

Université de Montréal

**L'empathie au cœur du cinéma anthropologique de Trinh T. Minh-ha :
les cas de *Reassemblage* et *The Fourth Dimension***

Par

Joachim Raginel

Département d'histoire de l'art et études cinématographiques

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de M.A. en études cinématographiques

Décembre 2016

© Joachim Raginel, 2016

Université de Montréal

Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

L'empathie au cœur du cinéma anthropologique de Trinh T. Minh-ha :
les cas de *Reassemblage* et *The Fourth Dimension*

Présenté par : Joachim Raginel

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Silvestra Mariniello, Université de Montréal
Présidente-rapporteuse

Marion Froger, Université de Montréal
Directrice de recherche

Michelle Stewart, State University of New York
Membre du jury

Table des matières

Résumé.....	v
Abstract.....	vi
Remerciements	vii
Préambule.....	viii
Introduction.....	9
Chapitre I – Le cinéma anthropologique de Trinh Minh-ha.....	13
<i>I.1 – L’anthropologie postmoderne.....</i>	<i>13</i>
<i>I.2 – L’anthropologie visuelle.....</i>	<i>15</i>
<i>I.3 – Le positionnement critique de Trinh Minh-ha.....</i>	<i>18</i>
I.3.1 – Informations biographiques	18
I.3.2 – La position d’« artiste en ethnographe »	19
I.3.3 – Trinh Minh-ha et l’anthropologie.....	20
I.3.4 – La critique de l’anthropologie.....	21
<i>I.4 – Quelques propositions anthropologiques.....</i>	<i>23</i>
I.4.1 – Contextualiser le rapport à l’Autre.....	23
I.4.2 – Approfondir l’opacité.....	24
I.4.3 – Reconnaître l’intervalle réflexif.....	25
<i>I.5 – La pratique du cinéma anthropologique de Trinh Minh-ha.....</i>	<i>26</i>
I.5.1 – Une première définition de l’empathie « pratique ».....	26
I.5.2 – La rencontre anthropologique	27
I.5.3 – Terrain anthropologique et décentration	28
I.5.4 – L’expérience du filmage.....	30
I.5.5 – La pratique du montage.....	34
I.5.6 – Les six étapes du montage chez Trinh Minh-ha.....	39
I.5.7 – Montage empathique et « correspondances ».....	47
Chapitre II – Vers une « empathie esthétique ».....	50
<i>II.1 – Historiographie de la notion d’empathie.....</i>	<i>50</i>
II.1.1 – Introduction.....	50
II.1.2 – Genèse du concept d’empathie	51
II.1.3 – Étymologie du mot empathie.....	51
II.1.4 – La naissance de l’« empathie esthétique »	52
II.1.5 – <i>Einführung</i> et intersubjectivité	53
II.1.6 – L’« empathie esthétique »	54
II.1.7 – Pour conclure sur « les » empathies.....	57

II.2 – <i>Le cinéma : un art-plastique</i>	59
II.2.1 – Introduction.....	59
II.2.2 – Le concept de « plasticité » au cinéma.....	59
II.2.3 – Le concept intuitif de « cinéplastique ».....	62
II.3 – <i>L’acte spectatorial : une tension empathique</i>	65
Chapitre III – Analyse filmique	70
III.1 – <i>Introduction</i>	70
III.2 – <i>Le cas de Reassemblage</i>	71
III.2.1 – Introduction.....	71
III.2.2 – La mise en phase musicale.....	72
III.2.3 – La répétition.....	73
III.2.4 – La résonnance sensible.....	76
III.2.5 – L’affect et les émotions.....	78
III.2.6 – Le déplacement : le « jump-cut » associé au champ-contrechamp.....	80
III.2.7 – Le commentaire en voix off.....	82
III.2.8 – La caméra exploratoire : intuition et non-transparence.....	83
III.2.9 – Du cercle de regards au mouvement hélicoïdal.....	84
III.2.10 – Le déphasage audiovisuel.....	88
III.3 – <i>Le cas de The Fourth Dimension</i>	90
III.3.1 – Introduction.....	90
III.3.2 – L’esthétique organique.....	91
III.3.3 – La texture vidéo.....	92
III.3.4 – L’impression de réalité sonore.....	93
III.3.5 – La dimension musicale.....	94
III.3.6 – Le masque comme élément plastique.....	95
III.3.7 – La surimpression textuelle.....	96
III.3.8 – La mobilité du cadre.....	97
III.3.9 – Le travelling comme lien performatif.....	99
III.3.10 – La couleur « impressionniste ».....	101
III.3.11 – La temporalisation sensible : le haïku filmique.....	102
III.3.12 – Expérience rituelle : vers l’« infra-ordinaire ».....	105
Conclusion	107
<i>Poétique de l’empathie et « continuum »</i>	107
<i>Retour sur la médiation filmique expérimentale</i>	110
Bibliographie	113
Filmographie	116

Résumé

La médiation expérimentale qu'opère Trinh T. Minh-ha consiste à transmettre un geste cinématographique singulier qui emprunte différentes stratégies empathiques déployées lors de chacune des étapes de la production filmique. Cette recherche ambitionne de définir la notion polysémique d'empathie, puis d'aborder, sous cet angle multiple, la théorie-pratique du film, théorisée et expérimentée par la réalisatrice : Trinh T. Minh-ha vise à renouveler l'expérience du spectateur au monde et à l'altérité. Pour exemplifier notre problème, nous analyserons deux films anthropologiques réalisés par Trinh T. Minh-ha : *Reassemblage* (1982) et *The Fourth Dimension* (2001).

L'anthropologie visuelle produite par Trinh T. Minh-ha s'appuie sur la qualité de « plasticité » du cinéma, telle qu'Élie Faure la définit dans son recueil *Fonction du cinéma, de la cinéplastique à son destin sociale (1921-1937)*. Cette « cinéplastique » sociale, par la réunion formelle de ses propriétés éthique et esthétique, rejoint notre concept de geste cinématographique vecteur d'empathie engagé par Trinh T. Minh-ha.

L'article de David Macdougall « L'anthropologie visuelle et les chemins du savoir », publié en 2004 dans la revue scientifique *Journal des anthropologues* (98-99), nous permettra de circonscrire le cinéma anthropologie de Trinh T. Minh-ha au sein du courant postmoderne. En nous référant aussi aux textes publiés en 2008 dans la revue scientifique *Journal des anthropologues* (114-115) dirigée par Ghislaine Gallenga et intitulée « L'empathie en anthropologie », nous discuterons les approches de filmage et de montage mises en œuvre par la réalisatrice afin d'explicitier le rapport d'« empathie esthétique » présent lors de l'expérience spectatorielle.

La théorie-pratique de Trinh T. Minh-ha semble finalement superposer à une forme postmoderne une poétique du cinéma qui envisage de nouvelles « correspondances » générant une résonance affective et perceptive menant à un « sentir-avec » polysensoriel défendu par le théoricien de la poésie Michel Collot dont nous adapterons l'idée d'un « continuum » entre film, réalisateur et spectateur.

Mots-clés : cinéma, anthropologie postmoderne, empathie, Trinh T. Minh-ha, art-plastique

Abstract

Trinh T. Minh-ha's experimental mediation consists in conveying a singular cinematographic gesture that borrows different empathic strategies used during each stage of film production. This research aims at defining the polysemous notion of empathy, and then, from this plural angle, to approach the practical theory of the film, theorized and experimented by the director: Trinh T. Minh-ha aims at renewing the experience of the audience to the world and to otherness. To explain our problem, we will analyze the two of the anthropological films directed by Trinh T. Minh-ha: *Reassemblage* (1982) and *The Fourth Dimension* (2001).

The visual anthropology produced by Trinh T. Minh-ha is based on the quality of the “plasticity” of cinema, such as Élie Faure defines it in his book *Fonction du cinéma, de la cinéplastique à son destin sociale (1921-1937)*. This social “cinéplastique” through the formal mix of its ethical and aesthetic characteristics, meets our concept of a cinematographic gesture, vector of empathy committed by Trinh T. Minh-ha.

The article “Visual anthropology and the ways of knowledge” written by David Macdougall and published in 2004 in the scientific magazine *Journal des anthropologues* (98-99) will help us to contextualize the anthropological cinema of Trinh T. Minh-ha inside the postmodern movement. We will also refer to the texts published in 2008 in the scientific magazine *Journal des anthropologues* (114-115) directed by Ghislaine Gallenga and entitled “Empathy in anthropology” to discuss the filmmaking and editing approaches of the director in order to understand the following experience of the audiences as characterized as an aesthetic empathy in relation to these films.

The practical theory of Trinh T. Minh-ha seems to cross a postmodern form with a poetics of cinema and thus produces an affective and perceptive theme, a polysensory “feel-with” described by the theorist of poetry Michel Collot whose ideas of a “continuum” between film, director and spectator we’ll apply.

Keywords: cinema, postmodern anthropology, empathy, Trinh T. Minh-ha, plastic-art

Remerciements

Je tiens d'abord à remercier tout particulièrement ma directrice, Marion Froger, pour ses conseils, sa bienveillance et sa patience durant ma recherche et pendant la rédaction de ce mémoire.

Je tiens également à remercier chaleureusement Silvestra Mariniello pour m'avoir fait découvrir et aimer le cinéma de Trinh Minh-ha, ainsi que pour son écoute attentive lors de nos discussions tout au long de mes études à la maîtrise en cinéma.

Pour m'avoir offert une atmosphère de travail positive et pour leurs encouragements, je tiens à remercier mes collègues du Laboratoire CinéMédias.

Merci enfin à tous celles et ceux qui, durant ces années, ont composé mon entourage amical, familial et affectif, entre le Québec et la France, pour m'avoir soutenu pendant cette longue aventure finalement menée à son terme.

The ethnographic film's most scrupulous examples don't simply document alien cultures, they necessarily question the nature of filmmaking itself. For, even more than conventional documentarians, visual anthropologists are compelled to consider the relation of the filmmaker (and the film process) to the filmed.

– J. Hoberman

[T]he movies are peculiarly suited to make manifest the union of mind and body, mind and the world, and the expression of one in the other.

– Maurice Merleau-Ponty

Préambule

Notre étude se concentre sur un corpus de deux films anthropologiques réalisés par Trinh Minh-ha : *Reassemblage* (1982) filmé en format 16 mm et *The Fourth Dimension* (2001) filmé à la caméra vidéo. Nous avons retenu ces deux films, car ils bornent la production anthropologique expérimentale de la réalisatrice. De par leur écart chronologique de presque vingt ans (Il s'agit du premier et du dernier film anthropologique de la réalisatrice) et par le fait qu'ils sont caractéristiques de la technologie analogique pour *Reassemblage* et de la technologie numérique pour *The Fourth Dimension*, leur choix parmi l'œuvre documentaire de Trinh Minh-ha devient particulièrement saisissant.

Il est primordial pour aborder les films anthropologiques de Trinh Minh-ha de considérer son cinéma comme une médiation filmique. Katherine Russel en définissant ce cinéma d'« ethnographie expérimentale¹ », nous permet déjà d'anticiper sur la nature de la médiation mise en œuvre par l'artiste.

Approcher le cinéma anthropologique de Trinh Minh-ha comme une médiation filmique expérimentale revient à considérer les différentes expériences qui s'y rattachent. Notre objet principal d'étude et de recherche se trouve dès lors intimement lié aux pratiques autour de ce cinéma, en termes de production (filmage et montage) et de réception.

¹ Russell, Catherine. *Experimental Ethnography: The Work Of Film In The Age of Video*, Duke University Press, Durham, Londres, 1999. (notre traduction du titre de l'ouvrage)

Introduction

Étudier le cinéma anthropologique de Trinh Minh-ha comme étant le lieu d'une médiation filmique expérimentale semble procurer une ouverture et un axe d'application fécond pour aborder la notion polysémique d'empathie à la croisée des deux disciplines que représentent l'anthropologie et le cinéma.

Pour répondre à notre questionnement, nous posons deux hypothèses principales :

Premièrement, nous envisageons le film, produit de la médiation filmique expérimentale de Trinh Minh-ha, comme un art-plastique. Deuxièmement, nous pensons que le geste cinématographique de Trinh Minh-ha est empathique et qu'il détermine la singulière mise en mouvement de son cinéma. En interrogeant cette notion d'empathie nous questionnerons indirectement le « faire » et le « pouvoir » du cinéma de Trinh Minh-ha quant au savoir anthropologique qu'il communique.

La plupart des études et articles concernant le cinéma de Trinh Minh-ha traitent déjà de nombreuses approches : la comparaison avec l'anthropologie traditionnelle, la politique des formes, l'engagement féministe, la question du cinéma indépendant, l'intermédialité dans l'œuvre, la dimension éthique du rapport à l'Autre, la question postcoloniale, ou encore le rôle de témoin transculturel. À notre connaissance, la question de l'empathie n'a jamais explicitement été abordée en rapport avec le cinéma anthropologique de Trinh Minh-ha. Récemment, nous commençons à trouver dans plusieurs textes scientifiques qui interrogent l'état de l'anthropologie contemporaine, l'émergence d'un questionnement à propos du concept d'empathie. Aussi, dans la littérature de Trinh Minh-ha, bien que l'idée d'une approche empathique semble sous-jacente dans sa théorie, du moins thématiquement, elle n'est jamais directement assumée comme telle².

Afin de pallier à ce manque, nous nous proposons dans ce mémoire de discuter la notion d'empathie en rapport avec l'anthropologie cinématographique de Trinh Minh-ha. Nous voulons montrer que la dimension empathique qui semble traverser ce cinéma expérimental ne se réduit

² Minh-ha, Trinh. *Public screening and lecture with Trinh T. Minh-ha: "The Politics of Forms and Forces"*, Department of Communication Studies at Concordia University, Montréal, 4 mars 2016.

pas seulement à une intentionnalité artistique ou à une finalité anthropologique, mais permet une réelle émancipation des expériences parcourant les moments de production et de réception. En d'autres mots nous discuterons, et c'est notre problématique, comment Trinh Minh-ha parvient, par un cinéma anthropologique postmoderne vecteur d'empathie, à renouveler l'expérience spectatorielle de l'Autre et de l'altérité.

Notre mémoire s'articulera comme suit :

Dans une première partie, nous contextualiserons le cinéma de Trinh Minh-ha, figure représentative en tant qu'« artiste en ethnographe ³ » du mouvement postmoderne de l'anthropologie visuelle qui critique une anthropologie traditionnelle instrumentalisée par son dogmatisme scientifique. Nous amènerons alors l'approche cinématographique novatrice de Trinh Minh-ha dont les préceptes théoriques nous permettent de déduire deux empathies pratiques à l'œuvre lors du filmage anthropologique : l'empathie relationnelle et l'empathie exploratoire. Ensuite, nous détaillerons la pratique du montage en six étapes de Trinh Minh-ha qui rejette les conventions traditionnelles de l'anthropologie pour aboutir à un montage postmoderne de « correspondance ⁴ » porté par le geste empathique d'ouverture de la réalisatrice.

Dans une deuxième partie plus théorique, nous reviendrons d'abord sur le caractère polysémique de l'empathie : nous ferons un retour historique sur la notion d'*Einfühlung* définie par Theodor Lipps, avant de préciser plus en détail la singularité de l'« empathie esthétique » que nous rattachons au concept de corps filmique. Ensuite nous discuterons pourquoi il nous apparaît judicieux de faire appartenir le cinéma au champ des arts-plastiques : perspective plasticienne qui nous permettra de repenser la forme postmoderne du cinéma anthropologique de Trinh Minh-ha au regard de l'intuition conceptuelle de « cinéplastique » introduite par le philosophe Élie Faure. Pour clore cette partie, nous discuterons de l'acte spectatorial dans son rapport à l'« empathie esthétique » que nous situons dans l'intervalle entre tension et intention filmiques.

³ Foster, Hal. « The artist as ethnographer », dans *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, University of California Press, Berkeley, Londres, 1995, p 302. (notre traduction du titre de l'ouvrage)

⁴ Amiel, Vincent. *Esthétique du montage*, Coll. Nathan Cinéma, Éditions Nathan, Paris, 2003, p 73-83.

Dans une troisième et dernière partie, nous effectuerons l'analyse filmique détaillée de séquences extraites des deux films de notre corpus d'étude : *Reassemblage* et *The Fourth Dimension*. Par ce faire nous illustrerons la poétique empathique de l'évocation qui semble animer ces deux anthropologies expérimentales : le geste empathique de Trinh Minh-ha devient l'artisan des rythmes et rimes formelles générant des processus affectifs et sensibles avec lesquels le spectateur peut potentiellement rentrer en harmonie.

En conclusion, nous montrerons que l'empathie, qui caractérise le geste cinématographique de Trinh Minh-ha, rassemble, au sein de la « cinéplastique », la réalisatrice, l'expérience anthropologique du terrain et du filmage, le film, et finalement le spectateur. Chacune des « cinéplastiques » postmodernes occasionne une résonance affective et polysensorielle, un « sentir-avec » défendu par le théoricien de la poésie Michel Collot, dont nous adaptons ici l'idée d'un « continuum » poétique-poétique traversant cette médiation filmique expérimentale. Puis, ultimement, nous bouclerons la boucle, en revenant sur l'ambition réussie de la médiation expérimentale de mode empathique offerte par le cinéma de Trinh Minh-ha, qui permet de partager et de transmettre du savoir anthropologique Autre au sein d'une communauté hétéroclite de spectateurs.

