadre d'une recherche concernant l'art littéraire. Dans la suite, elle n'explique pas comment peut-t-on s'adresser aux autres en examinant en même temps le soi dans cette nouvelle idée de la reconnaissance. Elle n'explique pas en quoi ce mode d'adresse direct ou indirect devrait consister et il me semble que l'art devrait toujours jouer un rôle au sein de cette nouvelle conception de la reconnaissance. Ainsi, il faut chercher un art qui à l'encontre de celui de Sartre, Fanon et la poésie des noirs ne sépare entre « vous » opprimant et « vous » opprimé. Cet art devrait se rapporter à tout le monde et montrer la formation du soi par un examen de soi qui signifie à la fois « s'adresser aux autres ». Je soutiens qu'il s'agit du cinéma et dans les deux chapitres suivants je procède à l'examen de cette proposition.

⁶⁵ Ibid., p.33-34.

B. Walter Benjamin : l'art, la reproduction et le cinéma

Dans le cadre de cette deuxième partie du texte, je vais me concentrer avant tout sur les idées de Walter Benjamin, l'un des principaux représentants de l'école du Francfort dont la particularité consiste dans le fait qu'il lie dans sa pensée le marxisme avec certains éléments théologiques. Je vais analyser d'abord la conception de l'histoire de l'art selon Walter Benjamin ainsi que les problèmes qui y sont étroitement liés, à savoir la perception, le mode de l'existence sociale et l'aspect formel du cinéma (I.). Deuxièmement, je vais esquisser la manière dont Benjamin désigne plus en détail le cinéma de point de vue de son contenu. Dans ce cadre je vais aborder une vision négative du cinéma liée à la manière dont les régimes politiques soutenant le dualisme entre opprimés et oppresseurs esthétise la vie politique (II.). Troisièmement, je vais brièvement analyser une vision positive du cinéma qui consiste à politiser l'art (III.). Comme je vais le montrer, l'analyse du septième art effectuée par Walter Benjamin est étroitement liée à ses positions politiques inspirées par le marxisme, à savoir la critique de la société capitaliste et la création d'un monde des rapports humains égaux.

I. L'histoire de l'art, la société, la perception et la structure formelle du cinéma

Dans les neuf premiers paragraphes de son étude *L'œuvre de l'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*⁶⁶ Walter Benjamin analyse la transformation que l'art a subi au 19^{ème} et surtout au tournant du 19^{ème} au 20^{ème} siècle par l'apparition des procédés artistiques qui sont basés sur la reproduction mécanisée, à savoir la photographie et surtout le cinéma. Il le fait dans le cadre

⁶⁶ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », in *Zeitschrift für Sozialforschung*, Paris, Librairie Félix Alcan, Jahrgang V/1936, Heft I., p. 40-68.

d'une recherche historique en exposant une vision philosophique particulière de l'histoire de l'art. Il l'introduit par une réflexion sur les différents modes de reproduction.

Si Benjamin proclame qu'on a toujours reproduit les œuvres d'art, il ne le fait que pour établir une distinction fondamentale entre la reproduction manuelle, qui traversait toute histoire de l'art, et la reproduction mécanisée, qui a apparue au 19^{ème} siècle. Il affirme que tandis que la reproduction manuelle ne faisait qu'accentuer par le fait de l'imperfection de la copie l'unicité et la supériorité hiérarchique de l'objet d'art, dont on faisait la copie, la reproduction mécanisée fait le contraire en contestant l'importance de l'original lui-même. C'est qu'elle relativise la portée de son « *hic et nunc*, son existence unique au lieu où elle se trouve »⁶⁷ ou autrement dit l'unicité de son existence ici et maintenant. On peut comprendre cette relativisation au moyen d'un exemple donné par Benjamin de la photographie d'un objet d'art ancien qui permet que n'importe qui et n'importe quand peut désormais voir cet objet.

Chaque l'œuvre de l'époque d'avant la reproduction mécanisée avait une autorité qui provenait de son existence *hic et nunc* en tant que matérialité spatiale sur laquelle est inscrit le temps dans la forme des traces des époques de l'histoire humaine par lesquelles il est venu jusqu'à notre présent. C'est ce que Benjamin désigne comme « poids traditionnel »⁶⁸ qui établit l'autorité de l'œuvre en tant que témoin de ses temps passés. C'est exactement dans cette matérialité, authenticité et autorité de l'œuvre que selon Benjamin consiste ce qu'il désigne comme son « *aura* »⁶⁹. Il est important de mentionner ici quelques

⁶⁷ Ibid., p. 41.

⁶⁸ Ibid., p. 42.

⁶⁹ Ibid., p. 44.

notions qui peut-être pour la première fois dans le texte témoignent du fait que le concept de l'histoire de Benjamin se fonde sur certaines analyses marxistes. C'est au moment où il définit l'histoire comme « les conditions toujours changeantes de propriété »⁷⁰ par lesquelles l'œuvre a passé.

Or, le procédé de reproduction mécanisée annule l'aura de l'œuvre car il relativise son ici et maintenant. Cet effet est encore amplifié surtout quand la reproduction mécanisée devient elle-même le procédé de création de l'objet d'art comme dans le cas du cinéma. Benjamin proclame que malgré toutes possibles fonctions positives du cinéma, celui-ci se caractérise avant tout par le fait qu'il détruit « la valeur traditionnelle de l'héritage culturel »⁷¹ de l'objet d'art.

Benjamin propose de définir l'histoire de l'art – dont deux extrêmes représentent, d'un côté, l'époque préhistorique et de l'autre côté le 20^{ème} siècle – comme un passage quantitatif progressif d'« une valeur rituelle »⁷² de l'objet d'art à son « valeur d'exposition »⁷³ qui engendre un changement qualitatif. Autrement dit, il est possible d'observer une intensification de degré d'une possible « exposabilité »⁷⁴ de l'œuvre de l'art qui engendre un changement dans son essence même à l'époque du 20^{ème} siècle, dominée qu'elle est, par le procédé artistique cinéaste. Pour Benjamin l'essence de l'œuvre se rapporte à ses usages éventuels pour les fins sociales car cette intensification de l'exposabilité équivaut selon lui à un abandon progressif de l'usage rituel de l'objet d'art dans la praxis humaine. Celui-ci est au 20^{ème} siècle complètement

⁷⁰ Ibid., p. 41.

⁷¹ Ibid., p. 42.

⁷² Ibid., p. 43.

⁷³ Ibid., p. 46.

⁷⁴ Ibid., p.46.

remplacé par un usage politique qui devrait assurer, comme nous allons le voir, une mobilisation consciente ou inconsciente des masses ou au contraire leur conformisation avec la situation socio-économique actuelle qui mènera au déclin de l'homme. Ainsi, il est intéressant de remarquer que pour Benjamin, il ne peut pas y avoir la question de se demander si l'art doit servir à la société ou s'il se fait pour lui-même car l'art avait selon lui dans toute son histoire toujours une fonction sociale et doit l'avoir aussi aujourd'hui.

Dans l'époque préhistorique les objets désignés aujourd'hui comme artistiques avait selon Benjamin une fonction magique qui est étroitement liée avec l'aura. Sans être destiné à la vue, les peintures dans les grottes devaient assurer l'obtention des capacités des animaux dessinés, la domination de la bête pendant la chasse, ou la survie du tribut. L'usage rituel de l'objet de l'art est maintenu aussi au moyen-âge où dans une église une sculpture religieuse, l'objet de culte, amène les fidèles dans ce silence, avec la lumière tamisée par les vitraux, à un sentiment spirituel du lien avec Dieu.

Néanmoins dans la mesure où les différentes techniques de création artistique affleurent, les œuvres d'art deviennent manipulables et mobiles et les possibilités de reproduction accroissent, les œuvres deviennent accessibles à un nombre croissant des spectateurs et le côté magique dû à l'aura disparaît continuellement. Comme Benjamin le rappelle, l'aura subsiste encore dans les ouvrages du culte de la beauté de l'époque de la Renaissance et même dans les premières photographies des visages et des figures humains comme culte du souvenir des proches décédés.

Néanmoins avec l'expansion continue de la photographie et l'invention du cinéma commence à dominer dans l'art la valeur d'exposition et son usage politique qui se fonde précisément sur le fait que l'art devient accessible et

même destiné à la masse et exige qu'on suive certains chemins donnés pour saisir sa signification. Comme dit Benjamin le film demande « une compréhension dans un sens déterminé »⁷⁵ qui à son tour engendre une formation des spectateurs.

Mais en quoi exactement la « compréhension dans un sens déterminé » en tant que réceptivité devrait servir aux fins politiques qui se rapporte plutôt à l'activité humaine ? Benjamin donne dans son texte à plusieurs reprises une réponse précise à cette question.

La première réponse se trouve déjà dans le troisième paragraphe où il proclame qu'à « de grands intervalles dans l'histoire, se transforme en même temps que leur mode d'existence le mode de perception des sociétés humaines »⁷⁶. Il y expose l'idée selon laquelle il existe dans l'histoire humaine un rapport intrinsèque entre manière d'être des sociétés et les manières dont ses membres perçoivent. Pour préciser, il s'agit selon toute vraisemblance du fait qu'aux différents stades du développement des rapports de propriétés dans la réalité sociale - depuis le communisme primitif des sociétés archaïques jusqu'au capitalisme du 20^{ème} siècle - correspondent différentes manières de percevoir les faits de cette même réalité comme normal ou anormal. C'est qu'il semble que la perception, dont il est question ici n'est pas une perception purement naturelle, mais la perception des valeurs - une perception normative.

Malgré que Benjamin lui-même parle du fait qu'il faut chercher les « causes » des changements de la perception dans la réalité sociale, il me semble que cette relation ne peut pas être considérée comme une relation causale à sens unique. S'il insiste sur le fait qu'une transformation dans la

⁷⁵ Ibid., p. 48.

⁷⁶ Ibid., p. 43.

réalité sociale entraînent une transformation dans la perception, il n'est pas impossible de concevoir à partir de ses propos propres aussi un rapport inversé.

La raison en est que le rapport entre les deux sphères n'est selon Benjamin jamais immédiat et ponctuel, mais médiatisé et processuel. C'est qu'il existe un intermédiaire qui façonne continuellement la perception, à savoir des objets culturels en tant que produits techniques, en particulier dans sa forme de l'art, qui de par son procédé technique de fabrication constitue un prolongement des objets culturels destinés à la praxis. C'est sans doute pour cette raison que Benjamin se sert dans son analyse de l'expression du « médium de la perception »⁷⁷. L'étymologie même du mot médium signifie « milieu » en latin. Cela veut dire que notre regard passe toujours au « milieu », au travers et par l'intermédiaire de chaque média qui la façonne. Les exemples les plus simple en donne les inventions techniques : grâce à l'invention des lunettes, nous sommes devenus capables de regarder autrement qu'à l'œil nu. De la même manière, le réverbère qui nous montre la ville dans la nuit, la tour qui nous montre la vue d'en haut peuvent être intitulé comme « médias ».

Benjamin précise l'idée selon laquelle il existe un sens déterminé du film dans le paragraphe dix-sept où montre le lien entre le cinéma et le dadaïsme. Il proclame que dans l'histoire de l'art il existe les ruptures de formes artistiques et que ce sont justement les courants artistiques les plus importantes qui engendrent en ce sujet une certaine impulsion. Celle-ci se manifeste dans l'avenir par une transformation de la technique dominante. Selon Benjamin déjà les dadaïstes ont par leurs œuvres d'art poétiques et picturales avec violence déchiré l'aura. Cette « impitoyable destruction de l'aura »⁷⁸ implique

⁷⁷ Ibid., p. 43.

⁷⁸ Ibid., p. 62.

aussi une « une qualité traumatique »⁷⁹ qui remplace cette dernière et définit désormais l'art.

Si dans le cas du Dadaïsme cet élément traumatique désigne avant tout le fait que l'œuvre fait contraint à la règle et cause un choc, voire injure l'observateur, dans le cas du cinéma il faut l'entendre au sens presque psychanalytique comme si l'œuvre envahissait dans l'intimité du sujet pour y causer les changements de durables. En effet, Benjamin compare le film avec le tableau classique et montre que tandis que le deuxième laisse grâce à sa stabilité un espace de liberté pour qu'on puisse s'abandonner en l'observant à notre propre jeu d'associations, le film de par sa structure formelle ne propose pas cette possibilité. Autrement dit, si le tableau permet à l'observateur une contemplation, un recueillement spirituel dont l'archétype est en fin de compte le rapport à Dieu, le film qui consiste en image mouvante pénètre sa pensée. Benjamin proclame qu'« à peine son l'œil l'a-t-elle saisi que déjà elle s'est métamorphosé. Elle ne saurait être fixée »⁸⁰ et que les pensées du spectateur sont remplacées par le sens du film. Il semble néanmoins que la puissance du cinéma n'est pas tout à fait immédiate, comme si un seul film suffirait à changer tout de suite le monde, et qu'elle est liée à une haute fréquentation quantitative du cinéma de la part des spectateurs. Comme nous allons le voir cet effet traumatisant ou médiatisant vaut autant pour la structure formelle du cinéma que pour le côté de son contenu.

Benjamin découvre que le cinéma, déjà grâce à sa structure formelle, contribue à la prise de conscience prolétaire. C'est qu'il apporte deux effets politiques très importants qui permettent d'orienter les spectateurs sur le

⁷⁹ Ibid., p. 62.

⁸⁰ Ibid. p. 62.

chemin vers le développement de la société et la libération des ouvriers.

Premièrement, m'apparition de la reproduction mécanisée comme procédé artistique a joué un rôle déterminant car elle permet grâce à sa exposabilité exacerbant de faire ce medium accessible pour tout le monde. C'est grâce aux nouveaux médias comme la photographie, la radio et avant tout le cinéma, tous issus des innovations technologiques destinés aux masses qu'il est au 20^{ème} siècle possible de percevoir comme norme ce qui n'était absolument pas possible dans le passé.

C'est avant tout le cinéma, l'objet d'art dépourvu de l'aura par excellence, qui sur la base même de son procédé formel de fabrication entraînent la montée de l'importance de la classe prolétaire dans la société. C'est qu'il introduit toujours d'avantage chez les masses du prolétariat, qui « prétend à déprécier l'unicité de tout phénomène en accueillant sa reproduction multiple »⁸¹, une certaine vision qui égalise des faits de la réalité, qui comprend l'égalité comme une valeur universelle au lieu d'une hiérarchie et une autorité quelconque. Le cinéma cause l'accroissement d'« une perception dont « le sens du semblable dans le monde » se voit intensifié à tel point que, moyennant la reproduction, elle parvient à standardiser l'unique »⁸².

Deuxièmement, dans le seizième paragraphe où il compare le cinéma avec le théâtre, Benjamin ajoute une autre idée qui va dans le même sens soutenant la nature émancipatrice du cinéma quant à son structure. Selon ce paragraphe les acteurs ne sont pas par la masse à un niveau de base perçus en tant que tel ou tel personnage du film comme dans une pièce théâtrale ou en tant que des vedettes incarnant tel ou tel personnage comme c'est le cas dans la

⁸¹ Ibid., p. 44.