Ce mémoire emprunte une forme « fragmentaire » assumée qui veut refléter tant notre approche interdisciplinaire face à ce sujet né du cinéma de Trinh Minh-ha, que la recherche scientifique en arrière-plan ou encore l'influence certaine qu'a opérée l'approfondissement des thématiques et autres courants transversaux à son étude. Par ce précepte postmoderne, qui s'avère en totale adéquation avec l'ouverture critique que prône la cinéaste, nous voulons éviter d'imposer un argumentaire totalisant à notre réflexion entourant ce cinéma. Ainsi, nous avons essayé d'insuffler au discours de chacune des parties une continuité progressive tout en maintenant pour le lecteur la possibilité d'un cheminement, une lecture plurielle et personnelle face aux différents types d'information présentée : historiographiques, théoriques, conceptuelles et analytiques. Et c'est avec toute l'humilité nécessaire que nous citons l'hypothèse de l'enseignant-chercheur Arnaud Genon quant à la forme de ce mémoire : « peut-être faut-il voir là une manifestation postmoderne de la représentation du sujet qui appelle dans sa

déconstruction littéraire une reconstruction lors de la lecture⁵ ». Ainsi, nous espérons que le lecteur osera se déplacer à travers les trois parties de ce mémoire et créer ses propres liens (utiliser les renvois) entre les fragments d'informations offerts, en passant d'un concept à une partie d'analyse filmique, ou d'une théorie à une information historiographique. Nous espérons dès lors livrer avec ce mémoire une contribution pertinente, un fragment à placer « à côté » de toutes les autres contributions discutant l'œuvre de Trinh Minh-ha.

⁵ Genon, Arnaud. « Le fragment dans tous ses états », consulté en ligne le 5 mai 2017. <http://www.fabula.org/cr/390.php>.

Chapitre I – Le cinéma anthropologique de Trinh Minh-ha

I.1 – L’anthropologie postmoderne

Le courant postmoderne est né dans les années 1980 par une volonté globale de problématiser les connaissances académiques dans les universités anglo-saxonnes. Malgré une très grande hétérogénéité interne, ce courant considère que les théories sociales modernes, héritées des Lumières, reposent sur la fausse certitude que la connaissance des lois générales de la société est source de progrès et de liberté.

Depuis leur émergence au sein de la discipline anthropologique, les positions « postmodernes » font l’objet de vifs débats. Certains y voient la venue d’une ère nouvelle dans les sciences sociales, et d’autres un éphémère et vain phénomène de mode. Les perspectives postmodernes apparaissent assez pessimistes et posent plus de questions qu’elles n’offrent de réponses.

Les théoriciens dits « postmodernes », auxquels Trinh Minh-ha peut être affiliée, empruntent notamment leurs idées chez des penseurs français et dans les théories postcoloniales et féministes ; ils invitent à reconsidérer les vérités établies et les savoirs en jeu dans la construction de la réalité et à les replacer dans les contextes historiques, sociaux et linguistiques qui les ont déterminés. Inspirés par les philosophies réfutant l’espoir et la certitude d’accumuler une connaissance neutre et objective, ces théoriciens problématisent l’idée d’un modèle général et encouragent une défiance envers le pouvoir de la « raison » et son discours émancipateur, l’accumulation du savoir scientifique l’acceptation des affirmations universalistes, etc. Ils conçoivent plutôt le sujet humaniste moderne comme le produit d’institutions et de discours moralisant. Cette situation participe de la « crise des sciences sociales » dans lesquelles les notions de « subjectivité » et d’« hétérogénéité des perspectives » prennent le pas sur celles d’« objectivité », de « neutralité » (du chercheur), de « raison » et de « vérité ». En outre, la « condition postmoderne⁶ » comme la pense Jean-François Lyotard, se caractérise par une désillusion envers le monde occidental et un scepticisme envers la narration explicative, c’est-à-dire les théories totalisantes et les politiques révolutionnaires du passé.

⁶ Lyotard, Jean-François. *La condition postmoderne*, Les éditions de minuit, Paris, 1979.

Ainsi, la philosophie postmoderne de Trinh Minh-ha s'inscrit en faux avec tout pouvoir, qui affirmerait détenir la vérité ou connaître la réalité des choses, par l'adoption d'une logique estimant la voix des autres à égalité avec la sienne. Aussi les philosophes postmodernes, Michel Foucault et Pierre Bourdieu sont souvent évoqués, le premier pour avoir souligné que les institutions ne peuvent fonctionner sans l'exercice du pouvoir et que celui qui parle, et donc produit le savoir, a le pouvoir⁷ ; le second pour avoir préconisé au chercheur l'exercice d'une démarche réflexive visant à objectiver sa propre situation dans le champ du savoir. Plutôt associé à la critique postmoderne, le travail déconstructionniste de Jacques Derrida⁸, auteur auquel Trinh Minh-ha se réfère fréquemment, dénonce la tradition structuraliste⁹ et sa tendance à refuser l'intuition dans les sciences humaines et en théorie littéraire.

Dans la lignée des études dites « postcoloniales » qui, avec l'école des *subaltern studies*, combinent les critiques postmarxistes, poststructuralistes et textuelles, Trinh Minh-ha insiste sur la prise en compte des contextes historiques et culturels de la production des connaissances. De même sa critique féministe s'efforce aussi de démontrer que la philosophie et la science occidentales sont des idéologies de pouvoir construites sur des présupposés patriarcaux. Par un travail autocritique et autoréflexif, l'anthropologie postmoderne de Trinh Minh-ha prend en compte l'étude du discours et prône une « décolonisation » de l'autorité anthropologique traditionnelle : Elle remet en cause l'idée d'une science neutre et la transparence du discours écrit comme oral. Le souci moral pour les droits des personnes étudiées a aussi amené cette dernière à ne pas délaissier les considérations déontologiques qui interrogent la place du cinéaste-anthropologue comme place de « l'entre-deux » à la fois dans la structure de pouvoir de la production cinématographique, mais aussi, plus largement, vis-à-vis de l'impact politique et social de la recherche anthropologique.

⁷ Foucault, Michel. *L'ordre du discours : Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Éditions Gallimard, Paris, 2010 [1971].

⁸ Guillemette, Lucie ; Cossette, Josiane. « Déconstruction et différence », dans Louis Hébert (dir.), *Signo*, Rimouski, Québec, 2006, consulté en ligne. <http://www.signosemio.com/derrida/deconstruction-et-difference.asp>. « Les théories du signe de Jacques Derrida s'inscrivent dans le courant poststructuraliste, opposé au structuralisme qui véhiculait toute une pensée logocentrique. Derrida se propose de faire échec à l'histoire métaphysique fonctionnant sous le mode d'oppositions. Il élabore une théorie de la déconstruction suivant sa conception du monde, qui remet en cause le fixisme de la structure pour proposer une absence de structure, de centre, de sens univoque. La relation directe entre signifiant et signifié devient des glissements de sens infinis d'un signifiant à un autre ».

⁹ Minh-ha, Trinh. *The Digital Film Event*, Routledge, Londres, New York, 2005, p 143.

Dans tous les cas, le mouvement postmoderne, qui a émergé dans un contexte de décolonisation et de montée des revendications culturelles et nationales, caractérise la fin des certitudes en sciences sociales : une situation qui comprend un indéniable potentiel régénérateur. Cette approche critique a particulièrement été développée dans l'anthropologie américaine. Il reste que le doute, la réflexivité critique, le décentrement des perspectives et l'autocritique font partie intrinsèque du projet anthropologique et participent de son dynamisme. Si la prise de responsabilité et la prudence épistémologique de Trinh Minh-ha face à l'« objet anthropologique » ne peut être d'aucune contestation, une difficulté certaine subsiste toutefois : conjuguer les perspectives critiques de sa pensée théorique avec l'éthique de son projet artistique de présenter par le cinéma des descriptions cohérentes et pertinentes du monde social et culturel qu'elle rencontre et qui vient à elle.

I.2 – L'anthropologie visuelle

David McDougall, dans son article « L'anthropologie visuelle et les chemins du savoir » confirme que :

[U]ne [première] raison évidente de l'intérêt récent pour l'anthropologie visuelle est le regain d'intérêt pour le visuel lui-même. (...) [Soit] ce que W.J.T. Mitchell a appelé le « tournant visuel » dans la pensée critique, en réaction au structuralisme d'après-guerre, au poststructuralisme, au déconstructivisme et à la sémiotique qui s'étaient focalisés sur la linguistique¹⁰

Une seconde raison tient aux questions qui se posent très largement au sein de l'anthropologie sur l'adéquation des « formes » avec la description ethnographique. En anthropologie visuelle, on assiste à l'émergence de nouveaux sujets incluant le corps, comme le rôle des sens et des émotions dans la vie sociale, la construction culturelle du genre et de l'identité personnelle. Il y a l'idée que le visuel apporte une alternative crédible au textuel en anthropologie. L'intérêt pour l'anthropologie visuelle réside dans la nouvelle capacité des formes visuelles et du cinéma,

¹⁰ Macdougall, David. « L'anthropologie visuelle et les chemins du savoir : l'inquiétant visuel », *Journal des anthropologues (Globalisation. Tome II)*, 98-99, 2004, p 4.

quelle que soit la nature (filmique, vidéo ou numérique) de l'image à devenir un médium reconnu de l'anthropologie : un moyen d'explorer les phénomènes sociaux et culturels et d'exprimer une connaissance anthropologique qui fait la part belle à l'expérience. L'anthropologie visuelle annonce des défis fondamentaux aux modes anthropologiques de « parler » et de « savoir » plus traditionnels (photographie, peinture, dessin, écriture, etc.).

Les idées anthropologiques doivent dès lors être examinées en relation avec les processus qui les ont engendrées. Dans notre cas on s'intéresse au processus issu du croisement de la rencontre entre le cinéma et l'anthropologie. Cela signifie qu'il faut simultanément questionner les implications du cinéma quant à l'orientation dominante de l'anthropologie vers le verbal et explorer les autres compréhensions qui ne sont disponibles et communicables que sous une forme non verbale. Par conséquent il est nécessaire de concevoir une réflexion anthropologique basée sur les qualités audiovisuelles du cinéma et non plus une réflexion anthropologique basée sur la linguistique ; cela en plus d'expérimenter ce nouveau mode d'approche de la société et de la culture. Enfin de compte, l'anthropologie visuelle s'est « naturellement » définie elle-même comme une alternative à l'anthropologie traditionnelle par ses capacités différentes et nouvelles d'en montrer les phénomènes apparentés. Néanmoins, comme George Marcus le souligne, les films anthropologiques sont longtemps restés complémentaires aux discours anthropologique et naturaliste, incapables de modifier fondamentalement les conceptions des anthropologues quant à leurs objets d'étude¹¹. Résistance que l'on doit certainement à la rigidité institutionnelle du domaine.

L'emballlement qui se développe alors pour l'expérimentation audiovisuelle suit deux tendances distinctes au sein du courant de l'anthropologie Nord-Américaine : « une confiance dans la force expressive du monde physique qui a, depuis, diminué avec le temps tandis que grandissait peu à peu un intérêt pour le visuel en tant que voie d'accès aux aspects non visuels de l'expérience humaine¹² » de l'Autre.

¹¹ *Ibid.*, p 6.

¹² *Ibid.*, p 4. (David Macdougall distingue ici les anthropologues pro-visuels et les anthropologues plus méfiants vis-à-vis du visuel ; ces deux tendances du courant de l'anthropologie nord-américaine sont nées de manière concomitante au début des années 1960)

Une nouvelle génération d'anthropologues, à laquelle Trinh Minh-ha appartient, voit le jour avec une réflexion théorique qui conceptualise différemment le film et ses possibilités esthétiques. David Macdougall ajoute que « [c]es anthropologues ont été profondément marqués par le cinéma narratif et ont assisté à l'émergence de formes documentaires nouvelles et variées, d'où une certaine impatience face à l'arrogance et à la pauvreté intellectuelle du film pédagogique traditionnel ou à la stérilité de la plupart des rushes de recherche¹³ ».

Ces mêmes anthropologues remettent également en question l'autorité de l'anthropologie, notamment sa prétention à parler pour les autres et ses concepts relatifs à la réalité anthropologique. « Ils savent (...) le cinéma (...) capable de produire des constructions complexes de l'expérience sociale des individus, et reconnaissent que dans bien des cas il aborde exactement les sujets que l'anthropologie semble avoir échoué à traiter¹⁴ ».

Les formes audiovisuelles ont par conséquent attiré l'attention de Trinh Minh-ha, déçue par les limitations et le manque de potentiel des textes anthropologiques, mais aussi intéressée par de nouveaux sujets sociaux et culturels, entre autres choses : la mémoire, les émotions, les sens, le temps et la durée, les usages de l'espace, l'essaimage des phénomènes culturels, la construction de l'identité, le genre, les attitudes et les gestes, la complexité des interactions sociales, la construction d'environnements et de lieux socioculturels, la relation de la marginalité à la sociabilité, la construction de soi, la définition de l'enfance et des autres âges de la vie, et plus généralement la transmission et l'élaboration créatrice de la culture.

Les films anthropologiques de Trinh Minh-ha, ne sont pas seulement de nouveaux types d'approches, mais aussi de nouvelles formes de compréhension offertes par les capacités et les qualités d'expression alternatives du médium filmique à travers tant son esthétique formelle que sa plastique. Trinh Minh-ha poursuivrait ainsi l'encouragement de George Marcus à reconsidérer la médiation filmique comme un mode de représentation expérimentale capable de reconstruire « la simultanéité et la dispersion spatiale de la production contemporaine d'une identité culturelle¹⁵ ».

¹³ *Ibid.*, p 4.

¹⁴ *Ibid.*, p 4.

¹⁵ Marcus, G. E.. « The Modernist Sensibility in Recent Ethnographic Writing and the Cinematic Metaphor of Montage », *Society for Visual Anthropology Review*, Volume 6(1), p 9.

Finalement, les films de Trinh Minh-ha construisent d'abord logiquement leurs arguments en respectant les données premières qui marquent physiquement le matériau filmique. Ensuite la faculté du médium cinématographique permet d'y superposer leurs nombreux niveaux de signification, car parallèlement au détail audiovisuel sur un niveau informatif, coexistent la connotation et la figuration qui forment son contenu symbolique.

Même fragmenté, le fond demeure et offre une variété de détails sensibles et affectifs supplémentaires, parfois imprévus et souvent inexpliqués. Ces derniers peuvent mener n'importe où et remettre en question le sens par ce déplacement émancipateur de la réception. Perçus comme de simples fragments ou comme des signifiants erronés, ils ouvrent à l'interprétation libre du spectateur, mais ils peuvent aussi malheureusement manquer le but recherché par le réalisateur. Dans une telle perspective, c'est au réalisateur d'essayer (la tâche est vaine) de contrôler toutes les « erreurs » d'interprétation possibles du matériau, et non au spectateur d'avoir à mieux l'interpréter. Ces problèmes ne sont jamais clairement tranchés et impliquent des questions de sensibilité et de subjectivité tant d'un point de vue de la réception spectatorielle que du mode de médiation.

I.3 – Le positionnement critique de Trinh Minh-ha

I.3.1 – Informations biographiques^{16 17}

Trinh Minh-ha est d'origine vietnamienne. Elle naît à Hanoï en 1952 et passe toute son enfance à Saïgon alors sous domination française. Elle émigre de son pays en 1970 à l'âge de dix-sept ans pour poursuivre ses études à l'étranger : brièvement aux Philippines puis aux États-Unis, au *Wilmington College* en Ohio et ensuite à l'*Université de l'Illinois*. Bien que Trinh Minh-ha, pour s'éloigner du système d'enseignement français qu'elle a suivi à l'*École nationale de musique et de théâtre* de Saïgon, s'oriente vers les États-Unis, elle étudie

¹⁶ « Trinh T. Minh-ha », Women Make Movies, consulté en ligne le 18 décembre 2016.
<http://www.wmm.com/filmcatalog/makers/fm5.shtml>.

¹⁷ « Trinh T. Minh-ha: Biography », TRINH T. MINH-HA, consulté en ligne le 18 décembre 2016.
<http://trinhminh-ha.com/biography/>.

par la suite l'ethnomusicologie à la *Sorbonne Paris IV* auprès du musicien-chercheur Tran Van Khe, dans le cadre d'un échange universitaire avec la France.

C'est en tant qu'étudiante internationale que Trinh Minh-ha rencontre d'autres étudiantes partageant son statut d'étrangère et d'immigrée. D'après elle, c'est la richesse des liens noués avec les étudiants haïtiens, sénégalais et kenyans qui l'incite à passer trois ans au Sénégal où, de 1977 à 1980, elle enseigne la musique à Dakar, à l'*Institut national des arts*. Cette série de rencontres interpersonnelles a contribué à développer une singularité dans son approche de l'Autre et de la différence.

Elle revient ensuite aux États-Unis et enseigne à *Harvard*, *Smith*, l'*Université d'État de San Francisco*, l'*Université de l'Illinois* et, depuis 1994, à *Berkeley*, *Université de Californie*, dans le département des *Women Studies* puis de rhétorique. Ses cours portent sur le *women's work* et ses rapports à la politique culturelle, au post-colonialisme, à l'art et aux théories contemporaines. Ses séminaires, eux, touchent le cinéma du tiers-monde, la théorie du cinéma et l'esthétique cinématographique.

I.3.2 – La position d'« artiste en ethnographe »

Nous pouvons situer l'œuvre cinématographique de la cinéaste et anthropologue Trinh Minh-ha comme participant au tournant ethnographique de l'« art contemporain¹⁸ » qui s'amorce dès le début des années 1980. Nous aimons à désigner Trinh Minh-ha, qui se qualifie elle-même d'artiste de « l'entre-deux » ou d'artiste en déplacement, comme une « artiste en ethnographe ». Cela en référence au célèbre article du critique d'arts américain, Hal Foster, qui entrevoit dès 1995, avec la recrudescence des nombreuses pratiques artistiques empruntant des méthodologies d'enquête, de journaux de voyage, de pratiques documentaires, l'émergence d'un nouveau paradigme sous les traits de l'« artiste en ethnographe » et par la même du tournant ethnographique de l'art auquel, nous rattachons la production cinématographique de Trinh Minh-ha.