⁸² Ibid., p. 44.

plupart des films hollywoodiens de l'époque. Contre ces films qui créent « un culte de la vedette »⁸³ Benjamin proclame qu'à un niveau de base l'acteur est perçu comme un homme en général qui est mis en examen de la technique. Il compare la performance artistique devant les appareils divers de l'enregistrement et des experts qui peut à tout moment intervenir à l'activité de l'acteur à la mécanisation de la vie dont souffre le prolétariat dans les usines. Or, la performance de l'acteur représente justement une activité qui réussit de renverser la tutelle des machines et montrer sur l'écran la possibilité d'établissement d'un rapport harmonique entre l'homme et la technique qui le domine dans la vie quotidienne. Néanmoins Benjamin proclame que cet effet structurel du cinéma est plutôt thérapeutique car il permet d'atténuer les tensions qui existent dans le prolétariat à cause du fait qu'il reste dominé, ne réussit pas de prendre conscience de sa situation désolée. En effet, sans le film ces tensions pouvaient se tourner déjà contre lui-même dans un masochisme exacerbé. Ainsi, la photographie et surtout le septième art en tant que nouveaux médias de la perception non seulement façonnent continuellement les normes de la perception de la réalité sociale et peuvent par ce moyen entraîner les changements du mode de l'existence de la société, mais ont aussi une fonction thérapeutique.

La masse est une notion importante corrélative des changements dans la culture humaine induit par l'apparition de la reproduction mécanisée. Pour Benjamin, de la masse « sort à l'heure actuelle tout un ensemble d'attitudes nouvelles à l'égard de l'œuvre d'art »⁸⁴. Ces attitudes à l'égard de l'art sont étroitement liées avec les attitudes envers la société – c'est par le nouvel art que

⁸³ Ibid., p. 55.

⁸⁴ Ibid., p. 63.

la société est regardée. Autrement dit, seulement grâce à sa structure formelle, le cinéma est capable de politiser et prolétarianiser la masse à l'encontre de l'art classique destiné plutôt à la bourgeoisie.

Ainsi, la masse est une certaine « matière » des ouvriers fréquentant le cinéma qui se laisse former par cet objet d'art qui comme premier dans l'histoire leur est destiné. Les « transformations dans le médium de la perception contemporaine »⁸⁵ peuvent être comprises comme positives, si on l'appuie sur « la déchéance de l'aura »⁸⁶ et la standardisation de l'égalité corrélative à cette déchéance. Ces rapports entre société, perception et cinéma en tant que médium de la perception qui mobilise politiquement - ou autrement dit prolétarianise - la masse sont absolument fondamentaux.

Nous pouvons clairement voir que malgré le fait que Benjamin se situe dans la tradition marxiste, il mélange une vision hégélienne du travail – dont la reprise existentialiste j'ai présenté par le texte de Kojève – avec une vision marxiste de l'aliénation. Autrement dit, d'un côté, il accepte que les ouvriers sont exploités par les capitalistes et qu'ils ne se reconnaissent plus mutuellement en tant que les hommes à cause de leur travail aliéné dans les usines. Mais d'un autre côté, il proclame que l'un des produits de l'industrialisation, à savoir la reproduction mécanisée dans sa version la plus sublimé que représente le film, joue un rôle important pour la libération des ouvriers. C'est exactement dans ce point que consiste l'originalité de sa pensée par rapport à ses collègues de l'École de Francfort. Ceux-ci comprenaient toutes les inventions techniques modernes, en tête avec le cinéma, comme purement négatives car ayant l'origine justement dans le travail aliéné et rendant les

⁸⁵ Ibid., p. 43.

⁸⁶ Ibid., p.43.

hommes de plus en plus étrangers les uns par rapport aux autres.

II. L'humanité au carrefour de l'histoire

Néanmoins, l'aspect positif premier et purement structurel du cinéma dû à sa technique de fabrication n'est pas encore en soi déterminant. Si selon Benjamin les masses prolétarisées peuvent être par le cinéma destinées à l'abolition des conditions de propriété, prolétarianiser la masse n'est pas le seul effet possible que le cinéma peut avoir. Au lieu de la pousser à se libérer, le film peut causer qu'elle reste conforme avec la situation donnée et par cela sceller le sort malheureux de l'humanité.

C'est que la structurelle formelle du cinéma laisse une espace à deux manières opposées de fabrication du film qui sont liées plutôt à l'aspect de son contenu. Si le film est créé au service du capitalisme d'alors ou du fascisme qui doit en découler, des effets politiques sont désastreux. C'est pour cette raison que Benjamin encourage la fabrication des films au service de l'idéologie communiste qui seul peut mettre l'homme sur le bon chemin. Ainsi, Benjamin désigne l'humanité de son époque comme située au carrefour entre deux tendances, à savoir entre l'établissement d'une société de rapports réellement humains et l'institution d'une société totalitaire, de la guerre moderne et de la disparition dernière de l'homme. C'est justement le film avec sa fonction sociale politique qui joue un rôle principal pour décider laquelle de ces deux directions serait privilégiée.

Dans la deuxième partie du livre Benjamin développe une réflexion qui concerne cette différence. S'il est désirable que la masse s'intéresse au cinéma déjà pour les raisons de ses propriétés structurelles, la diffusion du cinéma peut être abusée pour manipuler la masse, ce qui conduira à l'extinction de l'humain

dans ce que Benjamin désigne comme « la guerre moderne »⁸⁷. Comme dit Benjamin le capitaliste et le fasciste s'épare du cinéma pour « pour corrompre l'intérêt originel justifié des masses pour le film »⁸⁸. Le point de départ de son analyse représente les films américains burlesques qui selon lui ont le caractère paradoxal car ils offrent « une sensation de comique et d'horreur à la fois »⁸⁹.

a.) La guerre moderne : du capitalisme au fascisme

En ce qui concerne les effets négatifs du cinéma, comme nous l'avons déjà dit, celui-ci peut servir non seulement à la société dominée par le capitalisme pour maintenir l'ordre donné, mais surtout aggraver considérablement cette situation. C'est qu'un tel mode de l'existence de la société doit selon Benjamin nécessairement aboutir à un système politique fasciste qui répand la guerre moderne.

Au service du capitalisme était la plupart des films américains burlesques dont l'objectif est le divertissement pur des spectateurs en utilisant dans les scènes une violence qui punit le non-conformisme. Le sourire poussé par le publique de ces films peut être désigné comme rétrograde.

Dans ce type des films, la violence représente la punition méritée de l'héro principal qui a osé de ne pas obéir aux règles de la société dans laquelle il vit. Le public qui les observe comprend cette violence comme nécessaire et s'habitue de la rencontrer aussi dans sa vie sans voir qu'il est l'effet des conditions historiques données dans une société capitaliste, qu'il est possible de changer. Il se moque de l'héro et devient conforme à la situation donnée afin

⁸⁷ Ibid., p. 65.

⁸⁸ Ibid., p. 56.

⁸⁹ Ibid., p. 61.

d'éviter plus de la violence que possible. Dans cet état, les pulsions qui ne sont pas libérés comme les pulsions révolutionnaires deviennent les pulsions destructrices sadomasochistes qui se tournent d'abord contre une partie de la société (Juifs) pour causer enfin la fin de l'humanité entière. C'est pour cette raison que la montée des systèmes fascistes en Europe est comprise comme une conséquence toute naturelle de ce refoulement de la révolution.

Benjamin remarque que le fascisme, qui ne veut pas supprimer la propriété privée, essaie « d'organiser les masses prolétarisées nouvellement constituées »⁹⁰ et « aboutit nécessairement à une esthétisation de la vie politique »⁹¹. Et « tous les efforts d'esthétisation politique culminent en un point. Ce point, c'est la guerre moderne »⁹². La masse constituée des ouvriers aliénées qui ne sont pas encore les vrais hommes – les individus libres – et qui y aspire est trompée et corrompue par le cinéma bourgeois et l'esthétisation fasciste de la vie politique. Ces hommes pas complètement constitués s'identifient d'abord aux vedettes du film et ensuite au chef de l'état au lieu de prendre conscience de leur classe et de déclencher la révolution.

L'esthétisation de la vie politique désigne qu'une valeur rituelle artificielle de l'œuvre d'art revient avec les films établissant et soutenant le culte du chef de l'état, glorifiant la technique et célébrant la. Le culte favorise la mentalité corrompue de la masse qui est manipulée par l'état totalitaire et reproduit artificiellement quelque chose qui ressemble à l'aura. L'esthétisation incite les peuples à saisir sa nation et ses traditions pour pouvoir mieux l'organiser. Ces idées correspondent avec celles de Fanon sur le deuxième stade

⁹⁰ Ibid., p. 65.

⁹¹ Ibid., p.65.

⁹² Ibid., p.65.

de la culture nationale qui se retourne à son passé. Nous avons vu que Fanon lui-aussi critiquait le mouvement de la négritude et parlait d'une nécessité de ne pas s'appuyer sur le passé qui représente une illusion dans le cas où nous voulons constituer une nouvelle société dans l'avenir.

b.) La politisation de l'art comme le chemin vers le monde des rapports réellement humains

Le mélange du comique et de l'horreur des films dont parlait Benjamin ne doit pas toujours mener à un sourire rétrograde. Il y a les films qui ont les effets politiques positifs car les personnages sur lesquelles la violence est commise ainsi que cette violence elle-même n'ont pas le même statut comme dans le premier cas. Le sourire dont il est question est progressiste car ces films, en étant au service des idées marxistes, peuvent dans le présent immuniser la masse contre le masochisme et du même coup dans l'avenir même contribuer au déclenchement de la révolution.

Dans ce sens Benjamin parle des films d'animation de Disney où Mickey Mouse attaque les animaux qui l'entoure et est attaqué par eux. Ces films d'animation présentent un monde plein de la violence sadique et masochiste qui en effet correspond avec le monde capitaliste de l'époque de Benjamin. Néanmoins, comme cette représentation est « artificiellement forcé », exagérée et menée à l'absurde, elle fait disparaître des pulsions destructrices chez les spectateurs qui s'identifie avec les personnages et le monde de ces films. Cet effet correspond avec celui qu'on retrouve dans la structure formelle des films joués par les acteurs dont on a parlé dans le premier chapitre de cette partie du texte. C'est pour cette raison que selon Benjamin le sourit causé par ces films ne correspond pas à engendrement du conformisme et manifeste bien plutôt « un

dynamitage de l'inconscient »⁹³.

Néanmoins, les films qu'on pourrait définir comme servant aux idées marxistes comprennent encore les autres significations très importantes car ils mettent sous les yeux de la masse sa situation prolétaire donnée et montrent qu'elle peut la changer.

Benjamin écrit que dans les films soviétiques, « l'Homme [joue son] propre rôle ». On voit dans cette attention pour l'importance de « se montrer dans [son] rôle »⁹⁴, que le film pour Benjamin n'est pas un divertissement temporel mais une manière de se comprendre soi, pour une prise de conscience du prolétariat. Quand il dit qu'un grand nombre de travailleurs de la ville vient au cinéma pour affirmer son humanité⁹⁵, et pour mettre le cinéma au service de son propre triomphe, il veut dire qu'il devient pour cette classe un moyen de sa propre reconnaissance.

Selon Benjamin il est possible de retrouver les films qui incarnent les personnages et le monde dont l'inconscience collective de la masse des prolétaires opprimés rêve comme de sa propre réalisation humaine et qui aide sur le chemin de cette réalisation. Le cinéma peut dans cette situation aider car l'identification avec ceux-ci permet de réaliser effectivement cette existence. Par conséquent, Benjamin insiste sur l'importance de l'imagination dans les films compris en tant qu'images qui aident établir une existence effective.

Pour préciser, il s'agit avant tout des personnages comme Mickey Mouse et Charlie Chaplin et de leurs mondes, que Benjamin dans son « L'œuvre de l'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » seulement mentionne et dont

⁹³ Ibid., p. 61.

⁹⁴ Ibid., p. 56.

⁹⁵ Ibid., p. 52.

les caractéristiques développement dans les autres textes, à savoir dans le texte *l'Expérience et la pauvreté* de l'année 1934 et dans les *Fragments* de l'année 1929.

Dans le premier texte, Benjamin décrit les ouvriers aliénés par leur travail dans les usines, sous l'empire de la technique et de la machinerie imposé par la bourgeoisie. Ils ont accepté leur sort, sont après les années de l'oppression habitués aux règles du système capitaliste moderne de la société industrielle. Dans cette situation les films de Disney apportent une possibilité du changement. Mickey Mouse représente par ses histoires « une existence qui en toute circonstance se suffit à elle-même de la façon la plus simple et en même temps la plus confortable » et son monde n'est rien de fixé car c'est un monde où « une automobile ne pèse pas plus lourd qu'un chapeau de paille, et où le fruit sur l'arbre s'arrondit aussi vite que la nacelle d'un ballon »⁹⁶.

Dans le deuxième texte, Benjamin montre comment Chaplin dans ses films incarne le statut de l'opprimé en le dépassant en même temps. D'un côté, son comportement et ses gestes montrent qu'il fait partie d'une société établie avec ses règles fixes et qu'il y occupe la place du pauvre. Il porte le vêtement médiocre et enlève le chapeau devant les gens bien habillés. Le spectateur voit également que l'obéissance à ce système économique et social endommage sa propre vie. « On dirait quelqu'un qui n'aurait pas quitté ses vêtements depuis quatre jours. Il ne sait pas ce que c'est qu'un lit et s'il se couche quelque part c'est dans une brouette ou sur une balançoire. »⁹⁷

Néanmoins, ses gestes sont dans ses films en même temps une caricature des codes sociaux réellement présents dans le monde de l'époque de Benjamin.

⁹⁶ Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté » in *Œuvres, tome II*, Paris, Gallimard, 2000, p. 372.

⁹⁷ Walter Benjamin, « Chaplin », in *Fragments*, Paris, PUF, 2001, p. 172.

Comme quand Chaplin lève le chapeau à chaque personne supérieure à lui (le capitaliste) qu'il rencontre. Par conséquent, la caricature implique que Chaplin incarne un personnage qui se trouve hors des règles sociales données ou qu'il est en deçà du monde dans lequel il se trouve. C'est l'identification des ouvriers qui n'ont pas le statut proprement humain avec Chaplin qui prépare une nouvelle réalité sociale.

C. Le corps et le potentiel émancipateur du cinéma d'aujourd'hui

Dans cette dernière partie de mon mémoire, je vais d'abord présenter le lien entre corporéité et cinéma que, à mes yeux, présupposent – sans l'aborder explicitement - les analyses précédentes de la reconnaissance et du rapport entre le cinéma et les spectateurs qui engendre les changements sociaux (I.). Dans la suite de cette dernière partie de mon mémoire, je vais décrire quelques exemples des films qui selon moi bien illustrent le pouvoir émancipatoire du cinéma que j'ai essayé de circonscrire de point de vue philosophique (II. et III.).