¹⁸ Heinich, Nathalie. « L'art contemporain est-il une sociologie ? », dans Michel Blay (dir.) *Grand Dictionnaire de la philosophie*, Larousse - CNRS Éditions, 2003, p 63. (expression utilisée au sens français du terme)

Et c'est par la production d'une « anthropologie expérimentale¹⁹ » que nous qualifions de postmoderne et permettant un examen autoréflexif qui aspire à déconstruire la fabrique de la figure de l'Autre et de l'altérité sociale et culturelle que Trinh Minh-ha agit : ses films anthropologiques témoignent d'une double appartenance à l'anthropologie visuelle et au champ expérimental. Son cinéma est dans un premier temps la mise en pratique de sa propre réflexion théorique sur le cinéma. Dans un second temps il est l'expression de son positionnement critique vis-à-vis de la discipline anthropologique, mais aussi de sa distance subjective face à l'objet filmé.

I.3.3 – Trinh Minh-ha et l'anthropologie

L'intérêt de Trinh Minh-ha pour l'anthropologie, soit l'étude de l'homme à travers ses faits culturels et sociaux, et qui transparaît dans sa biographie, est confirmé par la cinéaste elle-même.

Dans plusieurs de ses ouvrages théoriques, elle évoque sa jeunesse passée au Vietnam où elle passe du temps à lire des livres traitant d'anthropologie au sujet de sa propre société et écrits par des étrangers : « I discovered, with much bewilderment, the feeling of being "other" through reading about myself as a cultural entity offered up in writings by the European colonial community²⁰ ». Et c'est de cette problématique d'identification à l'Autre que naît sa vision de l'anthropologie et que se construit son positionnement critique vis-à-vis de celle-ci : « The anthropologist's pen smudges are by-products of a science of man in which the non civilized man- the very element that permitted its founding is excluded²¹ ».

Dès lors, on comprend que Trinh Minh-ha remet en perspective la relation qui s'établit et lie l'anthropologue à l'Autre socioculturel en s'attaquant aux fondements mêmes de la discipline anthropologique.

¹⁹ Russell, Catherine. *Experimental Ethnography: The Work Of Film In The Age of Video*, Duke University Press, Durham, Londres, 1999. (notre traduction du titre de l'ouvrage)

²⁰ Minh-ha, Trinh. *When The Moon Waxes Red*, Routledge, Londres, New York, 1991, p 181.

²¹ Minh-ha, Trinh. *Woman Native Other: Writing Postcoloniality and Feminism*, Indiana University Press, Bloomington, Indianapolis, 1989, p 58.

I.3.4 – La critique de l’anthropologie

I.3.4.1 – Approche scientifique

La première visée de l’anthropologie est de se faire reconnaître comme discipline scientifique et obtenir ce statut lui est nécessaire pour valider la pertinence de son domaine d’étude au sein de la communauté du savoir pour laquelle la science est la vérité : « Science is Truth and what anthropology seeks first and foremost through its noble defense of the native's cause (whose cause? you may ask) is its own elevation to the rank of Science²² ».

Trinh Minh-ha reproche à la science ses méthodes d’analyse de la réalité du terrain qui mènent à la clôture du sens et à l’établissement de frontières entre la pratique et l’analyse. Trinh Minh-ha observe ces tendances d’abord dans l’utilisation d’un langage réduit à un simple outil de description et ensuite dans l’incapacité phénoménologique de l’anthropologie à produire des « faits objectifs ».

I.3.4.2 – Instrumentalité du langage

Selon Trinh Minh-ha, les mots sont employés comme de simples intermédiaires dans la transmission du message :

Clarity as a purely rhetorical attribute serves the purpose of a classical feature in language, namely, its instrumentality. To write is to communicate, express, witness, impose, instruct, redeem or save - at any rate to mean and to send an unambiguous message. Writing thus reduced to a mere vehicle of thought may be used to orient toward a goal or to sustain an act, but it does not constitute an act in itself²³

²² *Ibid.*, p 5.

²³ *Ibid.*, p 16.

La transparence du langage, qui est donc le mode d'écriture légitimé par le milieu scientifique, évite toute réflexion sur l'utilisation en profondeur des mots en tant que producteurs de sens (symbolisme, connotation, figuration).

I.3.4.3 – Collecte des faits

L'accumulation des connaissances par la cueillette et la hiérarchisation des données, plus tard arbitrairement transformées en faits, sont le deuxième aspect de la méthode scientifique auquel s'oppose Trinh Minh-ha. Nous pouvons remarquer, en outre, que son statut d'Autre joue dans son refus de toute catégorisation : « Like any common living thing, I fear and reprove classification and the death it entails, and I will not allow its clutches to lock down on me, although I realize I can never lure myself into simply escaping it²⁴ ».

I.3.4.4 – Rôle de l'Autre

La représentation de l'Autre n'est pas le résultat d'un dialogue entretenu entre celui-ci et l'anthropologue, mais plutôt un discours unidirectionnel provenant de l'anthropologue et attribué à l'Autre : « What I resent most, however, is (...) his ear, eye, and pen, which record in his language while pretending to speak through mine, on my behalf²⁵ ».

Ceci amène Trinh Minh-ha à associer le discours anthropologique à celui d'un bavardage entre scientifiques au sujet de l'Autre. C'est donc en s'appuyant sur l'ensemble des « racontars » de leurs pairs que les anthropologues créent l'aspect scientifique de leur discipline :

Anthropology is finally better defined as "gossip" (we speak together about others) than as "conversation" (we discuss a question), a definition that dates back to Aristotle. (...) Scientific gossip takes place under relatively intimate conditions and mostly without witnesses; hence the gossipers' need to act in solidarity, leaning on and referring to each other for more credibility²⁶

²⁴ *Ibid.*, p 48.

²⁵ *ibid.*

²⁶ *Ibid.*, p 68.

Pour caractériser le rapport malhonnête que l'anthropologie instaure avec l'Autre, Trinh Minh-ha se réfère à la métaphore du « pet system²⁷ » qui croit dans l'existence d'une vérité dissimulée : l'anthropologue cherche à apprivoiser l'Autre pour avoir accès à des informations qui légitimeront le résultat de ses recherches. L'anthropologie partagée n'est, aux yeux de Trinh Minh-ha, qu'une boîte à outils utilisée par l'anthropologue pour rendre son discours crédible. En effet, ce dernier reste en contrôle de la place allouée à l'Autre :

Power creates its very constraints, for the Powerful is also necessary defined by the Powerless. Power therefore has to be shared ("shared anthropology" is a notion that has been tossed around for a try), so that its effect may continue to circulate; but it will be shared only partly, with much caution, and on the condition that the share is given, not taken²⁸

I.4 – Quelques propositions anthropologiques

I.4.1 – Contextualiser le rapport à l'Autre

Trinh Minh-ha ne s'opposerait plus à l'idéologie et à la représentation anthropologique à la condition que les anthropologues contextualisent leurs discours sur l'Autre. Selon elle, cette contextualisation discursive est complète lorsqu'elle inclut l'anthropologue, l'institution anthropologique derrière et bien sûr des cas concrets ; soit autant d'éléments sur lesquelles l'analyse anthropologique se base :

If only he (the anthropologist) could provide us with correct, consistent accounts of himself, his gossiping organization, and the specific instances of discourse that constitute his very accounts, then there would be no need for us to carry out an ongoing critique of ethnographic ideology and its claim to represent other cultures²⁹

Trinh Minh-ha souligne d'ailleurs la volonté des essais rassemblés dans *Writing Culture : The Poetics and Politics of Ethnography*, d'aller dans cette direction. Les auteurs du recueil, et particulièrement James Clifford, analysent les pratiques de représentation soutenant le discours

²⁷ Minh-ha, Trinh. *When The Moon Waxes Red*, Routledge, Londres, New York, 1991, p 68.

²⁸ *Ibid.*, p 67.

²⁹ Minh-ha, Trinh. *Woman Native Other: Writing Postcoloniality and Feminism*, Indiana University Press, Bloomington, Indianapolis, 1989, p 74.

anthropologique et isolent les mécanismes littéraires qui permettent de légitimer et objectifier la représentation anthropologique. Trinh Minh-ha remarque cependant que la force critique de leur message est amoindrie par la conclusion de l'ouvrage collectif dans laquelle George Marcus réduit la visée du livre à l'introduction d'une conscience (littéraire) dans la pratique anthropologique³⁰.

Faisant preuve d'un avant-gardisme certain, Trinh Minh-ha soutient qu'il faut penser la représentation de la réalité en tant que construction et qu'il s'agit là d'une réflexion nécessaire pour la discipline anthropologique. La théoricienne tente également d'analyser la nature possible du contact entre l'observateur et l'objet observé. Pour y parvenir, elle met de l'avant certaines techniques jugées pertinentes, dont la figure du cercle se transformant en un mouvement hélicoïdal³¹ et sur laquelle nous reviendrons dans l'analyse (cf. III.2.9).

I.4.2 – Approfondir l'opacité

En restant pris avec une conception binaire de la division entre schème et contenu³², Trinh Minh-ha affirme qu'il est impossible de saisir l'essence d'une chose a priori, car l'expérience analytique ne peut atteindre la réalité : « There is no such thing as a “coming face to face once and for all with Objects”, the real remains foreclosed from the analytic experience, which is an experience of speech³³ ».

Et si l'anthropologie continue de suivre une telle perspective, aucune approche ne peut jamais représenter adéquatement l'Autre de manière totale : « No anthropological under-taking can ever open up the other. Never the marrow. All he can do is wear himself out circling the object and define his other on the grounds of his being a man studying another man³⁴ ».

³⁰ *Ibid.*, p 157.

³¹ Minh-ha, Trinh. *Cinema Interval*, Routledge, Londres, New York, 1999, p 186-187.

³² Crépeau, Robert. « Une écologie de la connaissance est-elle possible », *Anthropologie et société*, Volume 20(3), 1996, p 2.

³³ Minh-ha, Trinh. *Woman Native Other: Writing Postcoloniality and Feminism*, Indiana University Press, Bloomington, Indianapolis, 1989, p 76.

³⁴ *Ibid.*

En tant que cinéaste-anthropologue Trinh Minh-ha recommande de prendre le temps de profondément considérer un objet et en respecter l'opacité. Elle s'oppose de fait aux sciences psychologiques et épistémologiques dont les théories espèrent révéler le mystère en toutes choses : « a mentality that proves incapable of touching the living thing without crushing its delicateness³⁵ ».

I.4.3 – Reconnaître³⁶ l'intervalle réflexif

La démarche pour une représentation plus juste³⁷ se trouverait dans cette zone à la limite qu'affectionne Trinh Minh-ha : un entre-deux sans idéologie fixe et dont l'objectif est la remise en question de tout acquis, même dans le cas d'un tournage³⁸. Cet intervalle réflexif se trouve au cœur de la représentation. Il s'agit d'un espace mouvant résultant de la dissociation entre les moyens de représentation et la représentation elle-même :

[The reflexive interval] is the place in which the play within the textual frame is a play on this very frame, hence on the borderlines of the textual and extra-textual, where a positioning within constantly incurs the risk of de-positioning, and where the work, never freed from historical and sociopolitical contexts nor entirely subjected to them, can only be itself by constantly risking being no-thing³⁹

En utilisant l'intervalle réflexif, Trinh Minh-ha pense pouvoir éviter la réduction d'un film uniquement à son fond (en opposition à sa forme). Elle prend en compte sa nature construite et en construction ainsi que la révélation de son contexte de production. Ainsi, pour être pertinente, toute représentation filmique ne peut se limiter à son contenu réfléchissant (au sens optique), mais doit aussi inclure une réflexion sur les moyens portant la représentation : « Being as much

³⁵ *Ibid.*, p 49.

³⁶ Bergson, Henri. *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris : Les Presses universitaires de France, Coll : Bibliothèque de philosophie contemporaine, 72e édition, 1965 [1939], p 96. « (...) l'acte concret par lequel nous ressaisissons le passé dans le présent est la reconnaissance (...) »

³⁷ Minh-ha, Trinh. *Woman Native Other: Writing Postcoloniality and Feminism*, Indiana University Press, Bloomington, Indianapolis, 1989, p 121.

³⁸ *Ibid.*, p 40.

³⁹ Minh-ha, Trinh. *When The Moon Waxes Red*, Routledge, Londres, New York, 1991, p 48.

a product of a language of true inwardness as that of pure surface, the work is both reflective and reflexive⁴⁰ ».

Pour Trinh Minh-ha, l'intervalle réflexif permet de décentrer l'intérêt d'un film du sens fixé par la représentation vers une attention relative au rapport dialectique entre celle-ci et son processus de fabrication. Pour notre théoricienne, la reconnaissance de l'intervalle réflexif libère ainsi un film de la soumission à la signification vers le couple signifiant-signification : « [The reflexive] gaze is at once an impulse that causes the work to fall apart (to return to the initial no-work-ness) and an ultimate gift to its constitution. A gift, by which the work is freed from the tyranny of meaning as well from the omnipresence of a subject of meaning⁴¹ ».

I.5 – La pratique du cinéma anthropologique de Trinh Minh-ha

I.5.1 – Une première définition de l'empathie « pratique »

Le professeur en psychologie Michel Claes considère que toute rencontre interpersonnelle (que nous conformons ici à la situation du cinéaste sur le terrain anthropologique) assez longue peut suivre un système de rapports intersubjectifs⁴² qui, selon le docteur en psychologie Serge Tisseron, développe d'autant, grâce au mécanisme des neurones miroirs, « les relations sociales et les processus affectifs⁴³ ». Cette remarque initiale rejoint la position de l'anthropologue Laurence Nicolas qui adresse une première définition de l'empathie pratique. Cette définition fait écho à la posture de Trinh Minh-ha sur le terrain qui cherche à creuser l'opacité de son objet anthropologique : « [L'] empathie est (...) le résultat, pétrie d'antipathie, de sympathie et de

⁴⁰ *Ibid.*, p 25.

⁴¹ *Ibid.*, p 48-49.

⁴² Claes, Michel. *PSY 3071 - Notes du cours 1 : Les relations interpersonnelles : définitions, caractéristiques et signification* [Présentation PowerPoint], 10 janvier 2006, diapo. 3. <http://mapageweb.umontreal.ca/claes/psy3071/expose1.pdf>. (Michel Claes reprend en fait les définitions établies par L. Alan Sroufe et June Fleeson, cf. Sroufe, L. Alan ; Fleeson, June. "Attachment and the construction of relationships", dans W.W. Hartup & Z. Rubin (dir.), *Relationships and development*, Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale, NJ, 1986, p 51-71.)

⁴³ Tisseron, Serge. *L'empathie au cœur du jeu social*, Albin Michel, Paris, 2010, p 16. (Serge Tisseron cite la découverte de Giacomo Rizzolatti pour expliquer l'implication des neurones miroirs dans les processus affectifs de l'empathie)

toutes sortes d'émotions dans le face-à-face particulier créé par la posture de l'ethnographe venu s'immerger dans "son" objet de recherche, sur "son" terrain⁴⁴ ».

I.5.2 – La rencontre anthropologique

Dans notre cas de médiation filmique expérimentale, la première étape remarquable de la production est le filmage et elle commence une fois que la recherche anthropologique préparatoire au terrain est terminée.

Chez Trinh Minh-ha, la recherche anthropologique, ne répond pas à une commande d'un gouvernement, un groupe de recherche ou un organisme institutionnel. Elle ne se construit pas exclusivement sur une théorie ou un énoncé préalable d'hypothèses. Elle est avant tout basée sur une participation radicale à une vie socioculturelle Autre et sur une observation empirique de la réalité afin de laisser la plus grande place possible aux pratiques, aux savoirs et aux expériences dans cette culture Autre.

Cette expérience du filmage que l'on considère comme empathique se matérialise lors de la captation par l'outil caméra qui filme cette rencontre préalablement installée entre la cinéaste-anthropologue et l'Autre. Cette rencontre a débuté bien en amont du filmage, lors de la recherche de terrain qui permet progressivement à Trinh Minh-ha de laisser l'Autre venir vers elle, dans l'opacité de son quotidien et de son environnement socioculturel. Réciproquement la cinéaste prend le temps d'expliquer à l'Autre les implications de cette pratique commune du filmage anthropologique qu'elle envisage. Ainsi les bases d'une « relation interpersonnelle » sont posées. Selon le psychologue et épistémologue Jean Piaget, celle-ci est d'ailleurs une spécificité des sciences humaines et sociales qui, « ayant l'homme comme objet, en ses activités innombrables, et étant élaborées par l'homme en ses activités cognitives, (...) se trouvent placées en cette position particulière de dépendre de l'homme à la fois comme sujet et comme objet⁴⁵ ». Conçue comme un problème propre à ces disciplines, dont l'anthropologie, la relation interpersonnelle rend nécessaire la construction d'une attitude particulière dans la relation à

⁴⁴ Nicolas, Laurence. « L'empathie, aporie ou doute méthodologique ? », *Journal des anthropologues*, 114-115, Asso. française des anthropologues, France, 2008, p 2.

⁴⁵ Piaget, Jean. *Épistémologie des sciences de l'homme*, Gallimard, Paris, 1970, p 45.

autrui comme à soi-même, sur le terrain comme dans l'analyse (le montage si nous nous déplaçons vers l'anthropologie visuelle). Cette relation est fondée sur la prise de distance, et l'empathie telle qu'elle est définie plus haut semble en fournir une définition dans l'action.

Ainsi l'établissement d'une relation interpersonnelle semble une condition préalable et nécessaire à l'établissement d'un filmage de mode empathique.

I.5.3 – Terrain anthropologique et décentration

Avant chacun des filmages de *Reassemblage* ou de *The Fourth Dimension*, Trinh Minh-ha étudie implicitement le terrain anthropologique en vivant un temps non négligeable dans les pays où elle va filmer par la suite. Cette préparation au filmage, qui est partie prenante de sa démarche méthodologique, entraîne une décentration de la position de la réalisatrice communément admise. Cette décentration se traduit pour cette dernière par l'apprentissage d'être spectatrice, compétence absolument nécessaire dans le contexte de l'étude de toute culture Autre. D'une compétence de réalisatrice participante, Trinh Minh-ha accède à une compétence de spectatrice, à contre-courant du mécanisme de l'apprentissage de l'observation participante qui porte l'anthropologue exclusivement observateur à devenir acteur.