I. Merleau-Ponty – le corps et le cinéma

Il me semble que le développement précédent de la pensée de reconnaissance ainsi que sur son rapport au cinéma demandent quelques éclaircissements supplémentaires.

Dans un premier temps, j'ai montré que la tradition de la pensée de la reconnaissance culmine dans une idée de la reconnaissance sans nécessité de la lutte exposée par Butler. Cette dernière a d'abord analysé les textes de Sartre et de Fanon pour montrer qu'au niveau de l'art, à savoir dans l'art littéraire, il est possible de saisir un certain mode d'adresse qui esquisse le chemin vers une pensée de la reconnaissance sans violence. Elle proclame que je constitue quelqu'un come égal à moi quand je m'adresse à lui par la langue. Elle montre que Sartre et Fanon échoue car dans leur version le colon s'adresse toujours aux colons (Sartre) et le colonisé aux colonisé (Fanon) et il n'existe pas un passage possible entre les deux. Butler s'appuie sur une phrase de Fanon qui implique un examen de soi en tant qu'être corporel qui est en même temps le mode d'adresse aux autres. Si d'abord elle a désigné l'art comme le moyen par lequel il est possible de s'adresser aux autres et montre à la fois échec du langage de

Sartre et de Fanon, elle n'explique pas quel art devrait garantir cette adresse aux autres dans sa conception de reconnaissance.

Dans un deuxième temps, j'ai montré que Benjamin envisage deux tendances dans le cinéma, à savoir l'esthétisation de la vie politique et la politisation de l'art. Ces deux formes devraient conduire l'humanité soit à la société sans classe, soit à la guerre moderne. Benjamin explique que cela est possible car le film inscrit son sens dans les spectateurs. Néanmoins, il me semble que ces analyses qui concernent le rapport entre le spectateur et le film demande encore quelques éclaircissements car Benjamin n'explique pas la condition de possibilité de lien entre ces deux pôles, autrement dit, il ne démontre pas un niveau commun grâce auquel le film et le spectateur peuvent communiquer.

Il me semble que les réponses aux difficultés des idées de Butler et de Benjamin apporte l'approche du cinéma développé par Maurice Merleau-Ponty. Je vais montrer qu'il est même possible par le moyen des idées de ce dernier, qui concernent le rapport entre le cinéma et le corps, lier les deux perspectives de Butler et de Benjamin sur la reconnaissance et le cinéma.

Maurice Merleau-Ponty expose dans son texte *Le cinéma et la nouvelle psychologie* l'idée d'une couche de l'expérience qui est partagée par la pluralité des personnes en tant qu'elles sont les êtres corporels. Il me semble que c'est celle-ci qui assure l'identification du spectateur avec les héros principaux du film et leur manière d'être-au-monde. C'est en effet à la base de cette niveau commun qu'on comprend le comportement d'autrui comme un prolongement de notre propre comportement. Merleau-Ponty explique déjà dans son ouvrage principale intitulé *Phénoménologie de la perception* que « c'est justement mon corps qui perçoit le corps d'autrui et il y trouve comme un prolongement

miraculeux de ses propres intentions, une manière familière de traiter le monde. »⁹⁸ L'étude sur le cinéma développe en effet ces idées portant sur l'intercorporéité, à savoir sur un niveau commun qui contient les significations saisies par la perception. Celles-ci précèdent les significations univoques et clairement déterminés situées au niveau de la conscience et du langage utilisé de manière répétitive. C'est sur la base de ce premier niveau commun qu'on peut en fin du compte saisir aussi l'individualité de quelqu'un car c'est dans son cadre que l'homme s'individualise de manière processuelle. Merleau-Ponty désigne comme la « physionomie »⁹⁹ cet être-au-monde particularisé sur la base du commun et proclame que c'est le film qui nous livre le personnage principal comme un être corporel :

« Il nous donne sa conduite ou son comportement, il nous offre directement cette manière spéciale d'être au monde, de traiter les choses et les autres, qui est pour nous visible dans les gestes, le regard, la mimique, et qui définit avec évidence chaque personne que nous connaissons ». ¹⁰⁰

C'est dans le cadre d'une analyse de l'expérience du film basée sur ce niveau intercorporel précédant la conscience et à partir duquel chacun s'individualise que Merleau-Ponty proclame que « le film ne se pense pas, il se perçoit »¹⁰¹. Le cinéma est ainsi un mode d'expression enrichi qui transcende notre langage quotidien. Néanmoins, cette expression cinéaste n'est pas une

⁹⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 2001, p. 406.

⁹⁹ Ibid., p. 177.

¹⁰⁰ Maurice Merleau-Ponty, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », in *Sens et non-sens*, Paris, Gallimard, 2009, p. 74.

¹⁰¹ Ibid., p. 74.

création pure, tout au contraire c'est une certaine transposition de la vie quotidienne dans un ordre plus clair. Merleau-Ponty lui-même affirme que « [l]e drame cinématographique a, pour ainsi dire, un grain plus serré que les drames de la vie réelle, il se passe dans un monde plus exact que le monde réel. »¹⁰²

Le film est ainsi par Merleau-Ponty circonscrit comme un art qui permet de voir plus clairement des significations vécues dans la vie quotidienne, les significations qui sont partiellement indéterminées, individuel et général à la fois et inférieures au langage. Quand on regarde un film, on vit ce monde et cette vie des personnages principaux qui apparaissent sur l'écran. Même quand rien ne se passe, sans savoir ce qu'il va se passer, les spectateurs sont obligés de passer toute la durée du film comme les personnages du film et avec eux. On vit un certain moment par la même perspective. Ainsi, l'information qu'on reçoit par le film n'est pas seulement un fait qui peut être résumé par le synopsis, il montre aussi par exemple les hésitations qui transparaissent dans le comportement d'un personnage, une petite sensation antipathique ressentie via le regard d'un autre, etc. Cela ne mérite pas d'être mentionné dans le résumé du film, et peut-être cela aurait été considéré comme peu important dans un autre mode de représentation. Néanmoins, sans voir ces détails, on ne pourrait peut-être jamais vraiment connaître l'autre, c'est pourquoi le film peut nous donner une vue proche de la vue qu'a eu une autre personne. Le renseignement que l'on reçoit par le film est beaucoup plus riche et plus généralisé que lorsque l'on lit un article de journal ou un livre. Le film peut conserver certain renseignement comme les faits, les idées ou les choses que par les autres

¹⁰² Ibid., p.73-74.

moyens seraient considérés comme sans importance. Pendant les deux heures que je passe en regardant le film, je fais l'expérience de ce qu'il se passe dans ce film et éprouver des significations corporelles qui sont partagées et générales dans une certaine mesure, à savoir la classe, la race, le genre, la sexualité et autres. Pendant ces deux heures, je vais vivre un être-au-monde et ses habitudes qui ne m'appartiennent pas et qui sont pourtant accessibles, compréhensibles pour moi. Ainsi, ce développement sur Merleau-Ponty permet de désigner le cinéma comme cet art qui, précédant le langage, assure la reconnaissance sans violence que cherchait Butler ainsi que saisir l'intercorporéité comme la couche commune présumée par les analyses de Benjamin.

Il me semble qu'il suffit de prolonger cette analyse merleau-pontienne sur le terrain de la pensée de Judith Butler, Franz Fanon et Walter Benjamin pour mener notre étude à ses conclusions philosophiques ultimes. Si Merleau-Ponty n'a jamais parlé en particulier du rapport entre la reconnaissance et le cinéma, il voit la particularité de l'expression cinématographique dans la possibilité de montrer manière de voir qui n'est pas à l'origine la mienne. Pour cette raison, il me semble que le cinéma ainsi compris permet d'envisager dans la ligne de pensée de Butler une certaine reconnaissance par la reformation progressive du système démocratique donnée, à l'opposé d'une révolution absolue par la violence qui demande un changement total. Le cinéma serait ainsi compris comme fournissant un savoir implicite sur le niveau de l'infrastructure corporel qui peut se sublimer dans la superstructure de la conscience explicite. Cet procédé aurait les effets au niveau du langage et de la praxis comme par exemple une discussion démocratique et un changement de la législation.

Butler esquisse l'idée d'une reconnaissance vraiment universelle qui évite

la violence. Elle conceptualise un examen de soi qui serait en même temps une adresse aux autres par l'art et dont chacun est capable vu qu'il a un corps. Il semble que le cinéma est l'art qu'on devrait chercher à l'encontre de la littérature qui reste trop serré par l'actuel et ne permet pas si facilement d'introduire quelque chose de nouveau. Ni ma compréhension de l'autre, ni sa compréhension de moi, ne sont jamais satisfaisant. Il est bien possible d'utiliser le langage pour communiquer sur le monde actuel. Il peut très bien servir pour circonscrire la situation des autres et du monde dans le moment actuel, mais il est trop rigide, trop clos, trop lourd des significations déterminées appartenant au monde donné pour pouvoir entraîner les premiers pas d'un changement. C'est bien le cinéma qui selon moi permet d'assurer ceux-ci et une fois le nouveau esquissé, le langage peut bien aider avec son articulation précise. Il faut aussi souligner avec Butler qu'il s'agit d'un procédé « permanent et ouvert »¹⁰³ qui n'a pas le point d'arrivé dans un monde parfait et accompli des rapports égaux et que celui-ci ne doit pas dresser l'un contre l'autre - le souffrant qui devient dans l'avenir le vrai homme et le dominant qui soit anéanti -, mais de toute humanité déjà aujourd'hui présente sur la terre.

En même temps, on peut s'appuyer sur l'idée de Fanon selon laquelle c'est l'artiste qui en tant que réveilleur du peuple doit accomplir cet examen de soi qui est à la fois une manifestation aux autres. Si Butler pense qu'il s'agit d'un rapport purement réflexif et individuel à soi de se connaître soi-même en s'adressant aux autres, il me semble que dans la vie quotidienne souvent figé par les structures institutionnelles données qu'on s'approprie sans s'en rendre compte, un tel procédé peut avoir seulement difficilement lieu. Il faut avoir un

¹⁰³ Judith Butler, « Violence, non-violence : Sartre, à propos de Fanon », in *Actuel Marx*, 2014/1 (n° 55), p. 31.

catalyseur en forme de l'art. C'est le cinéma en tant qu'il permet non seulement de vivre la vie des autres et de se rendre compte de leurs vies qui doit jouer un rôle important.

En s'appuyant sur les idées de Benjamin j'insiste que c'est le cinéma politisé en tant qu'elle met sous les yeux du publique, la souffrance des opprimés de ce monde, permet d'adopter pour un moment leur point de vue, assure que la société majoritaire prend conscience de leur existence et de leur douleur afin que les mesures soit prises qui vont changer cette situation. Le film représente « un medium » qui peut modifier la vision des autres et entraîner, par conséquence, changement des rapports entre les gens par une transformation des institutions sociales données. Je vais présenter ici certains exemples de films qui jouent cette. En premier lieu, je vais aborder les réalisateurs Jean Rouch et les frères Dardenne, et ensuite j'aborderai des réalisateurs asiatiques.

II. Le cinéma européen

Dans l'histoire du cinéma ont apparu les réalisateurs comme Jean Rouch ou les frères Dardenne qui ont bien compris quel pouvoir émancipateur le cinéma détient. Ces auteurs s'appuient sur la méthode cinématique de Robert Flaherty, qui est en général considéré comme un pionnier du film documentaire et qui était actif avant tout entre les années 1920 et 1950. Flaherty réalise ses films d'une manière tout à fait particulière. C'est qu'il s'installe pendant plusieurs années sur un endroit déterminé et tourne le film avec les gens qui y habitent. Pour tourner le film « Nanouk l'Esquimau », il a passé par exemple 10 ans en Arctique. Certaines séquences de ses films sont toutes naturelles, mais il incite également les habitants à une activité déterminée. A partir de toute la matière

tournée il crée dans la suite une histoire. C'est justement pour cette raison qu'il n'est pas tout à fait correct de le désigner comme un réalisateur des films purement « documentaires ».

Jean Rouch (1917-2004), cinéaste-ethnographe français, fut précurseur de « l'anthropologie visuelle ». Il était passionné par l'Afrique où il a entrepris des missions ethnographiques. Il a développé dans ce cadre une œuvre cinématographique singulière qui avait une grande valeur pour les cinéastes qui lui étaient contemporains. Il a qualifié sa manière de filmer de « cinéma direct » en suivant l'exemple de ses maîtres Robert Flaherty et Dziga Vertov. Il est intéressant de remarquer qu'en tant qu'ethnographe il ne considère le film que comme une technique pratique pour montrer une réalité. Comme le rappelle Lisa Tagliabue, « ce qui enthousiasme Rouch dans l'œuvre de Vertov est surtout l'idée que le cinéma et ses appareils, dont la caméra et la prise de son, ont la capacité de nous faire voir le monde dans une autre perspective. »¹⁰⁴ Il est possible de mentionner comme un exemple son film intitulé « La Pyramide humaine » qui a été réalisé en 1959 dans une classe d'un lycée d'Abidjan en Côte d'Ivoire. Rouch s'est focalisé sur les premières amitiés qui prenaient naissance entre lycéens noirs et blancs. La culture colonisée était à cette époque représentée par la plupart d'autres cinéastes comme quelque chose d'étrange, mais Rouch a changé cette approche en montrant la culture africaine dans sa vraie grandeur. Il était toujours au courant du fait que ce qu'il filme doit constituer un écho de notre situation actuelle. Tous ses travaux montrent ce que

¹⁰⁴ Lisa Tagliabue, « L'importance de Vertov et Flaherty dans l'œuvre de Rouch », *Sociologie visuelle*, 17 décembre 2012 [En ligne].

<https://wp.unil.ch/sociologievisuelle/2012/12/jean-rouch-et-le-film-documentaire-limportance-de-vertov-et-flaherty-dans-loeuvre-de-rouch/>. [consulté le 15 Août 2017]

le cinéma peut faire en faveur des peuples, qu'il propose en vérité un point de vue sur la différence qui reste ouvert pour tout le monde.

Les frères Dardenne sont quant à eux des réalisateurs belges qui ont également commencé à tourner des films dans l'esprit de Flaherty. C'est-à-dire qu'ils ont vécu dans différentes cités ouvrières en tournant des films documentaires sur les problèmes de l'urbanisme et de la vie collective, des reportages sur des questions sociales et beaucoup de leurs films prennent place dans la banlieue industrielle de Liège, où ils ont grandi. En 1999 ils commencent à tourner des films de fiction sous un angle réaliste. C'est-à-dire que leurs films sont toujours sans musique sans personnage héroïque et sans scénario explicite. Les jeunes dans leurs films ainsi que leurs parents, sont tous abandonnés par la société. On ne peut pas attendre qu'un enfant qui vit seulement avec son père violent ou sa mère devenue alcoolique aie les valeurs morales qui correspondraient avec « les nôtres ». Dans les films des frères Dardenne les adolescents issus de la classe pauvre représentent comme les victimes innocentes de la société majoritaire. Ils gagnent leur vie par le vol en employant des enfants de 8-9 ans, vendent leur propre bébé, etc. Ils savent qu'ils font quelque chose de mal, mais ils le font quand même. Ils le font tout à fait « innocemment » parce que c'est seul moyen qu'ils ont pour vivre, et comme ils n'ont pas reçu une éducation, ils ne savent pas comment faire autrement. C'est pour cette raison qu'il est pour les spectateurs presque impossible d'éprouver une sympathie pour les personnages de ces films. On ne peut qu'accepter telle qu'elle est cette réalité qui nous semble inhumaine et qui n'en est pourtant pas.