En modelant l'acuité d'un nouveau regard sur l'Autre, il s'établit une distanciation au sujet anthropologique qui oriente la pratique de l'enquête sur le terrain avant le filmage. Trinh Minh-ha franchit une frontière arbitraire, en expérimentant personnellement cette culture Autre et par là même le caractère mouvant de cette ligne symbolique entre spectateur et participant.

Cette forme de décentration relative à la pratique empathique de Trinh Minh-ha redéfinit les relations à l'Autre. La réalisatrice revient parfois dans sa littérature ou lors de ses conférences sur ces périodes préalables ou concomitantes avec les filmages : ce temps passé à découvrir les pays et leurs coutumes lui permettent de doucement développer une relation affective et intime (intersubjective) avec son objet d'observation. Cette implication de Trinh Minh-ha, ou ce que le spécialiste en études autochtones Jean-Guy Goulet nomme le « recours conscient et consenti à

la participation radicale dans le monde autrui⁴⁶ », se pose comme une condition incontournable à la compréhension de la socioculture (ses expressions et ses significations) qu'elle rencontre. Même si le point de vue de la réalisatrice restera toujours extérieur, cette implication lui permet de réduire l'écart entre ses propres interprétations et la réalité telle qu'elle est ressentie, vécue et construite du point de vue de l'Autre. La profondeur de cette implication est indissociable des capacités de négociation de l'anthropologue pour expliquer la pertinence de son projet filmique et de fait, de sa présence sur le terrain. Ces capacités sont étroitement liées à la personnalité de la cinéaste-anthropologue et à son aptitude à trouver sa place « à côté » de l'Autre.

I.5.3.1 – *La cas de Reassemblage*

[Trinh Minh-ha] made *Reassemblage* after having lived in Senegal for three years (1977-80) and taught music at the *Institut National des Arts* in Dakar; in other words, after having time and again been made aware of the hegemony of anthropological discourse in every attempt by local outsiders and by insiders to identify the culture observed⁴⁷

During these three years, while doing research at the *National Cultural Archive*, [she] traveled extensively in Senegal, Mali and Burkina Faso and became passionately involved in the local culture, especially music and architecture⁴⁸

Reassemblage was shot in 1981 well after [her] stay there⁴⁹

I.5.3.2 – *Le cas de The Fourth Dimension*

Trinh Minh-ha a vécu plusieurs mois par année au Japon entre 1998 et 2000 à l'occasion de quelques voyages d'enseignement⁵⁰. Elle était professeure invitée à l'*Institut des études de genres* à l'Université d'Ochanomizu située à Tokyo et aussi à l'Université de Ritsumeikan

⁴⁶ Goulet, Jean-Guy. « Une question éthique venue de l'autre monde. Au-delà du grand partage entre nous et les autres », dans *Anthropologie et sociétés*, volume 28 (1), 2004, p 122.

⁴⁷ Minh-ha, Trinh. *Framer Framed*, Routledge, Londres, New York, 1992, p 112.

⁴⁸ Minh-ha, Trinh. *Cinema Interval*, Routledge, Londres, New York, 1999, p 53.

⁴⁹ Minh-ha, Trinh. *Framer Framed*, Routledge, Londres, New York, 1992, p 112.

⁵⁰ Minh-ha, Trinh. « Autoréflexivité et expérimentation », acte du colloque « L'artiste en ethnographe », Paris : Musée du Quai Branly, enregistré (audio) le 26 mai 2012.

<http://www.quaibrantly.fr/fr/programmation/manifestations-scientifiques/manifestations-passees/colloques-et-symposium/saison-2012/lartiste-en-ethnographe.html>.

à Kyoto⁵¹. Elle a aussi participé une conférence publique suite à la projection d'un de ses films à la *Seika University* à Kyoto en janvier 2001.

Notons également que le filmage de *The Fourth Dimension* était à l'origine un repérage pour un futur film en 35 mm qui n'a jamais vu le jour, faute de financement. En conséquence, Trinh Minh-ha a décidé de monter les rushes vidéo et de réaliser *The Fourth Dimension*, qui de fait peut-être considéré comme un film indépendant d'un point de vue institutionnel et de la commandite⁵².

I.5.4 – L'expérience du filmage

La réflexivité, entendue comme « un travail de l'expérience sur elle-même⁵³ » se pose ainsi au cœur de l'expérience ethnographique. C'est par elle que l'anthropologue parvient à identifier, au sens propre, la lentille à travers laquelle il élabore le film de ses analyses et de ses conclusions. Comme le rappelle Kirsten Hastrup, le film ethnographique doit se donner comme tâche de représenter et de recréer, à travers la médiation expérimentale, cette espace de contact qui lie (et parfois divise) filmeur et filmé. Cette espace de contact implique une présence interactive des sujets, répondant à la rencontre et l'improvisant⁵⁴. En effet, Trinh Minh-ha, en tant que cinéaste-anthropologue, intervient nécessairement sur la réalité dans laquelle elle est une participante active.

Pour revenir au moment du filmage à proprement parler, on peut espérer grâce à la « rencontre » de terrain préalable au filmage, l'établissement d'une certaine compréhension empathique entre Trinh Minh-ha et l'Autre compris dans son environnement et sa socioculture.

Cette nouvelle rencontre du filmage peut alors se vanter d'être réciproque et dans la continuité de la précédente. On se retrouve dans une pratique du filmage où l'Autre est déjà familier avec les actions a priori « étrangères » de la réalisatrice (de l'intérieur vers l'extérieur) et

⁵¹ « Trinh T. Minh-ha : Biography », TRINH T. MINH-HA, consulté en ligne le 18 décembre 2016. <http://trinhminh-ha.com/biography/>.

⁵² Minh-ha, Trinh. *The Digital Film Event*, Routledge, Londres, New York, 2005, p 143.

⁵³ Céfai, Daniel. *L'Enquête de terrain*, La Découverte, Paris, 2003, p 524.

⁵⁴ Hastrup, Kirsten. *A Passage to Anthropology: Between Experience and Theory*, Londre, New York, Routledge, 1999 [1995].

réci­proque­ment⁵⁵. Le filmage ainsi orienté par empathie permet à la réalisatrice de capter avec sa caméra le caractère intersubjectif de sa relation avec l'Autre pour accéder aux habitudes du quotidien et à l'intimité de ce dernier. Le filmage tel que conçu par Trinh Minh-ha se présente comme une technique corporelle partagée, dans un contexte qui déborde le strict cadre de la recherche anthropologique et fonde l'idée d'une expérience commune entre le filmeur et le filmé.

Théoriquement, Trinh Minh-ha a aussi pour principal souci éthique d'éviter le cycle de « récupération, collection, préservation » de la science anthropologique, que son commentaire en voix off répro­u­ve : on ne peut pas « mani[er] la caméra exactement comme [on] mani[e] les mots ». Elle prend ainsi le parti de filmer selon un geste empathique dont la fonction est de laisser passer, et non de récupérer, de disperser et non de collecter, de transformer et non de préserver, « a net with no fisherman⁵⁶ ».

⁵⁵ Minh-ha, Trinh. « Autoréflexivité et expérimentation », acte du colloque « L'artiste en ethnographe », Paris : Musée du Quai Branly, enregistré le 26 mai 2012. <http://www.quaibrantly.fr/fr/programmation/manifestations-scientifiques/manifestations-passees/colloques-et-symposium/saison-2012/lartiste-en-ethnographe.html>.

⁵⁶ Minh-ha, Trinh. *Framer Framed*, Routledge, Londres, New York, 1992, p 130.

1.5.4.1 – L'empathie pratique relationnelle

Aborder le filmage avec cette « implication », permet à Trinh Minh-ha de tenir compte de celle-ci dans la production des savoirs anthropologiques, tout en laissant une grande place à sa créativité, son imagination et son improvisation sur le terrain du filmage. Ses capacités à comprendre, interpréter, répondre ou rebondir face à certaines situations dépendent dans une large mesure de l'espace de liberté qu'elle parvient progressivement à construire en tant que cinéaste-anthropologue, mais aussi et surtout, en tant qu'individu.

D'un point de vue technique ce type de filmage mettant en œuvre une empathie de pratique permettrait à Trinh Minh-ha de développer « la capacité (...) de se mettre à la place de [l'Autre] pour anticiper [ses] mouvements⁵⁷ » et anticiper le cadrage adéquat en sachant où se placer avec sa caméra « à côté⁵⁸ » de l'Autre, comme elle le prophétise au début de son premier film anthropologique *Reassemblage*.

En d'autres mots, Trinh Minh-ha aurait acquis par empathie un prédéterminisme socioculturel qu'elle confère à son geste cinématographique. Ce processus empathique lui permet de savoir comment utiliser sa caméra au mieux et quand déclencher l'enregistrement pour capter cette expérience de l'Autre en respectant son opacité et donc le savoir anthropologique qui en découle. Cette pratique de Trinh Minh-ha nous rappelle à l'analyse de Serge Tisseron qui insiste sur le fait que « [s]i l'empathie, est la capacité de comprendre autrui, [l'anthropologue] professionnel doit décidément en être bien pourvu. Cela le rend plus efficace⁵⁹ ». Ainsi notre réalisatrice semble vivre son filmage dans la continuité de son terrain anthropologique, nos pas sous le signe de l'expérience étrange, mais plutôt comme répondant à une sorte de familiarité en partie induite par cette pratique partagée.

⁵⁷ Tisseron, Serge. *L'empathie au cœur du jeu social*, Albin Michel, Paris, 2010, p 18.

⁵⁸ (notre traduction de l'expression « nearby » fréquemment employée par Trinh Minh-ha)

⁵⁹ Tisseron, Serge. *L'empathie au cœur du jeu social*, Albin Michel, Paris, 2010, p 18.

1.5.4.2 – L'empathie exploratoire

En lien avec ce contexte de filmage, on peut exploiter l'idée nouvelle défendue par Laurence Nicolas et qui considère l'empathie comme un moyen anthropologique d'exploration et d'obtention de savoirs. Elle marque une distinction entre le fait d'éprouver de l'empathie envers son objet (l'explication de Serge Tisseron que nous venons de citer) pour la percevoir comme un outil exploratoire inhérent à la fonction de l'anthropologue (cinéaste-anthropologue dans le cas de Trinh Minh-ha), qui peut ainsi « procéder par empathie, [afin] de la déployer en tant qu'opération de connaissance⁶⁰ ». Elle précise sa position sur cette « technique » qui est « une intuition scientifique par laquelle on espère multiplier les chances d'obtenir du savoir, ou plus modestement de l'information⁶¹ ».

1.5.4.3 – Une double empathie pratique ?

Pour résumer, il nous semble justifié de considérer le moment du filmage comme l'expérience partagée d'une pratique qui développe une double empathie : la première fait lien entre filmeur et filmé dans un mouvement mutuel d'« aller vers l'Autre » et la deuxième permet d'utiliser intuitivement la caméra comme un outil d'exploration du terrain qui l'entoure. Ainsi cette double empathie pratique à l'œuvre lors du filmage anthropologique permet à Trinh Minh-ha, outre l'accès aux savoirs et aux valeurs culturelles de l'Autre, d'aboutir à un filmage dynamique et socialement défini. On osera également ajouter que cette double empathie pratique, en poursuivant l'action du geste cinématographique de la réalisatrice, incorpore indirectement à l'image l'éthique anthropologique de Trinh Minh-ha.

⁶⁰ Nicolas, Laurence. « L'empathie, aporie ou doute méthodologique ? », *Journal des anthropologues*, 114-115, Asso. française des anthropologues, France, 2008, p 3.

⁶¹ *Ibid.*

I.5.5 – La pratique du montage

I.5.5.1 – Critique du cinéma anthropologique traditionnel

Trinh Minh-ha critique le cinéma anthropologique dans la continuité de la critique qu'elle adresse à la discipline anthropologique. La cinéaste affirme son opposition à l'effacement du dispositif et du médium. Elle refuse aussi toutes règles normatives du filmage qui limitent l'observation et trompent la compréhension du spectateur en imposant une réalité unique, soumise aux dogmes institutionnels.

I.5.5.2 – Rejet du film anthropologique traditionnel

Trinh Minh-ha considère que le cinéma n'est pas le simple produit mécanique de la caméra, inscrit sur une pellicule filmique ou enregistré par le capteur photosensible de la caméra vidéo. Trinh Minh-ha rejette les pratiques filmiques qui se limitent à propager un cinéma réduit à la restitution du réel :

[T]he ideology adopted is no other than that of capturing movements (objects) of life or restituting it (them) in a raw manner, and revealing the authentic reality by a neutral camera as well as a neutral cineaste, whose role is to interfere/participate as little as possible, therefore to hide technologically as much as feasible⁶²

De fait, l'information audiovisuelle captée ne peut être réduite à une réalité objective et neutre. Le cinéma qui résulte de la captation n'est pas un simple messenger du sens, mais communique toutes sortes d'informations connexes au contexte de tournage et sa contingence : le profilmique comme le hors-film. Ainsi notre double empathie pratique définie précédemment, pourrait être considérée comme un élément non négligeable du hors-film et influencerait à bien des égards les choix techniques du filmage et incidemment l'image produite lors du montage.

⁶² Minh-ha, Trinh. *When The Moon Waxes Red*, Routledge, Londres, New York, 1991, p 56.

I.5.5.3 – Quelques ambiguïtés de l'anthropologie visuelle

Situation antagonique

Il s'agit de la représentation binaire d'une réalité ou d'une situation divisée en entités mises en opposition les unes par rapport aux autres. Par exemple c'est le cas des films organisés sur le rapport conflictuel entre la Nature et la Culture qu'évoque Trinh Minh-ha :

The supposedly universal tension between Nature and Culture is, in reality, a non-universal human dis-ease. No conflicts exist between what has conventionally been called Father Culture and Mother Nature, except when the pair are thought of as opposite to each other (instead of different from each other)⁶³

Selon notre réalisatrice, la logique de conflit est un fondement des schèmes de la pensée occidentale. Il est donc nécessaire de l'inclure, mais en la déconstruisant, en l'altérant pour mieux la dépasser ou la critiquer. Cette stratégie permet d'accrocher l'attention des spectateurs tout en les convainquant des limites d'une telle logique de représentation.

Linéarité

Pour Trinh Minh-ha, maintenir une certaine linéarité temporelle lors du montage a pour but de rester le plus conforme possible à la ligne du temps de l'expérience vécue du spectateur occidental :

Gaps and cracks of the systems of filmmaking and filmviewing are carefully made invisible so that the flow of events can continue to provide the spectator with a sense of gradual, linear acquisition of knowledge. This is, in fact, the way the West has envisioned much of its art for centuries⁶⁴

⁶³ Minh-ha, Trinh. *Woman Native Other: Writing Postcoloniality and Feminism*, Indiana University Press, Bloomington, Indianapolis, 1989, p 67.

⁶⁴ Minh-ha, Trinh. *When The Moon Waxes Red*, Routledge, Londres, New York, 1991, p 164-165.

Nous verrons que Trinh Minh-ha préfère la notion de continuité qui emprunte chez elle différentes stratégies afin d'orienter l'expérience du spectateur dans un rapport d'immédiateté au médium.

Musique

Selon Trinh Minh-ha, la musique est un puissant élément du film qui permet d'ajouter une couche signifiante à la représentation, parfois dans le but de clarifier l'image, parfois dans le but de l'opacifier :

Music is the opium of cinema. Music determines characters, expression, mood, atmosphere, transition, orientation, meaning. (...) Without the thousand and one anchorings achieved through sound, the film would disperse in numerous diverse directions, giving rise to ERRORS OF INTERPRETATION⁶⁵

Chez Trinh Minh-ha la logique musicale est complexe : il s'agit toujours de façonner le formel et de jouer avec sa composante visuelle. Déséquilibrer l'esthétique en déplaçant « l'équilibre » du flux audiovisuel vers sa composante sonore permet de guider et d'informer l'interprétation du spectateur autrement.

Réflexivité

Trinh Minh-ha réprovoque les techniques et stratégies réflexives mises de l'avant aux débuts de l'anthropologie visuelle (celles de l'ethnographie de Jean Rouch par exemple) dans les années 1960, car d'après elle, bien que celles-ci encouragent le cinéaste à mettre de l'avant sa subjectivité, elles ne remettent pas en question de façon certaine l'objectivité de l'image filmée : « Thus, though the filmmaker's perception may readily be admitted as being unavoidably

⁶⁵ *Ibid.*, p 36.

personal, the objectiveness of the reality of what is seen and represented remains unchallenged⁶⁶ ».

Toutefois, notre réalisatrice emploie à de nombreuses reprises ces techniques réflexives, et ce, bien qu'elle en dénonce leurs imperfections.

1.5.5.4 – Techniques de filmage

Trinh Minh-ha favorise donc quelques techniques de filmage qui propagent indirectement l'empathie exploratoire dont avons précédemment établie l'existence sur le terrain anthropologique (cf. I.5.4.2). Nous nous limiterons ici à l'exemple de *Reassemblage* pour en expliciter quelques-unes.

Les mouvements de caméra privilégiés par Trinh Minh-ha ne respectent volontairement pas ce que Trinh Minh-ha appelle « the ABC of photography⁶⁷ », soit les règles esthétiques préconisées par la cinématographie classique et basées sur la transparence. Effectivement, l'approche classique doit avant tout permettre au spectateur de saisir directement la signification des images filmiques à travers des choix cinématographiques paramétriques comme, la durée et le type de plan, le mouvement de la caméra et la mise au point de l'image.