Les spectateurs des films des frères Dardenne et de beaucoup d'autres films tournés avec le même objectif, ont souvent cet effet-ci. Ce qu'ils

essayent de nous montrer fait simplement mal. C'est quelque chose qu'on ne veut pas voir et qui nous rend plutôt mal à l'aise.

Ce problème renvoie au questionnement de Sartre, Fanon, Butler et Benjamin sur l'art émancipateur. Dans le cas des films des frères Dardenne ou de Jean Rouch, les auteurs ne font pas partie de minorités, mais ils ont donné la voix aux minorités à distance, sans sympathiser avec elles. Ils sont très proches de ces membres faibles de la société, mais leurs films restent au milieu car ils représentent « un médium » qui influence la vision par laquelle on regarde la réalité.

Pour soutenir l'idée que le cinéma peut engendrer une reconnaissance par la réforme continue du système démocratique donnée, on peut rappeler que l'un des films des Dardenne de 1999 intitulé « Rosetta » a influencé une mesure gouvernementale en Belgique, une loi sur l'emploi pour les jeunes que l'on a surnommé « plan Rosetta ». C'est un bel exemple de film qui déploie toutes ses possibilités pour régler les problèmes de la société et intégrer les souffrants exclus. Il a libéré les jeunes travailleurs des préjugés et pour leur donner une importance dans la société.

III. Le cinéma asiatique

Ces dernières années beaucoup de films sur des minorités en Europe et Amérique du Nord ont été réalisés. Néanmoins, il s'agit souvent des films à la mainstream hollywoodien qui sont très émotionnels, dramatiques et prennent la forme de justice contre le mal. Comme les opprimés sont la plupart du temps représenté par les vedettes du cinéma contemporain, ces films sont plus proches au film de la propagande dans le sens où ils renforce le culte de l'acteur populaire. On veut se mettre, s'identifier avec tel ou tel acteur qui joue tel ou tel

rôle plutôt que de prendre au sérieux le sort des opprimés.

Le problème du monde intolérant dominé par la discrimination et le préjugé est aussi un thème récurrent dans plusieurs films asiatiques indépendants de ces dernières années. Ils abordent le sujet de la disparité sociale, et soulignent les problèmes de la pauvreté avec plus de modestie et sans objectif de gagner de l'argent par le septième art. Les représentants marquants de cette école sont les réalisateurs comme Park Jung-bum ou Jia Zhangke.

Park Jung-bum, réalisateur coréen, montre la classe pauvre en Corée du sud, ou la situation de réfugiés nord-coréens. Ainsi ses films ressemblent beaucoup à ceux sur des enfants de l'entour de Liège de frères Dardenne. Ce sont souvent des thèmes dont l'inspiration lui vient de ses expériences vécues. Dans sa façon de tourner, il n'y a pas de place laissée à la dramatisation de la situation qui entraînerait le spectateur à sympathiser avec un personnage. Le réalisateur montre juste la discorde entre les gens et la colère éprouvée des uns contre les autres.

Quant à Jia Zhangke, il réalise les films de manière non officielle dans les endroits où les autorités lui l'interdisent. Ses films mettent en lumière l'individu de la classe ouvrière pris dans le tourbillon de la société chinoise contemporaine. Un exemple marquant est le film réalisé en 2006 sous le titre « Still Life ». Les personnages de ce film sont des gens très pauvres, ignorés complètement par l'Etat. Ils devaient quitter leurs quartiers à cause de la construction du barrage gigantesque des Trois-Gorges. La grande partie de la ville devait être complètement submergée par les eaux du barrage et les maisons, les appartements devaient être démolis afin que plus grand barrage du monde ordonné par la Commission d'Etat soit réalisé. Tout est décidé par le gouvernement et les hommes de ces quartiers doivent eux-mêmes effectuer les

travaux de démolition de leurs maisons. Ce film non plus ne dramatise pas la situation, et raconte toutes ces histoires d'un ton très calme. Jia Zhangke dit dans une interview qu'il fait des films pour redonner sa dignité au peuple de la classe ouvrière. Il dit qu'en Chine, depuis longtemps, « le cinéma était un cinéma d'État, transmettant les valeurs du gouvernement »¹⁰⁵. Dans ce même entretien il proclame :

Ce qui m'anime, c'est d'entrer dans un lien interactif avec le public. Et ça c'est très puissant. On a longtemps vécu dans un monde où seul comptait le rapport du pouvoir aux masses ; aujourd'hui, nous devons nouer ce rapport interactif avec le public.¹⁰⁶

Il est évident que la manière dont dans son pays le film est utilisé à de mauvaises fins s'approche aux propos de Benjamin sur l'esthétisation de la vie politique. Il s'agit des films avec la propagande de l'Etat – démocratique populaire selon son nom, mais totalitaire en vérité -, une propagande cachée ou explicite à laquelle il faut opposer dans la même ligne de pensée de Benjamin des films qui ont des effets bénéfiques pour le peuple. C'est ce type des films que Jia Zhangke réalise. La projection des films de cet auteur est en Chine interdit encore de nos jours, mais il est en tant que créateur toujours motivé de devenir ce porte-parole des minorités dans la ligné de Fanon. « Je suis sûr que la Chine peut décoller de manière extraordinaire si on est conscient du pouvoir

¹⁰⁵ Jia Zhangke, « Pas de création sans liberté : le cinéaste Jia Zhangke et la censure, entretien avec Pierre Haski », l'OBS, 01 décembre 2013 [En ligne].

<https://tempsreel.nouvelobs.com/rue89/rue89-chine/20131201.RUE0566/pas-de-creation-sans-liberte-le-cineaste-jia-zhangke-et-la-censure.html>. [consulté le 15 Août 2017]

¹⁰⁶ Ibid.

de la création. Mais la condition indispensable, à la base, c'est la liberté. »¹⁰⁷

Les réalisateurs asiatiques que je cite ont une certaine frustration envers l'État dans leurs pays respectifs. Il y a beaucoup de ressemblances entre la souffrance des noirs dont parlait Fanon et celle des minorités dans les pays asiatiques.

¹⁰⁷ Ibid.

Conclusion

Je voudrais dans le cadre de la conclusion résumer les acquis fondamentaux des analyses exposées sur les lignes précédentes.