Mais Trinh Minh-ha cherche plutôt à créer une distanciation entre le spectateur et l'image filmique afin d'empêcher ce dernier de se faire une idée préconçue du contenu. Pour ce faire elle choisit dans *Reassemblage* des plans souvent très courts, parfois flous et filmés à l'aide d'une caméra essentiellement mobile dont les mouvements sont imprévisibles et hésitants. L'utilisation de nombreux gros plans (cf. III.2.4.2 et III.2.10) est pour Trinh Minh-ha une manière de représenter le voyeurisme naturel du cinéaste et de souligner l'aspect formel du filmage, en privilégiant par ce biais la texture des objets filmés⁶⁸. Pour la même raison, Trinh Minh-ha limite les mouvements de caméra à ceux qui s'apparentent au point de vue du voyeur. Elle évite donc les mouvements lisses et obliques et effectue des panoramiques horizontaux et

⁶⁶ *Ibid.*, p 35.

⁶⁷ (paroles prononcées par Trinh Minh-ha dans son film *Reassemblage*, cf. note de bas de page 91, p 44)

⁶⁸ Minh-ha, Trinh. *Framer Framed*, Routledge, Londres, New York, 1992, p 226.

verticaux chaotiques pour insister sur le rôle de la caméra observant et la rectangularité surfacique de l'écran.

Également, pour ne pas empiéter sur l'espace de l'Autre, Trinh Minh-ha refuse les mouvements qui donnent une assise de puissance à la caméra, par exemple le zooming et le travelling : « In someone else's space I cannot just roam about as I may like to. Roaming about with the camera is not value-free; on the contrary, it tells us much about the ideology of such a technique⁶⁹ ».

De plus, selon Trinh Minh-ha, les mouvements de caméra à visées exploratoires permettent de réfléchir la subjectivité de l'opérateur (et de son corps en action) derrière la caméra :

It does not result from an (avant-garde) anti-aesthetic stance, but occurs, in my context, as a form of reflexive body writing. Its erratic and unassuming moves materialize those of the filming subject caught in a situation of trial, where the desire to capture on celluloid grows in a state of non-knowingness and with the understanding that no reality can be «captured» without transforming⁷⁰

⁶⁹ *Ibid.*, p 117.

⁷⁰ *Ibid.*, p 115.

I.5.6 – Les six étapes du montage chez Trinh Minh-ha

Trinh Minh-ha théorise un montage qui se divise en six étapes que nous allons approfondir. C'est la combinaison de ces six étapes qui permet à la forme résultante de s'ouvrir au geste empathique de Trinh Minh-ha :

Making films from a different stance supposes [1] a re-structuring of experience and a possible rupture with patriarchal filmic codes and conventions; [2] a difference in naming - the use of familiar words and images, and of familiar techniques in contexts whose effect is to displace, expand, or change their preconceived, hegemonically accepted meanings; [3] a difference in conceiving "depth", "development", or even "process" (processes within processes are, for example, not quite the same as a process or several linear processes); [4] a difference in understanding rhythms and repetitions - repetitions that never reproduce nor lead to the same ("and other among others"); [5] a difference in cuts, pauses pacing, silence; [6] a difference, finally in defining what is "cinematic" and what is not⁷¹

I.5.6.1 – « a re-structuring of experience (...) » [1]

Trinh Minh-ha évoque un rapport différent au film tant de la part du cinéaste que pour le spectateur. Son approche va redéfinir la relation entre le cinéaste et sa production filmique. Le regard du cinéaste est, selon elle, fondamentalement subjectif. Cette subjectivité influence en partie son geste artistique et se matérialise incidemment à travers chacun des choix esthétiques du montage :

When you realize the subjectivity is endless in its ramifications, you also realize you can practice what has been called "the science of the subject" or, as I prefer it, "the trial of the subject"- a trial that is not limited to particular statements but which infiltrates every word, every image, every cut of one's work⁷²

⁷¹ Minh-ha, Trinh. *When The Moon Waxes Red*, Routledge, Londres, New York, 1991, p 151.

⁷² Minh-ha, Trinh. *Framer Framed*, Routledge, Londres, New York, 1992, p 231.

Travailler à partir du subjectif passe prioritairement par le dévoilement des techniques⁷³ visuelles et sonores impliquées dans le processus de la médiation filmique, mais aussi par le maintien d'un lien constant à l'immédiateté de l'expérience filmée⁷⁴ :

Filmmaking is after all a question of “framing” reality in its course. However, it can also be the very place where the referential function of the film image/sound is not simply negated, but reflected upon in its own operative’s principles and questioned in its authoritative identification with the phenomenal world⁷⁵

C'est en considérant son rôle d'anthropologue dans « son » tiers-monde d'origine, que Trinh Minh-ha a pensé sa position comme étant interne et externe, car son identité devient multiple, à la fois observatrice étrangère et native de cette région du monde⁷⁶. L'ambiguïté de sa position l'amène à se déplacer et à ne pas parler à la place ou au nom de ceux qu'elle étudie : « She does not speak about it. For, without a certain work of displacement, “speaking about” only partakes in the conservation of systems of binary opposition (subject/object, I/It, We/They) on which territorialized knowledge depends⁷⁷ ».

Trinh Minh-ha, par son geste cinématographique, veut éveiller le sens critique et la réflexion du spectateur. Tout en laissant par moment celui-ci se perdre dans le flux des images et des sons,

⁷³ Revel, Judith. « Michel Foucault : repenser la technique », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [en ligne], 16 | 2009, consulté en ligne le 5 mai 2017. <http://traces.revues.org/2583>. C'est en extrapolant à partir de l'analyse de Judith Revel que nous pouvons prétendre que le dévoilement des techniques reflète la subjectivité de la réalisatrice. En citant son propos et en l'adaptant au cinéma, nous pouvons dire que « l'utilisation du mot “technique” et celle du mot “art” (et, plus tard, du mot “production”) semblent équivalentes chez Michel Foucault en ce qu'elles engagent un rapport à soi qui passe à travers des pratiques, c'est-à-dire un mode de vie, une manière de conduire sa propre existence. Et en même temps, les trois manières de dire l'extrême matérialité de ces pratiques (encore une fois : “techniques”, “art”, “production”) impliquent toutes quelque chose qui a à voir avec la dimension de l'invention [par le filmage puis le montage dans le cas du cinéma] » (p 139). « La question de la *tekhnê*, pour Foucault, se situe donc non seulement au croisement du rapport à soi et du rapport aux autres, mais n'est pas dissociable d'une expérience (c'est en ce sens que l'on peut parler de « matérialité », y compris quand l'expérience en question est spirituelle : elle engage des manières de conduire sa propre existence, d'en problématiser les modes » (p 139-140). (Le mode de communication mis en œuvre par Trinh Minh-ha pendant l'expérience du montage (et le filmage en amont) est ce mode empathique que nous tentons de matérialiser.) « Et cette expérience, en ce qu'elle travaille le rapport à soi, produit – invente, modifie, expérimente de manière inédite – précisément ce soi dont elle a fait sa matière. Soi n'est bien entendu pas (...) le nom d'une identité ou d'une position, c'est la matière même de l'expérimentation de la *tekhnê* – et c'en est également le résultat, le produit sans cesse remis à l'ouvrage, modifié, plié à la logique créative d'un devenir sans terme » (p 140).

⁷⁴ *Ibid.*, p 183.

⁷⁵ Minh-ha, Trinh. *When The Moon Waxes Red*, Routledge, Londres, New York, 1991, p 43.

⁷⁶ Minh-ha, Trinh. *Framer Framed*, Routledge, Londres, New York, 1992, p 182.

⁷⁷ Minh-ha, Trinh. *When The Moon Waxes Red*, Routledge, Londres, New York, 1991, p 12.

elle cherche le reste du temps à le rendre sensible au processus de la médiation par l'empathie sous-jacente menant à l'évocation du sujet anthropologique⁷⁸.

I.5.6.2 – « *A difference in naming (...)* » [2]

En insistant pour rendre audiovisible les techniques et processus entourant la réalité du filmage, Trinh Minh-ha cherche à montrer l'ineptie d'une vérité unique ou d'un sens fixe⁷⁹. Elle s'oppose donc aux films anthropologiques qui imposent une lecture prévisible des images filmées⁸⁰, car ceux-ci suppriment l'important cadre idéologique et circonstanciel⁸¹ entourant le filmage. Trinh Minh-ha refuse d'adopter cette position dominante⁸² par rapport à l'objet filmé et accepte donc d'ouvrir le sens par l'intermédiaire de l'intervalle réflexif :

Meaning can neither be imposed nor denied. Although every film is in itself a form of ordering and closing, each closure can defy its own closure, opening onto other closures, thereby emphasizing the interval between apertures and creating a space in which meaning remains fascinated by what escapes and exceeds it⁸³

Le but est de potentiellement multiplier les sens par le jeu du montage pour proposer au spectateur une nouvelle expérience filmique et lui laisser sa liberté d'interprétation.⁸⁴ Pour y parvenir, Trinh Minh-ha applique, selon-nous, un geste empathique créant des correspondances nouvelles entre la forme et son contenu : le film doit dorénavant être appréhendé comme un flux audiovisuel qui refuse de suivre les limitations institutionnelles : « There is no score to follow, no hidden dimension from the visuals to disclose, and endless thread to weave anew⁸⁵ ».

⁷⁸ Minh-ha, Trinh. *Framer Framed*, Routledge, Londres, New York, 1992, 1992, p 187.

⁷⁹ *Ibid.*, p 182.

⁸⁰ Minh-ha, Trinh. *When The Moon Waxes Red*, Routledge, Londres, New York, 1991, p 45.

⁸¹ *Ibid.*, p 48.

⁸² Minh-ha, Trinh. *Framer Framed*, Routledge, Londres, New York, 1992, p 174.

⁸³ Minh-ha, Trinh. *When The Moon Waxes Red*, Routledge, Londres, New York, 1991, p 49.

⁸⁴ *Ibid.*, p 41.

⁸⁵ *Ibid.*, p 206.

Cette approche de Trinh Minh-ha est une mise en application de la théorie postmoderne à l'art du montage qui se voit renouveler grâce à une logique empathique, émergeant du cœur de la forme, qui déconstruit puis « réassemble » les éléments filmiques composant le flux audiovisuel.

I.5.6.3 – « A difference in conceiving “depth”, “development” or, (...) “process” » [3]

« depth »

Trinh Minh-ha privilégie une approche plurielle et réfute l'unicité toute puissante de la pensée scientifique. Elle travaille sur la multiplicité des interprétations possibles et rend visible les techniques qu'elle emploie, ce qui influe sur la production de sens et l'augmente : la forme devient indissociable du fond.

« development »

Le développement d'un sujet (anthropologique) ne doit pas se conformer à un schème quelconque : Trinh Minh-ha s'interdit la logique binaire (passage du général au particulier et du diachronique au synchronique), et la construction linéaire pour sa trop grande prévisibilité. Trinh Minh-ha cherche plutôt à éviter toute finalité et ouvrir à la pluralité de sens par un recours à une progression filmique a-chronologique ; ce développement offre une réception potentiellement renouvelée à chaque fois :

[A] commitment to infinite progress is also a realization that the infinite is what undermines the very notion of (rational) progress. (...) In this context, a work-in-progress, for example, is not a work whose step precedes other steps in a trajectory that leads to the final work. It is not a work awaiting a better, more perfect stage of realization⁸⁶

⁸⁶ *Ibid.*, p 15.

« process »

Pour Trinh Minh-ha, tous les processus menant à la réception filmique ont l'obligation d'être apparents. Les films anthropologiques doivent rendre compte de la logique empathique par leurs qualités expérimentales et leur exploitation radicale du médium, qui peut alors générer une impulsion performative⁸⁷.

I.5.6.4 – « *A difference in understanding rhythms and repetitions (...)* » [4]

La démarche créative du montage filmique chez Trinh Minh-ha trouve un écho avec celle de la composition musicale à laquelle elle est spécialement sensibilisée suite à sa formation universitaire⁸⁸. Ainsi le rythme, par son caractère sensible, joue un rôle déterminant dans l'assemblage des images filmées et de la trame sonore ainsi que dans l'entrelacement des flux audio et visuel.

Un des effets rythmiques privilégiés par Trinh Minh-ha est la répétition qui est utilisée comme stratégie de déplacement. En effet la répétition entraîne une remise en question (par le mouvement formel) de la signification attachée à la représentation et oblige le spectateur à adopter un regard critique en lien avec sa sensibilité perceptive du flux audiovisuel :

As viewers, we often fix a meaning or metaphor by identifying or associating the image with the commentary that accompanies it. Repetitions of the same sentence in slightly different forms and in ever-changing contexts help to unsettle such a fixity, and to perceive the plural, slidding relationship between ear and eye, image and word⁸⁹

Le questionnement qu'entraîne la répétition formelle permet au spectateur d'exercer son libre arbitre face à un commentaire extrêmement présent, même si discontinu dans les deux films du corpus. Le rythme que suggère la répétition ajoute également une poésie par cette nouvelle scansion audiovisuelle du discours. C'est cette éventualité du spectateur à résonner face à la

⁸⁷ Minh-ha, Trinh. *Framer Framed*, Routledge, Londres, New York, 1992, p 114.

⁸⁸ Minh-ha, Trinh. *The Digital Film Event*, Routledge, Londres, New York, 2005, p 144.

⁸⁹ Minh-ha, Trinh. *Framer Framed*, Routledge, Londres, New York, 1992, p 228.

répétition formelle qui nous amène clairement vers le concept d'« empathie esthétique » que nous allons exemplifier longuement lors de l'analyse filmique (cf. III.2.3.2).

I.5.6.5 – « A difference in cuts, pauses, pacing, silence » [5]

Les coupes

Chez Trinh Minh-ha, les coupes servent des fins de réflexivité et d'adhésion à la non-transparence du dispositif cinématographique. Ce découpage particulier ouvre aux interprétations multiples du spectateur : « Cutting a sentence at different places, for example, assembling it with holes, repeating it in slightly different forms and in ever-changing verbal and visual contexts help to produce a constant shift and dislocation in meanings⁹⁰ ».

Aussi, Trinh Minh-ha utilise fréquemment le « jump-cut », mais en fait un usage non conventionnel⁹¹. Son utilisation souligne l'hésitation dans le choix d'un plan, plutôt qu'un autre, en plus de briser la continuité spatiale et temporelle. Cet emploi profane du « jump-cut » déstabilise à bon escient le spectateur. Évidemment, le « jump-cut » insiste aussi sur le caractère éphémère et l'instantanéité de l'objet filmé⁹². En générant des ouvertures perceptibles au spectateur, Trinh Minh-ha lui rend sa liberté d'adhésion ou non au flux audiovisuel, et peut-être est-ce en cela un moyen de ramener l'éthique dans la forme.

⁹⁰ Minh-ha, Trinh. *When The Moon Waxes Red*, Routledge, Londres, New York, 1991, p 206.

⁹¹ (Dans le cinéma conventionnel, un mouvement panoramique est montré en entier, car si on en retire une partie au milieu du mouvement, la transition entre les plans de début et de fin ne sera pas lisse et l'œil percevra un saut temporel : d'où le terme « jump-cut » qualifiant ce type de raccord. Pour éviter celui-ci, l'angle de prise de vues doit varier d'au moins trente degrés lors de l'assemblage de plans fixes d'un même sujet. Trinh Minh-ha ne suit aucune de ces règles de l'« ABC du cinéma ».)

⁹² Minh-ha, Trinh. *Framer Framed*, Routledge, Londres, New York, 1992, p 226.

Les pauses

Par son utilisation inhabituelle des pauses Trinh Minh-ha rejette une nouvelle fois les conventions filmiques traditionnelles :

To pause and look more closely than is required, to look at what one is not supposed to look at in the context of cinema action, cinema affection, cinema superproduction, upsets the established order in all its forms, to the degree that the very duration or intensity of the gaze is controlled by society⁹³

Pour montrer l'effet qu'apporte l'allongement des pauses, Trinh Minh-ha nous rappelle au fameux ouvrage *L'image-temps* du philosophe Gilles Deleuze. Selon lui, le cinéma conventionnel est caractérisé par l'association mouvement-image. En allongeant la durée des pauses, la notion temporelle remplace celle du mouvement et génère un lien de temps-image. C'est dans ce temps de suspension où l'affect se trouve stimulé que l'on espère l'émergence d'un déplacement empathique du spectateur.

Le silence

Dans le cinéma conventionnel qui combine harmonieusement son et image pour offrir une apparence de vérité, le silence est proscrit, car il réfléchit l'artificialité de la représentation en rappelant au spectateur le « présent » de la réception. Pour Trinh Minh-ha, silence et son sont les deux faces d'une même pièce : « SILENCES are holes in the sound wall / SOUNDS are bubbles on the surface of silence⁹⁴ ».

Le silence fait donc absolument partie, avec le son ambiant, la musique et le commentaire plurivocal, de l'expérience sonore du film. Le silence remplit différentes fonctions comme la pause ou la suspension, et il donne un relief esthétique inattendu au flux audiovisuel qui touche le spectateur.

⁹³ Minh-ha, Trinh. *When The Moon Waxes Red*, Routledge, Londres, New York, 1991, p 114.

⁹⁴ *Ibid.*, p 203.

I.5.6.6 – « *A difference, (...) in defining what is “cinematic” and what is not* » [6]

Au regard du cinéma de divertissement (suivant le modèle hollywoodien) qui utilise les techniques et artifices cinématographiques comme des clichés prévisibles et consommables par le spectateur, Trinh Minh-ha oppose un cinéma de la poésie (elle cite Tarkovsky pour discuter de la cinématique sous-jacente du haïku) qui lui ferait expérimenter une expérience de la vie : « *Mise-en-scène as the montage and recreation of the texture of life and of the inner dynamic of the subject filmed would have incorporated the heterogeneity of living experience* ⁹⁵ ».

Le cinéma n'a pas à se limiter à une culture ou à un genre précis⁹⁶, il doit être transculturel et transgenre. Il doit réflexivement montrer la nature artificielle de sa composition pour maintenir éveillé le spectateur⁹⁷. Enfin un film doit prendre ses responsabilités par un engagement politique et éthique, une lucidité quant à son idéologie, et rester de nature interrogative⁹⁸.

Trinh Minh-ha prône finalement un cinéma qui devient un art sans limites, capable de transmettre une « Autre » expérience poétique de la vie au spectateur, tout en se questionnant sur lui-même et en exploitant tout le potentiel esthétique et plastique du médium.

⁹⁵ *Ibid.*, p 111-112.

⁹⁶ *Ibid.*, p 112.

⁹⁷ *Ibid.*, p 41.

⁹⁸ *Ibid.*, p 149.

I.5.7 – Montage empathique et « correspondances »

Après avoir détaillé les six étapes pratiques du montage du Trinh Minh-ha qui modèlent son cinéma, il convient maintenant de revenir sur l'aspect formel de son montage. Pour qualifier ses films, notre théoricienne utilise sans retenue les préfixes⁹⁹ de notre temps : « inter », « multi », « post » et « trans ». Ces derniers agrèent toute la puissance des « correspondances¹⁰⁰ » travaillées par le geste artistique de la cinéaste.

Trinh Minh-ha définit elle-même l'action résultant du geste empathique qui rythme et temporalise le flux audiovisuel :

Dans les arts anciens d'Afrique et d'Asie, si la composition, l'intelligibilité et la ressemblance ne constituent pas vraiment un critère pour un véritable travail artistique, c'est surtout à cause du fait qu'au lieu de s'en tenir à la forme et au contenu, on donne l'emphase au souffle ou à l'esprit, au « souffle-esprit » qui anime¹⁰¹

Une telle animation de la forme semble remarquable chez Trinh Minh-ha et l'on veut voir dans son geste cinématographique empathique ce « souffle-esprit » qui donne vie à la forme filmique et préfixe de nouvelles correspondances. Autrement dit, le montage postmoderne de Trinh Minh-ha suit le geste empathique de création de la réalisatrice : c'est à dire une poïétique répondant à deux actions logiques qui se complètent : la déconstruction du filmage et de du sujet filmé, puis son « réassemblage » formel. On entend par déconstruction la sélection du visuel chargé de cette double empathie pratique de filmage (cf. : I.5.4.3) : un ensemble de plans filmés selon plusieurs stratégies techniques, comme la caméra exploratoire, la multiplication des cadrages (cadrage en plans moyens et en gros plans essentiellement, mais aussi quelques plans d'ensemble) et des mouvements de caméra éthiques qui privilégient le panoramique et le travelling. Ensuite vient la reconstruction ou le « réassemblage » qui consiste en un modelage formel audiovisuel, composé de transitions et d'effet esthétiques, qui s'appuie sur les

⁹⁹ Minh-ha, Trinh. « Autoréflexivité et expérimentation », acte du colloque « L'artiste en ethnographe », Paris : Musée du Quai Branly, enregistré le 26 mai 2012. <http://www.quaibranly.fr/fr/programmation/manifestations-scientifiques/manifestations-passees/colloques-et-symposium/saison-2012/lartiste-en-ethnographe.html>.

¹⁰⁰ Amiel, Vincent. *Esthétique du montage*, Coll. Nathan Cinéma, Éditions Nathan, Paris, 2003, p 73-83.

¹⁰¹ Bourdier, Jean-Paul ; Minh-ha, Trinh. *Habiter un monde : Architectures de l'Afrique de l'Ouest*. Coll. Anarchitecture, Éditions Alternatives, Paris, 2005, p 60.

spécificités plastiques du médium utilisé (film ou vidéo). Cette poétique est responsable de « l'agencement interne de certaines séquences » et du positionnement de ces séquences au sein de la forme audiovisuelle. Ce « réassemblage » positionne les éléments audiovisuels au gré d'une polyrythmie plastique et esthétique (couleur, tonalité, intonation, pause, silence, transition, répétition, déphasage). Il tisse par ce biais des « liens affectifs ou physiques qui président » à la potentielle « empathie esthétique » de réception. Également ce « réassemblage » fait naître de nouvelles relations de sens, et fait transparaître des émotions ponctuelles (émotions de plaisir esthétique ou plastique, émotions de contenu).

Trinh Minh-ha nous fait expérimenter un montage postmoderne où la forme et l'esthétique importent autant que le contenu, ne serait-ce que par la prééminence de l'aspect sensible que nous venons d'évoquer, et pas seulement de la subjectivité assumée de l'artiste. Pareille au musicien ou au poète, la cinéaste-monteuse propose une forme aussi mouvante que déroutante, sans qu'aucune certitude de signification ou d'intelligibilité ne puisse venir en qualifier le résultat qui reste ouvert au spectateur. C'est par cette poétique qui anime la forme et fragmente le flux audiovisuel (coupe, pause, silence) que Trinh Minh-ha offre une évocation qui donne à re-sentir à la fois l'Autre dans son monde environnant, et la distance à cet Autre.

Cette animation de la forme se décline selon deux registres distincts : le rythme et les rimes. Le rythme permet une scansion du flux audiovisuel et invite au temps de la perception et du plaisir esthétique : le spectateur est stimulé avec tous ses sens (vue, ouïe et toucher). Chez Trinh Minh-ha le rythme est rapide : il y a une succession de plans qui « emballent » la conscience, et entraînent le corps du spectateur, lui font perdre ses repères et ses préjugés : le spectateur est plongé dans l'opacité de l'évocation poétique de l'Autre. Nous nous trouvons également étourdis par des travellings ou des panoramiques saccadés qui impressionnent par leurs circonvolutions et la mobilité exploratoire de la caméra à l'épaule ajoute un imprévisible balancement rythmique au mouvement du cinéma. Si les coupes et les mouvements de caméra peuvent insuffler un rythme, les échos entre les plans peuvent aller jusqu'à engendrer des rimes : des répétitions de loin en loin (similitudes graphiques ou thématiques, symétrie de mouvement, jeu de couleur, musique, etc.) amenant des sensations qui ouvrent à la réflexion du spectateur. Les rimes audiovisuelles sont de toute nature et s'expriment à travers de multiples expressions esthétiques et plastiques. Ainsi, ces répétitions formelles sont plus que leur scansion rythmique

ou leur pulsation, car elles s'avèrent potentiellement intelligibles. Si quel qu'effet esthétique, visuel ou sonore, en rappelle un autre ou en trouve un troisième en écho, il ne s'agit pas de simples ponctuations formelles, mais vraisemblablement d'informations (anthropologiques) qui sont ainsi communiquées au spectateur.

Le montage de Trinh Minh-ha permet d'envisager d'autres liens que ceux de l'association ou de la consécution et desserre les mécanismes intellectuels pour laisser le spectateur habiter la forme et s'adapter à cette poésie audiovisuelle. Pour citer Robert Bresson, nous pourrions ajouter que le montage postmoderne a pour fonction de « [p]lier le fond à la forme et le sens au rythme¹⁰² ». Finalement la réalisatrice offre au spectateur une tout autre dimension de la représentation et l'on pressent ici l'émergence éventuelle d'un rapport d'« empathie esthétique » entre ce dernier et le film.

¹⁰² Bresson, Robert. *Notes sur le cinématographe*, Coll. Folio, Gallimard, Paris, 1988 [1975], p 69.

Chapitre II – Vers une « empathie esthétique »

II.1 – Historiographie de la notion d'empathie

Dans cette partie nous allons réaliser un bref retour historique sur quelques faits ayant marqué l'évolution la notion d'empathie aujourd'hui redevenue populaire. En effet, le terme d'empathie a traversé deux siècles d'histoire et différentes disciplines avant d'arriver, aujourd'hui, jusqu'au domaine des sciences humaines et plus précisément au sein des deux disciplines qui nous concernent : l'anthropologie et le cinéma. Nous insisterons particulièrement sur le pendant esthétique de l'empathie et nous développerons les conceptions principales qui s'y rapportent.

II.1.1 – Introduction

Présentement, la notion polysémique d'empathie se retrouve un sujet majeur de notre société, comme le rappellent les professeures Marie-Lise Brunel et Cynthia Martiny : « L'empathie est devenue en ce début du XXI^e siècle, le vocable à la mode dans le discours quotidien. Absent des dictionnaires il y a peu de temps encore, on le retrouve désormais partout¹⁰³ ».

Commençons par une définition générale extraite de l'ouvrage de référence *Empathie et esthétique*, publié en 2013 sous la direction d'Alexandre Gefen et Bernard Vouilloux, et qui souligne l'importance de la notion d'empathie dans notre société médiatique, au cœur de laquelle le cinéma occupe une place prépondérante : « L'empathie serait cette “forme d'échange” (...) centrale dans notre rapport au monde : indirectement à travers les médias, ou plus directement dans la rue ou en société, l'empathie que nous éprouvons à l'égard de nos “semblables” guide nos actes et nos choix¹⁰⁴ ».

¹⁰³ Brunel, Marie-Lise ; Martiny, Cynthia. « Les conceptions de l'empathie avant, pendant et après Rogers », *CARRIÉROlogie*, volume 9 n° 3, 2004, p 473.

¹⁰⁴ Gefen, Alexandre ; Vouilloux, Bernard (dir.). « Introduction », *Empathie et esthétique*, Hermann Éditeurs, Paris, 2013, p 5.

II.1.2 – Genèse du concept d'empathie

Le docteur en biologie et primatologue Franz de Wall revient sur l'origine biologique du concept et avance que « [pour] des raisons de survie des espèces, on pense que l'empathie doit avoir été présente à titre de décodage de l'environnement (...) dès l'apparition de l'homme sur la terre¹⁰⁵ » et met ainsi en évidence ses fonctions de « communication » et de survie. L'auteur signale également l'exemple des primates chez qui les scientifiques ont prouvé l'existence « [de] signaux spéciaux qui stimulent des affects et des actions appropriées (dont les comportements mimétiques) face à une situation de danger¹⁰⁶ » ou de gratification. Ces signaux témoigneraient d'une capacité de « décodage » caractéristique (reconnaissance indexicale, mimesis, gratification) qu'on retrouve dans l'empathie humaine.

Chaque spectateur aurait donc en lui, de manière innée, cette capacité d'identification. Ainsi nous pouvons imaginer un rapport d'empathie du spectateur face au film dont la gratification serait un plaisir ou un désir face à une stimulation esthétique ou plastique adéquate. Il est bien évident qu'une telle faculté, si elle est présente par défaut chez le spectateur, peut demander un certain entraînement de ce dernier pour l'exploiter pleinement. Un cinéphile, un enseignant ou un étudiant en cinéma, et pourquoi pas un amateur d'art, serait un public particulièrement capable d'utiliser cette aptitude pour accéder à une réception d'« empathie esthétique ».

II.1.3 – Étymologie du mot empathie

Remonter aux origines du mot empathie nous intéresse d'abord pour son étymologie grecque (*en* : dans et *pathos* : souffrir) dont le sens signifie « souffrir dans » et qu'on attribue aujourd'hui à la sympathie avec laquelle l'empathie est trop souvent confondue¹⁰⁷. Le terme empathie est ensuite réapparu au XIXe siècle, utilisé par les romantiques allemands sous

¹⁰⁵ Wall (de), Franz. « À la place de l'autre », dans *L'âge de l'empathie : Leçons de la nature pour une société solidaire*, trad. de l'américain par M.-F. de Palomera, Coll. Babel, coédition Actes Sud - Leméac, 2013, p 129-175.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p 129-175.

¹⁰⁷ Brunel, Marie-Lise ; Martiny, Cynthia. « Les conceptions de l'empathie avant, pendant et après Rogers », *CARRIÉROlogie*, volume 9 n° 3, 2004, p 474.

l'appellation « *Einfühlung*¹⁰⁸ ». L'acte d'*Einfühlung* désignerait un processus de communication intuitive avec le monde, opposant à la connaissance rationnelle du monde un mode de connaissance subjectif¹⁰⁹.

II.1.4 – La naissance de l'« empathie esthétique »

Le concept d'empathie revient à la fin du XIXe siècle et se trouve utilisé au début du XXe par les philosophes allemands de l'Esthétique, principalement Theodor Lipps. Le travail de ce dernier se base sur les thèses développées auparavant par Robert Vischer dans un essai mémorable, lui-même inspiré par les écrits de son père Friedrich Theodor, et ceux encore antérieurs de Johann Gottfried von Herder¹¹⁰. Ainsi Theodor Lipps donne ces premières lettres de noblesse au nom d'*Einfühlung* inventé par Robert Vischer et qu'il définit comme étant la « jouissance objectivée de soi » : « jouir esthétiquement signifie jouir de soi-même dans un objet sensible, se sentir en *Einfühlung* avec lui¹¹¹ ». En ce sens la satisfaction esthétique ne réside pas dans l'objet, mais en chacun, dans le soi. L'*Einfühlung* semble impliquer que la perception ressentie qui mène à la compréhension d'un objet sensible induit une tendance immédiate du sujet à réagir d'une manière relative et subjective au contact de celui-ci (en quelque sorte, il y a transport du sentiment).

Ainsi, en adaptant la définition de Theodor Lipps pour le cinéma, nous pouvons extrapoler que le spectateur d'une œuvre picturale ou filmique transformée par un geste artistique, ressent et perçoit selon un rapport empathique ce geste créateur (il y aurait identification avec le geste créateur) ; le spectateur se projette dans l'objet de sa perception que cet objet soit inanimé (le cas de la peinture) ou animé (notre cas du cinéma).

¹⁰⁸ (le terme « empathie » a été créé en allemand par Robert Vischer (cf. II.1.4), *Einfühlung* et il signifie ressenti de l'intérieur)

¹⁰⁹ Brunel, Marie-Lise ; Martiny, Cynthia. « Les conceptions de l'empathie avant, pendant et après Rogers », *CARRIÉROlogie*, volume 9 n° 3, 2004, p 474.

¹¹⁰ Gefen, Alexandre ; Vouilloux, Bernard (dir.). « Introduction » dans *Empathie et esthétique*, Hermann Éditeurs, Paris, 2013, p 7-8.

¹¹¹ Lipps, Theodor. *Ästhetik: Psychologie der Schönen und der Kunst*, Leipzig : Vogt., 1903, cité dans William Francis Hare Earl of Listowel, *A critical history of modern aesthetics*, Haskell House, New York, 1974 [1933].

L'imitation motrice s'avère la composante essentielle de l'*Einfühlung* nous assure Theodor Lipps ; ce qui nous permet d'avancer que le spectateur de cinéma générerait des indices internes similaires¹¹² à ceux observés ou perçus à l'écran : Theodor Lipps intuitionne ainsi « une sorte d'empathie “d'action” ayant le corps comme point de référence¹¹³ » (cette action ouvrirait à une *mimesis* physique et émotionnelle). Plus tard en 1934, George Mead redéfinit l'empathie comme une force motrice de l'imitation dans l'échange communicationnel et c'est finalement Martin Buber qui, en 1948, décrit d'un point de vue de la réception le processus empathique selon lequel le fait d'imiter la « motorisation » de l'Autre engendre « des indices perceptuels distincts qui émergent des muscles de l'observateur¹¹⁴ ». Lors de la réception filmique, le corps du spectateur serait donc emporté par le geste empathique qui entraîne le film.

II.1.5 – *Einfühlung* et intersubjectivité

Dans son ouvrage *Méditations cartésiennes* paru en 1929, le phénoménologue Edmund Husserl s'intéresse à la question de l'empathie à travers la question de l'altérité et l'*Einfühlung* devient « le » processus essentiel de l'intersubjectivité :

[l'intersubjectivité] constitue une forme de co-connaissance, acquise par analogie. Pour ce philosophe, « on rencontre autrui, on ne le constitue pas », car la constitution de l'ego ne peut se faire que par soi-même : c'est le « je » et le « tu » qui créent un espace dialogique permettant l'établissement de rapports sur le mode de l'association par ressemblance¹¹⁵

L'intersubjectivité nous intéresse surtout comme « le » moyen de relier les personnes en les rendant sensibles au monde émotionnel l'un de l'autre. Louis Agosta revient en 1984 sur la relation étroite entre empathie et intersubjectivité. L'empathie constitue chez ce dernier le fondement de l'intersubjectivité humaine et le moyen ou la méthode privilégiée pour installer

¹¹² (on veut vulgariser ici l'existence des neurones miroirs qui s'avèrent activés chez le spectateur lors de l'observation d'une action à l'écran)

¹¹³ Brunel, Marie-Lise ; Martiny, Cynthia. « Les conceptions de l'empathie avant, pendant et après Rogers », *CARRIÉROlogie*, volume 9 n° 3, 2004, p 474.

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*

ou rétablir un contact avec autrui¹¹⁶. Cependant Edmund Husserl n'utilise pas le terme *Einfühlung* au sens de « compréhension interhumaine » telle qu'on l'entend maintenant, mais au sens que Theodor Lipps lui donne, c'est-à-dire l'idée de « projection » qui reste à la base de l'intersubjectivité¹¹⁷.

Finalement, si l'espace de rencontre cinématographique facilite des rencontres intersubjectives permettant une projection dans l'Autre, les intentions d'autrui ne sont accessibles au spectateur que via « [sa] capacité d'imiter et d'intérioriser [cette] expérience¹¹⁸ » (en d'autres mots nous avons ici encore un phénomène de *mimesis*) de l'altérité en interrogeant ses propres schèmes de perception et son identité personnelle face à la représentation filmique.

II.1.6 – L'« empathie esthétique »

II.1.6.1 – L'« impression kinesthésique »

Maria Leão, professeure et chercheuse à l'Université Moderne de Lisbonne, confirme dans sa thèse¹¹⁹ notre interprétation du terme empathie associé à Theodor Lipps, tout en redéfinissant légèrement sa définition dans le contexte de la danse contemporaine que nous adaptons pour notre étude au cinéma.