Premièrement, l'analyse de l'histoire de la dialectique, que j'ai entrepris dans la première partie de mon mémoire, m'a permis de parcourir un développement de l'idée de la reconnaissance depuis Hegel et Marx par Kojève, Sartre, Fanon jusqu'à Butler. Hegel introduit dans la philosophie le problème de la reconnaissance développé dans le cadre d'une philosophie idéaliste. Marx appuie son analyse sur les conditions économiques et sociales de son époque, critique la notion hegelienne de travail comme élevant la conscience servile au niveau de la conscience de soi et insiste sur l'aliénation du travail des travailleurs dans les usines. Kojève lit Hegel sous le prisme du marxisme et de la philosophie existentielle. Il insiste dans son interprétation sur la compréhension de la conscience de soi en tant que la liberté, à savoir sur la possibilité de l'individu du dépassement par rapport à la nature et de sa propre histoire personnelle. Il maintient l'idée d'une société future des hommes véritables, mais en même temps il met le problème de l'aliénation du travail au deuxième plan. Fanon avec Sartre intègre cette problématique dans le contexte de décolonisation de leur époque en distinguant entre colon et colonisé. Le point d'arrivé de notre étude représente la pensée de Judith Butler. Cette dernière proclame que la reconnaissance par lutte des consciences est au fond une pensée masculine de la force et de la destruction. Elle propose une pensée de la reconnaissance qui s'appuie sur une dimension plus fondamentale de la vraie humanité à venir, à savoir sur la corporéité, et qui évite le passage par la violence. Au lieu d'une dialectique de la reconnaissance, elle envisage une formation de soi. Celle-ci s'appuie sur un examen de soi qui est en même temps

le mode d'adresse aux autres et n'exclut personne comme une impasse de l'histoire. Butler pense qu'on peut trouver déjà chez Sartre et Fanon, malgré le fait qu'ils adoptent une approche traditionnelle de la reconnaissance, les esquisses d'une telle pensée. C'est Fanon qui selon elle envisage le retour au corps et l'auto-examen de soi corporel qui est le mode d'adresse aux autres. C'est précisément Sartre qui, quant à lui, envisage un certain mode d'adresse aux autres qui est fondamentalement artistique et passe par la littérature. Néanmoins, le langage de Sartre présuppose un abîme. Il permet à un colonisé de s'adresser aux autres colonisés pour devenir les vrais hommes et à un colon de s'adresser aux autres colons pour comprendre que leur hégémonie se terminera par leur suppression. Dans cette mesure elle renforce d'emblée une rupture entre opprimant et opprimé au lieu de la dépasser. C'est peut-être le sort du tout langage de rester enfermer dans les schèmes établis. Par conséquent, il faut sans doute envisager un procédé artistique qui se situe directement sur le niveau du corps que Butler prenait pour la dimension où peut se dérouler son nouveau concept de reconnaissance.

Deuxièmement, j'ai abordé l'analyse du cinéma effectué par Walter Benjamin. Cet auteur analyse le film dans le contexte de l'histoire de l'art en général. Il montre que pour l'époque du 20^{ème} il est central que l'art a perdu son aura qui liait l'observateur avec un certain type de la transcendance. Néanmoins, à l'encontre des autres penseurs de l'Ecole de Francfort, il affirme que le cinéma déjà de par sa structure formelle même peut promouvoir une reconnaissance universelle des hommes. Il démontre que le cinéma sert comme un certain « medium » de la perception de la réalité sociale et proclame que le sens du cinéma s'inscrit dans l'observateur et entraîne « une vision égalitaire ».

Outre ce niveau purement structural du film, qui engendre des effets

positifs mineurs, Benjamin distingue dans son analyse entre deux formes de cinéma qui ont les effets opposés et très puissants sur l'humanité dans son ensemble. Benjamin proclame que l'esthétisation de la vie politique effectuée par les régimes fascistes naissant va conduire l'humanité à son déclin dans la guerre moderne. A l'encontre de la création manipulatrice du culte de chef de l'état, de la glorification de la technique et de la célébration de la guerre qui encouragent les tendances masochistes de la masse, il est selon Benjamin nécessaire de politiser l'art. Cela permet à la masse de se constituer comme une classe prolétaire et déclencher une révolution afin d'établir une société des hommes véritables. Il proclame que dans les deux cas, le film est capable de façonner la pensée des spectateurs avec plus de l'intensité que son côté purement structural.

Néanmoins, Benjamin n'explique pas en quoi consiste la condition de possibilité du fait que la pensée et les opinions des spectateurs sont façonnables. Il faut qu'il y a un niveau commun qui permet la communication entre le film et la réalité. Autrement dit, il faut envisager un certain procédé de l'identification avec le monde, les personnages et l'histoire regardés qui a lieu quand les films s'inscrivent dans les spectateurs. Benjamin n'explique malheureusement pas dans son texte ce sujet en détail.

C'est chez Merleau-Ponty que j'ai trouvé le concept d'intercorporéité qui permet de penser le rapport entre les spectateurs et les films, plus exactement entre les spectateurs, les personnages principaux du film et leur monde.

En même temps, je voulais prouver que l'art qui peut bien jouer un rôle important dans la conception de Butler de la reconnaissance sans violence est bien le film. Autrement dit, il me semblait que le problème de la reconnaissance dans notre monde d'aujourd'hui est possible de comprendre en liant les idées

de Butler avec celles de Benjamin sur le fond de la pensée de Merleau-Ponty. Ce type de reconnaissance consiste en reformation progressive du système démocratique donnée et de ses institutions politiques et sociales, à l'opposé d'une révolution absolue par la violence qui demande un changement total. Le cinéma joue en ce sujet un rôle important car il fournit un savoir implicite sur le niveau de l'infrastructure corporel qui peut se sublimer dans la superstructure de la conscience explicite et entraîner les changements de la législation. Par une analyse de leur œuvre je voulais montrer que les cinéastes tels que Jean Rouch, frères Dardenne, Jung-bum ou Jia Zhangke réalisent les films que démontre tout pratiquement ce pouvoir émancipateur du cinéma.

Bibliographie

Ouvrages généraux

Benjamin, W., « Expérience et pauvreté » in *Œuvres, tome II*, Paris, Gallimard, 2000.

- , « Chaplin », in *Fragments*, Paris, PUF, 2001.
- , « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », in *Zeitschrift für Sozialforschung*, Paris, Librairie Félix Alcan, Jahrgang V/1936, Heft I., p. 40-68.

Fanon F., *Les Damnés de la terre*, Paris, La Découverte, 2004.

- , *Peau noire, masques blancs*, Paris, Le Seuil, 1952.

Hegel, G. W. F., *Phénoménologie de l'esprit*, Paris, J. Vrin, 2006.

Kojève, A., *Introduction à la lecture de Hegel : leçons sur la Phénoménologie de l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1980.

Marx, K., *Manuscrits économique-philosophiques de 1844*, Paris, J. Vrin, 2014.

Merleau-Ponty, M. « Le cinéma et la nouvelle psychologie », in *Sens et non-sens*, Paris, Gallimard, 2009, p. 61-75.

- , *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 2001.

Sartre, J. P., *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943.

- , « Plaidoyer pour les intellectuels », in *Situations philosophiques*, Paris, Gallimard, 1990.
- , *Saint Genet. Comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 2010.

Contributions à un ouvrage

Sartre, J. P., « Orphée noir », in *l'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache* (Léopold Sédar Senghor), Paris, Presses Universitaires de France, 1948.

- , « Préface », in *Les damnés de la terre* (Frantz Fanon), Paris, La Découverte, 2004.

Articles

Butler, J., « Violence, non-violence : Sartre, à propos de Fanon », in *Actuel Marx*, 2014/1 (n° 55), p. 14.

Documents web

Tagliabue, T., « L'importance de Vertov et Flaherty dans l'œuvre de Rouch », *Sociologie visuelle*, 17 décembre 2012 [En ligne].
<https://wp.unil.ch/sociologievisuelle/2012/12/jean-rouch-et-le-film-documentaire-limportance-de-vertov-et-flaherty-dans-loeuvre-de-rouch/>. [consulté le 15 Août 2017]

Zhangke, J., « Pas de création sans liberté : le cinéaste Jia Zhangke et la censure, entretien avec Pierre Haski », l'OBS, 01 décembre 2013 [En ligne].
<https://tempsreel.nouvelobs.com/rue89/rue89-chine/20131201.RUE0566/pas-de-creation-sans-liberte-le-cineaste-jia-zhangke-et-la-censure.html>. [consulté le 15 Août 2017]