L'empathie pour le spectateur fait lien entre l'intellect et le corps, et devient : « le fait de participer à l'activité interne [du film] dont on perçoit un certain mouvement expressif, et de le faire dans une totale harmonie avec lui¹²⁰ ». Maria Leão rappelle également le « caractère direct, implicite, non réflexif, de cette sorte d'imitation des comportements moteurs, qui débouche sur

¹¹⁶ *Ibid.*, p 475. (on précise cependant qu'on peut être inscrit dans un processus intersubjectif sans qu'il n'y ait d'empathie)

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ Leão, Maria. *Le pré-mouvement anticipatoire : la présence scénique et l'action organique du performer : méthodes d'entraînement à travers la méthode Danis Bois*, Thèse de doctorat (Pradier, J.-M., dir.), Université de Paris VIII, Paris, 2002, consulté en ligne le 18 décembre 2016. <http://www.sudoc.abes.fr/DB=2.1//SRCH?IKT=12&TRM=079049451>.

¹²⁰ Leão, Maria. *Le pré-mouvement anticipatoire : la présence scénique et l'action organique du performer : méthodes d'entraînement à travers la méthode Danis Bois*, Thèse de doctorat (Pradier, J.-M., dir.), Université de Paris VIII, Paris, 2002, p 58.

une corrélation psychique entre l'image visuelle issue de la perception et l'impression kinesthésique correspondante que [le spectateur] produi[t]¹²¹ ».

L'« empathie esthétique » issue de l'impression kinesthésique n'est pas, a priori, un acte qui ne serait que de l'ordre de l'intelligible ou de la réflexion, mais bien aussi un acte de perception. Elle impliquerait le sensible et plus exactement serait contingente de la production d'une « impression kinesthésique » par la forme filmique que le spectateur expérimente avec tout son corps. L'esthétique formelle de Trinh Minh-ha garde cette propension à agir à mi-chemin entre sensation et construction filmique pour é-mouvoir le spectateur. Adaptée au cinéma, cette idée déjà défendue par Theodor Lipps confirme l'« empathie esthétique » comme le moyen de transporter (projeter) le spectateur dans le film lors de la réception.

II.1.6.2 – Le corps filmique

Qu'entendons-nous alors par cette idée de corps du film (ou corps filmique) ? D'abord, cette idée de corps filmique prend substance dans le contexte de la réception filmique où la représentation filmique a pour caractéristique spécifique d'être vécue dans le présent de son avènement. Dès lors, le spectateur a l'impression que son activité face à l'image cinématographique se déroule fondamentalement au présent. Sachant que l'une des forces du cinéma réside dans sa capacité à rendre compte des mouvements des êtres et des objets, on peut avancer que le mouvement implicite au geste cinématographique de Trinh Minh-ha leur confère cette impression de réalité. Christian Metz l'atteste dans un article intitulé « À propos de l'impression de réalité au cinéma » :

Le mouvement donne aux objets une « corporalité » et une autonomie (...), il les arrache à la surface plane où ils étaient confinés, il leur permet de mieux se détacher comme « figure » sur un « fond » ; libéré de son support l'objet se « substantialise » ; le mouvement apporte le relief et le relief apporte la vie¹²²

¹²¹ *Ibid.*, p 71.

¹²² Metz, Christian. « À propos de l'impression de réalité au cinéma », *Les Cahiers du cinéma*, n° 166-167, mai-juin 1965, p 76.

En d'autres mots, Metz note qu'il ne faut pas attribuer la sensation de présent, c'est-à-dire de la présence réelle, au seul mouvement, même s'il en est la cause principale. Ce n'est pas le mouvement en soi qui est ressenti comme présent, mais les choses en mouvement en vertu de leur corporalité qui ne se limite pas au cinéma à une simple matérialité figée, mais doit être perçue comme animée, mouvante et fluide. Le corps filmique vibre et le spectateur peut résonner en empathie avec lui.

L'expérience de l'« empathie esthétique » que nous envisageons met en évidence des réactions dans le corps du spectateur au contact du corps filmique. On confirme bien que c'est la poétique du montage chez Trinh Minh-ha qui provoque une polyrythmicité à la fois plastique et esthétique du film produisant une pluralité de subtiles « variations toniques¹²³ » en écho, auxquelles le spectateur répond avec son tout son corps.

II.1.6.3 – L'organicité du montage

En allant plus loin, nous osons considérer l'« empathie esthétique » comme l'impression que l'on pourrait peut-être qualifier « d'incorpor[ation] par le spectateur¹²⁴ » du film. C'est-à-dire l'expérimentation par le spectateur d'un corps filmique qu'il habite pendant la durée de la réception. De fait, la réponse motrice mise en évidence par Theodor Lipps (cf. II.1.4) doit alors être vue comme un déplacement « sensori-moteur » qui témoigne de la participation active du corps du spectateur lors de cette expérience d'« empathie esthétique ».

Le spectateur vivrait la réception filmique comme un passage des sensations, des affects et des émotions provenant de cette organicité¹²⁵ du montage audiovisuelle vers son propre corps. Considérer l'organicité du montage chez Trinh Minh-ha, c'est chercher au sein de la forme filmique « le[s] lien[s] sensibles, affectifs ou] émotionnel[s] qui f[ont] sens entre *phusis* et

¹²³ Leão, Maria. *Le pré-mouvement anticipatoire : la présence scénique et l'action organique du performer : méthodes d'entraînement à travers la méthode Danis Bois*, Thèse de doctorat (Pradier, J.-M., dir.), Université de Paris VIII, Paris, 2002, p 71.

¹²⁴ *Ibid.*, p 72.

¹²⁵ Rousse, Pascal. « S M Eisenstein : quelle dialectique ? », communication donnée à la journée d'études « S. M. Eisenstein. Histoire, Généalogie, Montage », INHA, 28 mai 2011, consulté en ligne le 18 décembre 2016. <https://prousegalibi.wordpress.com/cinema/s-m-eisenstein-quelle-dialectique/> (notre notion d'organicité du montage chez Trinh Minh-ha est établie à partir du montage dialectique Eisensteinien discuté par Pascal Rousse)

tekhne, nature et artefact : il y aurait ainsi une intelligence affective de la forme capable de structures complexes et objectives¹²⁶ ».

Selon nous, chaque film de Trinh Minh-ha se présenterait comme une organicité qui, dans la durée de sa réception, permet un accès aux multiples couches composant le médium et à leur combinaison, entre art et expérience : il s’agit d’un retour expérimental à l’état perceptif « magique », à la pluralité métamorphique dont la sagesse (*mètis*) est issue et se détache en tant que mode d’intelligence autonome et empathique¹²⁷.

II.1.7 – Pour conclure sur « les » empathies...

Ce retour historique sur l’empathie nous a permis de discuter l’existence d’une « empathie esthétique » lors de la réception du cinéma de Trinh Minh-ha et répond humblement, par la positive, à la question posée en introduction de l’ouvrage collectif *Empathie et esthétique* :

[S]i l’empathie se rencontre au cœur des questions politiques et sociales (...), c’est dans le champ de l’esthétique que le terme est apparu. Avant de désigner un processus de contagion émotionnel applicable à toute forme d’émotion, la notion a été proposée pour comprendre les formes de transfert affectif in absentia que nous entretenons avec les représentations. L’empathie n’intervient-elle pas dans la relation que nous établissons avec des œuvres, qu’elles soient, littéraires, picturales, plastiques, cinématographiques, etc. ?¹²⁸

Précisons cependant que chaque domaine scientifique use de son vocabulaire propre, avec autant de synonymes de l’« empathie esthétique » (empathie motrice, empathie kinesthésique, etc.) qui seront plus ou moins admis ou récupérés a posteriori pour décrire un phénomène sommes toutes assez comparable. Ici, nous n’avons fait qu’historiographier et contextualiser le pendant esthétique de l’empathie pour le cinéma.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ Gefen, Alexandre ; Vouilloux, Bernard. « Introduction », dans Alexandre Gefen et Bernard Vouilloux (dir.), *Empathie et esthétique*, Hermann Éditeurs, Paris, 2013, p 6.

On se permettra néanmoins de faire appel à Laurence Nicolas pour enrichir la notion d'empathie en ce qui concerne son côté plus psychologisant en lien avec l'anthropologie. En effet, la chercheuse amène une explication originale quant aux rôles superposables que revêt l'empathie selon l'angle d'interprétation des « différentes disciplines qui convoquent cette délicate notion, que ce soit la psychologie qui parle aussi bien d'attitude de “compréhension bienveillante” que de technique thérapeutique, ou la philosophie et l'esthétique qui invoquent une fusion, une projection imaginative pour entrer en communication avec l'objet¹²⁹ ». Cette idée d'une empathie plurielle semble correspondre convenablement à la réalité du processus interprétatif complexe que représente la réception des « ethnographies expérimentales » de Trinh Minh-ha et laisse au spectateur le soin de « se livrer à une herméneutique culturelle (...) [et sociale] [lors de l'expérience active de la réception] (...) [et d'accéder à des] entendements qui ne sont pas les [siens] (...) [afin d'] appréhender leurs [(celles des Autres)] vues dans son “vocabulaire” [perceptif et affectif]¹³⁰ ».

Afin de compléter idéalement le positionnement éthique que le geste empathique de Trinh Minh-ha semble viser, Laurence Nicolas d'ajouter que « si [l'empathie] implique de tenter de saisir le juste point de vue, [“très proche”], de l'indigène au sens où Malinowski le prévoyait, il s'agit là plus qu'une “simple” entreprise de traduction dans la mesure où (...) le but poursuivi est aussi dirigé dans une perspective d'éclaircissement¹³¹ » du rapport à l'altérité.

C'est en exploitant tout le potentiel esthétique et plastique de la forme, c'est-à-dire en remettant en avant le non-verbal (dont le corporel) de cette organicité que représente le corps filmique, que l'on atteint une véritable évocation de l'Autre avec laquelle le spectateur rentre en « empathie esthétique ».

¹²⁹ Nicolas, Laurence. « L'empathie, aporie ou doute méthodologique ? », *Journal des anthropologues*, 114-115, Asso. française des anthropologues, France, 2008, p 3.

¹³⁰ *Ibid.*, p 4.

¹³¹ *Ibid.*

II.2 – Le cinéma : un art-plastique

II.2.1 – Introduction

Analyser le cinéma anthropologique de Trinh Minh-ha oblige nécessairement à nous rapprocher et à discuter spécifiquement de sa forme postmoderne et de la dimension plastique du flux audiovisuel qui compose chacun de ses films et ce, en lien avec leur identité matérielle : le format 16 mm pour *Reassemblage* et le format vidéo (numérique) pour *The Fourth Dimension*. Par ces hypothèses et en reconnaissant l'appartenance de ces deux films au tournant anthropologique de l'art contemporain, nous pouvons postuler que ce cinéma anthropologique expérimental mérite d'être examiné comme un art-plastique : cela nous permettra d'aborder sous un angle nouveau les formes et les figures mises en œuvre par la réalisatrice.

Considérer le cinéma comme un art-plastique s'avère en effet fondamental pour expliquer et matérialiser cette idée d'organicité formelle du film que nous avons aussi défini comme un corps filmique. Expliquer les pratiques empathiques de la construction filmique, puis leur transformation en une « empathie esthétique » accessible au spectateur lors de la réception, oblige non seulement un passage par la dimension « plastique » du médium cinématographique, mais aussi de considérer l'intuition conceptuelle de « cinéplastique » du philosophe Élie Faure.

II.2.2 – Le concept de « plasticité » au cinéma

II.2.2.1 – Concept général

Élie Faure est un des premiers à repérer la « dimension » plastique du cinéma dans toute sa radicalité. Rappelons sa thèse étonnante relative à la « plastique » du cinéma qui constitue un essai intitulé, « De la cinéplastique » (1922), republié en 1953 au sein d'un recueil de ses textes, *Fonction du cinéma, de la cinéplastique à son destin social (1921-1937)* :

Le cinéma est plastique d'abord : il représente, en quelque sorte, une architecture en mouvement qui doit être en accord constant, en équilibre dynamiquement poursuivi avec le milieu et les paysages où elle s'élève et s'écroule. Les sentiments

et les passions ne sont guère qu'un prétexte destiné à donner quelque suite, quelque vraisemblance à l'action¹³²

Élie Faure précise, plus loin dans son essai, cette qualité plastique particulière au cinéma. Ce dernier singularise de son empreinte le domaine esthétique, non pas en tant qu'il prend la « relève » du théâtre, du roman ou de la danse, mais au moment où, « indépendamment du jeu des cinémimes », il s'émancipe grâce à la richesse de ses « ressources » sensibles. Ce cinéma devenu plastique permet d'inventer de nouveaux accords : « [des] rapports multiples et incessamment modifiés avec le milieu, le paysage, le calme, la fureur, le caprice des éléments, des éclairages naturels ou artificiels, du jeu prodigieusement enchevêtré et nuancé des valeurs¹³³ ».

Élie Faure n'hésite pas à pointer un fait « avéré[é] » à propos du cinéma, c'est « que le départ de cet art-là soit d'abord plastique¹³⁴ ». D'ailleurs, lorsque le philosophe tente de définir ce à quoi renvoie le qualificatif de « plastique », il l'explicite déjà à partir du cinéma :

Ne nous méprenons pas, si vous le voulez bien, sur le sens du mot « plastique ». Il évoque trop habituellement des formes dites sculpturales, immobiles, incolores, et qui mènent trop vite au canon académique (...), aux allégories (...). La plastique est l'art d'exprimer la forme au repos ou en mouvement, par tous les moyens au pouvoir de l'homme, ronde bosse, bas-relief, gravure sur paroi, ou sur cuivre, ou sur bois, ou sur pierre, dessin par tous les procédés, peinture, fresque, danse, et il ne me semble nullement audacieux d'affirmer que les mouvements rythmés d'un groupe de gymnastes, d'un défilé processionnel ou militaire, touchent de bien plus près à l'esprit de l'art plastique que les tableaux d'histoire de l'École de David¹³⁵

II.2.2.2 – La plasticité dans cinéma de Trinh Minh-ha

Le terme de « plasticité » renvoie à l'idée d'un art cinématographique qui réfléchit constamment sur lui-même, sur son matériau propre et ses composantes audiovisuelles constitutives. Dans notre cas de la médiation filmique nous trouvons aussi une réflexivité de l'expérience qui

¹³² Faure, Élie. « 1920, De la Cinéplastique », dans *Cinéma*, collection Écrits sur l'art, Éditions Manucius, Houilles, 2010, p 24.

¹³³ *Ibid.*, p 26.

¹³⁴ *Ibid.*, p 27.

¹³⁵ *Ibid.*, p 25.

travaille le rapport à soi, produit – invente, modifie, expérimente de manière inédite – précisément ce soi dont elle a fait sa matière. Le « soi » n'est bien entendu pas, dans ce contexte (foucauldien), simplement le nom d'une identité ou d'une position, c'est la matière même de l'expérimentation de la *tekhnê* (un ensemble de techniques cinématographiques) – et c'en est également le résultat, le produit filmique sans cesse remis à l'ouvrage, modifié, plié à la logique créative d'un devenir ouvert. Cette idée d'une constante remise en forme du film se trouve synonyme du terme de « plasticité » avancé par Élie Faure. Le rapprochement des termes cinéma et plasticité est déterminant pour penser la forme postmoderne multiple et ouverte, mobile et malléable, et non pas comme un objet immobile et unitaire.

Chez Trinh Minh-ha, la « plasticité » serait d'abord la capacité du médium cinématographique à modeler l'expression de « sa pensée » et les schèmes de la socioculture observée. Ainsi, cette nouvelle qualité du cinéma déplace la forme d'un état de fixité vers un état émancipateur. C'est à partir de ce nouvel état de la forme la philosophie postmoderne de Trinh Minh-ha conçoit toute pensée de l'Autre et de sa représentation : comme une question ouverte, aussi mouvante que la sensation et l'affect qui l'accompagnent. On peut dès lors définir le médium cinématographique comme le réceptacle d'un faisceau d'expressions et de réflexions audiovisuelles a priori indépendantes, mais qui toutes, cependant, sont liées à leur manière dans l'actualité perceptive du médium. Et c'est avec le passage par la « plasticité » du film que la réception filmique se concrétisera personnellement pour chaque spectateur.

Dans le même temps, ce concept de « plasticité » nous autorise aussi à dépasser l'identification du cinéma à un langage essentiellement narratif et donc à déjouer le piège de sa soumission aux conventions institutionnelles anthropologiques (objectivité, neutralité, description, etc.) ou cinématographiques (linéarité, binarité, transparence, etc.) pour aller vers un cinéma déployant une « cinéplastique ».

II.2.3 – Le concept intuitif de « cinéplastique »

II.2.3.1 – Concept général

Élie Faure conceptualise de manière intuitive le cinéma comme une « cinéplastique » et le considère supérieur en comparaison des autres arts-plastiques (dessin, peinture, sculpture, etc.). Il précise son idée novatrice de « cinéplastique » comme suit :

[A]ussi loin que nous remontions, et chez tous les peuples de la terre, et de tout temps, [le cinéma comme cinéplastique est] un spectacle collectif qui p[eut] réunir toutes les classes, tous les âges, et généralement les sexes, dans une communion unanime exaltant la puissance rythmique qui définit, en chacun d’eux, l’ordre moral¹³⁶

II.2.3.2 – De la « cinéplastique » à l’Image-mouvement

Il existe un lien évident entre les intuitions qu’Élie Faure a développées et certains concepts de la théorie du cinéma de Gilles Deleuze qui en sont inspirés. Nous précisons ce lien en adaptant ici la démonstration qu’en a fait Réda Bensamaïa dans son article « *Cinéplastique(s)* : Gilles Deleuze lecteur d’Élie Faure »¹³⁷, et qui nous a renforcé dans notre « croyance » que le cinéma anthropologique de Trinh Minh-ha peut d’autant plus être qualifié de « cinéplastique » postmoderne.

Si Gilles Deleuze reste modéré face à cette idée d’un cinéma universel, il n’oublie pas la « leçon » d’Élie Faure. Gilles Deleuze maintient l’idée d’une « croyance »¹³⁸ dont serait en quelque sorte « porteur » le cinéma : un « art » qui est destiné, dans une société démocratique, à devenir comme le dit Élie Faure, « l’art de la foule, le centre de communion puissant où des

¹³⁶ *Ibid.*, p 19.

¹³⁷ Bensamaïa, Réda. « *Cinéplastique(s)* : Gilles Deleuze lecteur d’Élie Faure », dans Pierre Taminiaux et Claude Murcia (dir.), *Cinéma / Art(s)-plastique(s)*, L’Harmattan, Paris, 2004, p 13-29.

¹³⁸ Réda Bensamaïa ajoute : « Ce sont d’ailleurs ces thèses relatives au cinéma comme “agencement collectif d’énonciation”, qui interpellent Deleuze lorsqu’il se réfère aux textes d’Élie Faure. Et c’est en effet, dans le chapitre intitulé “Le cinéma et la pensée” de *Cinéma II : L’Image-Temps* où Deleuze aborde pour la Nième le problème de la “croyance” au cinéma que l’une des références explicites au travail d’Élie Faure apparaît ». (cf. Deleuze, Gilles, *Cinéma 2 : L’Images-Temps*, Les éditions de Minuit, Paris, 1985, p 222.)

formes symphoniques nouvelles naîtront dans le tumulte des passions utilisées en vue de fins esthétiques capable d'élever le cœur¹³⁹ ».

De plus Gilles Deleuze adhère à l'idée d'un cinéma participant à une transfiguration du monde qui contrebalance « le fait moderne (...) [selon lequel] nous ne croyons plus en ce monde. Nous ne croyons même pas aux événements qui nous arrivent, l'amour, la mort, comme s'ils ne nous concernaient qu'à moitié¹⁴⁰ » : la solution prendrait la forme d'un cinéma comme « intercesseur¹⁴¹ » qui « filme, non pas le monde, mais la croyance à ce monde, notre seul lien¹⁴² ».

La conversation entre Gilles Deleuze et Élie Faure continue et les deux philosophes se rapprochent de nouveau autour de leur réflexion sur le cinéma comme « machine à effets » plastiques. Réda Bensmaïa analyse ce nouveau point de convergence dans le même texte :

Ce qui a intéressé Deleuze dans les « thèses » de Faure sur le cinéma, c'est que nous appelons sa « prescience » de ce que le cinéma allait devenir, mais aussi de certaines de ses potentialités ou comme il dira son « secret » ; les intuitions géniales qu'il avait eues de l'aptitude du cinéma à renouveler radicalement les rapports des images cinématographiques entre elles, mais aussi les rapports que ces images entretiennent avec les autres composantes de l'image filmique : la parole bien sûr, mais aussi les sons, les bruits, l'écriture, les contrastes de couleurs et de tons et bien évidemment la musique¹⁴³

Ces « correspondances » audacieuses entre les différentes composantes de l'image filmique ont mené Faure à déterminer les « concepts propres » du cinéma, par exemple son « automatisme intellectuel » et d'une manière plus générale ce qu'il appelle la portée « mystique » du cinéma :

Soyez tranquille, nous avons le temps, le cinéma commence à peine. La foi nouvelle trouvera en lui son cadre esthétique, comme le catholicisme a trouvé le sien dans les froides basiliques de Rome, que sa passion a peuplées, animées, soulevées des gerbes de flammes. La foi vient d'un accord obscur entre le développement

¹³⁹ Faure, Élie. « 1920, De la Cinéplastique », dans *Cinéma*, collection Écrits sur l'art, Éditions Manucius, Houilles, 2010, p 22.

¹⁴⁰ Deleuze, Gilles. *Cinéma 2 : L'Images-Temps*, Les éditions de Minuit, Paris, 1985, p. 223.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 196. (le « documentaire » de Pierre Perrault *Pour la suite du monde* (1963) est fameux pour réactiver le souvenir d'un passé révolu (donc fictif) des personnes qu'il filme, leur permettant de le réexpérimenter)

¹⁴² *Ibid.* p. 223.

¹⁴³ Bensmaïa, Réda. « *Cinéplastique(s)* : Gilles Deleuze lecteur d'Elie Faure », dans Pierre Taminiaux et Claude Murcia (dir.), *Cinéma / Art(s)-plastique(s)*, L'Harmattan, Paris, 2004, p 16.

intrinsèque de l'art lui-même et la mystique qu'il est appelé à servir (...). Ce n'est pas du dehors, et par le « sujet » en soi que nous demandons au cinéma de faire notre éducation, c'est de sa nature même que nous attendons ce bienfait. Le cinéma est avant tout un révélateur inépuisable de passages nouveaux, d'arabesques nouvelles, d'harmonies nouvelles entre les tons et les valeurs, les lumières et les ombres, les formes et les mouvements, la volonté et ses gestes, l'esprit et ses incarnations¹⁴⁴

Cet optimisme ontologique (nous ne sommes pas ici dans le phénoménologique) d'Élie Faure, liant esthétique et cinéma, nous autorise à appréhender autrement les anthropologies expérimentales de Trinh Minh-ha : les capacités esthétiques, propres à la nature plastique de son cinéma, iraient même jusqu'à développer une propriété « pédagogique » accessible au spectateur lors de la réception.

II.2.3.3 – La double expérience du cinéma

C'est à partir du concept de médiation filmique expérimentale vue comme une expérience augmentée par la dimension plastique du cinéma, et cette rencontre entre la « cinéplastique » et la théorie deleuzienne du cinéma que se retrouvent liées éthique et esthétique au sein du flux audiovisuel et de la forme postmoderne. Dans le cas de Trinh Minh-ha, cette expérience du cinéma suit un mouvement logique porté par son geste empathique qui traverse chacune de ses anthropologies expérimentales.

Pour comprendre ce cinéma comme une expérience empathique, il nous faut revenir à la définition originale de l'expérience et à sa double acceptation. La première expérience, c'est d'abord, le fait d'éprouver un phénomène, un état ou une situation, considéré comme un élargissement ou un enrichissement de la connaissance : on parlerait dans notre cas d'une expérience anthropologique. La deuxième expérience, superposée à la première, se trouve modulée chez Trinh Minh-ha par une stratégie empathique : son cinéma a toujours pour intention de filmer puis de transmettre un phénomène socioculturel (première expérience), auquel s'ajoute en sous-courant la suggestion d'une idée ou d'une hypothèse transversale

¹⁴⁴ Faure, Élie. « 1934, Introduction à la mystique du cinéma », dans *Cinéma*, collection Écrits sur l'art, Éditions Manucius, Houilles, 2010, p 74-75.

(politique, théorique, féministe, économique, éthique, critique, etc.) à travers l'intervalle réflexif d'ouverture.

D'un point de vue de la réception, la médiation expérimentale de Trinh Minh-ha offre une double expérience au spectateur en exploitant la « plasticité » du médium cinéma. Cette double expérience doit d'abord être perçue dans sa dimension existentielle en rapport à la réalité filmée la plus brute et la plus concrète, mais aussi dans sa capacité à engendrer, via un montage par « associations », de nouvelles expressions esthétiques et formelles du savoir. L'émancipation « pédagogique » du film lors de sa réception par le spectateur reste relative au geste d'ouverture empathique de la réalisatrice.

II.3 – L'acte spectatorial : une tension empathique

Discutons maintenant ce fameux rapport d'« empathie esthétique » en action lors de la réception filmique et qui bien que de nature différente, s'avère solidaire de l'empathie pratique mise en œuvre lors du filmage et du montage. L'accès à cette « empathie esthétique » dépendra ultimement du rapport intime et sensible du spectateur avec la « cinéplastique ».

Nous pouvons, en d'autres termes, postuler que pendant la réception, l'empathie intervient aussi bien dans la configuration émancipatrice de la forme que dans l'acte spectatorial. D'une part, elle participe au cheminement logique de l'acte intentionnel de Trinh Minh-ha : L'intention (*intentio*) de transmettre une expérience authentique et de libre interprétation de l'Autre ; d'autre part, elle est un facteur majeur pour entrer dans la tension (*intensio*), relative à la progression et à l'intensité filmiques, portée par le film.

L'empathie est nécessaire pour réaliser l'intentionnalité spécifique liée à l'évocation poétique véhiculée par la forme postmoderne. Non seulement elle est déterminante pour réaliser l'« acte d'audiovision » dans une perspective logique, mais elle intervient également tout au long de l'« activité d'audiovision » comme une tension modulée par des structures esthétiques (cf. I.5.7 – Montage empathique et « correspondances ») et des éléments plastiques (surface de l'image, texture, grain, couleur, éclairage, etc.) sur lesquels nous reviendrons en détail dans l'analyse filmique (cf. Chapitre III).

Nous retrouvons ici le croisement de deux notions, l'*intentio* et l'*intensio*, possédant le même étymon, *intendere*, qui signifierait dans le cas du cinéma « mettre en tension » le spectateur face à la « cinéplastique ». La première renvoie à l'audio-vision comme un acte spectatorial intentionnel face à une « cinéplastique » comprise ou non par le spectateur et qui a plus ou moins été déterminée par la réalisatrice. Tandis que la seconde permet de décrire, pour chaque spectateur, la progression et les degrés dans l'activité d'audiovision du film¹⁴⁵. Dans la « cinéplastique » postmoderne que Trinh Minh-ha développe pour communiquer ses anthropologies expérimentales, l'empathie joue sur ces deux plans de manière souvent indissociable.

L'objet de l'empathie dans les médiations filmiques de Trinh Minh-ha est de constituer le film en un « objet intentionnel » qui doit évoquer une altérité socioculturelle. Ainsi, en tant que spectateurs, nous ne sommes pas seulement dans une interaction filmique, dans une interprétation de signes ou d'actions-réponses corporelles, mais dans un rapport fondé sur un acte qui vise à laisser le spectateur reconstruire un monde cohérent, souvent passionnant, riche, complexe à partir de la « cinéplastique » :

Dans cette relation à un objet intentionnel, la représentation de l'affectif, la logique de composition, les effets stylistiques, toute la configuration insiste à déployer la compréhension empathique. Celle-ci intervient comme une activité [d'abord perceptive puis] cognitive qui investit les données sensibles, subjectives et référentielles, (...) sous forme de participation (c.-à-d. face au rythme ou [aux rimes]) [à la « cinéplastique »]¹⁴⁶

En somme, la relation d'« empathie esthétique », qui a une logique intentionnelle, a pour objectif premier de mener un acte à bien en réalisant l'intentionnalité de la cinéaste. Cet objectif doit permettre au spectateur d'audiovisionner le film et d'habiter cette socioculture Autre : prendre (et éventuellement de comprendre) la polyrythmicité et les rimes évocatrices qui transportent le flux audiovisuel façonnant la « cinéplastique ».

¹⁴⁵ Pacherie, Élisabeth. « L'empathie et ses degrés », dans A. Berthoz & G. Jorland (dir.), *L'empathie*, Editions Odile Jacob, Paris, 2004, p 149-181.

¹⁴⁶ Rodriguez, Antonio. « L'empathie en poésie lyrique : acte, tension et degrés de lecture », dans Alexandre Gefen, et Bernard Vouilloux (dir.), *Empathie et esthétique*, Hermann Éditeurs, Paris, 2013, p 87.

Cette intentionnalité ne vise pas instantanément le plaisir esthétique du spectateur, mais elle trouve sa satisfaction par la réalisation de l'acte d'audiovision en tant que tel : l'expérimentation d'une relation « d'empathie esthétique » face à cette médiation audiovisuelle de l'Autre.

Cet acte d'audiovision peut se terminer selon quatre scénarios éventuels :

1. « j'ai audiovisionné le film et je suis entré dans ce monde Autre »
(réalisation satisfaisante)
2. « j'ai audiovisionné le film, mais je ne suis pas entré dans ce monde Autre »
(réalisation insatisfaisante)
3. « je n'ai pas audiovisionné le film en entier, mais je suis entré dans son monde Autre »
(interruption satisfaisante)
4. « j'ai audiovisionné assez du film, cela ne mène à rien »
(interruption insatisfaisante)

Ces issues hypothétiques de l'acte d'audiovision sont éloignées des jugements de valeur, ou du plaisir psychologique qui naît lors de la réception filmique. Il est toutefois évident que sans la satisfaction, même partielle, de l'acte d'audiovision, le spectateur ne peut pas accéder au plaisir et ses jugements de valeur ne pourront qu'être négatifs.

Dans le cas des films de Trinh Minh-ha, la satisfaction de l'acte d'audiovision doit être envisagée sous le mode empathique, c'est-à-dire modulé par des connexions (relations) d'« empathie esthétique », sous peine d'en rester à des interruptions insatisfaisantes. Ainsi, pendant l'acte d'audiovision, la compréhension globale du film, soit la réalisation de l'intentionnalité, est déterminée par le fait d'avoir perçu puis ressenti affectivement le monde et la vie évoqués dans le film.

Durant l'activité d'audiovision, les modalités définissant un rapport à d'empathie sont différentes : il y est question de progressions, d'intensités, de variations, de degrés. L'audiovision ne vise pas uniquement la satisfaction d'un acte intentionnel, mais elle engage également l'investissement à chaque instant du spectateur dans l'activité d'audiovision, avec souvent un plaisir ou un déplaisir, qui en découlent.

L'empathie lors de l'audiovision des films de Trinh Minh-ha n'est pas un phénomène exclusivement continu et elle s'établit également par la traversée de la « cinéplastique » organisée selon des séquences fragmentées et qui parfois se chevauchent au gré de la plasticité du médium et des choix esthétiques de la réalisatrice. Et finalement, la réception de cette « cinéplastique » dépend d'une audiovision linéaire ou non, d'une audiovision intégrale ou non de la part du spectateur.

En fait, les films de Trinh Minh-ha se situent entre plusieurs pôles liés par un rapport « empathique esthétique » qui offre une palette de possibles dans l'articulation des composantes perceptives et affectives stimulées lors de l'audiovision. Et il est possible d'estimer trois degrés d'expérience empathique. Pour ce faire, nous avons adapté la fonction d'« empathie esthétique », particulière des anthropologies expérimentales de Trinh Minh-ha aux propositions de la chercheuse Élisabeth Pacherie¹⁴⁷.

Selon cette dernière, trois degrés empathiques peuvent alors être fixés comme suit :

1. La reconnaissance des caractéristiques sensibles, psychiques, comportementales d'un état affectif donné ou figuré par le film, et l'enchaînement d'autres états affectifs liés aux actions (montrées) ou au commentaire en voix off (énoncé) ;
2. la reconnaissance de la situation, esthétique et plastique, qui développe cet état (variation rythmique ou rimée, variabilité et structuration plastique, etc.) et son objet ;
3. la reconnaissance des motivations plus ou moins complexes (désirs, passions, caractères, intentions, etc.), en lien avec le geste artistique du réalisateur, qui engendrent cet état.

Ces trois degrés empathiques s'appliquent d'abord à l'objet anthropologique du film que le spectateur tente d'habiter. Néanmoins, la conscience de participer à un acte à fonction esthétique conduit également à dédoubler la question de degré esthétique sur le contexte de la production filmique et sur la réalisatrice (éthique) elle-même.

¹⁴⁷ Pacherie, Élisabeth. « L'empathie et ses degrés », dans A. Berthoz & G. Jorland (dir.), *L'empathie*, Editions Odile Jacob, Paris, 2004, p 149-181. (notons que cette adaptation restera imparfaite du fait de la complexité du cinéma de Trinh Minh-ha)

De manière préalable, le profilmique, la date de réalisation (c.-à-d. date de filmage, de montage ou de projection), les événements qui entourent la production, la biographie de Trinh Minh-ha, ou tout autre élément alimenté par diverses sources de « réflexivité externe¹⁴⁸ » (périfilmiques ou parafilmiques), peuvent influencer sur l'activité d'« empathie esthétique » du spectateur lors de son audiovison du film. La visée du film dépasse alors la simple réalisation de l'acte d'audiovision puisqu'elle est associée à « réflexivité profonde¹⁴⁹ » plus large incluant jusqu'à la réalisatrice (ses motivations éthiques, esthétiques et affectives personnelles). Notons que plus le degré d'empathie se complexifie, plus il demande une activité accrue du spectateur qui pourrait s'y perdre. Cependant, il arrive à l'inverse que cet exercice critique serve de seuil à une plus ample participation de la part du spectateur, qui, sans cela, n'aurait peut-être pas été sensible à une démarche empathique régulière.

¹⁴⁸ Macdougall, David. « L'anthropologie visuelle et les chemins du savoir : l'inquiétant visuel », *Journal des anthropologues (Globalisation. Tome II)*, 98-99, 2004, p 22. (le concept d'empathie externe)

¹⁴⁹ *Ibid.* (le concept d'empathie profonde)

Chapitre III – Analyse filmique

III.1 – Introduction

Il revient maintenant d'expliquer par l'analyse filmique la poétique esthétique modulée par l'empathie que Trinh Minh-ha met en œuvre dans ses films anthropologiques ; cela nécessite de mettre en rapport cette poétique de l'empathie avec l'expérience vécue par le spectateur.

Pour illustrer ce phénomène, nous avons sélectionné deux films de la production anthropologique de Trinh Minh-ha : *Reassemblage* (1982) et *The Fourth Dimension* (2001) : sa première et sa dernière médiation filmique d'anthropologie expérimentale.

Différents rapports d'« empathie esthétique » deviennent caractérisables lors de l'expérience spectatorielle de ce cinéma de l'évocation qui poursuit donc une poétique de l'empathie. Trinh Minh-ha accepte, en outre, cette idée que ces films véhiculent l'expérience de l'Autre selon une poétique qu'elle définit comme suit :

[T]he exploration of new complex subjectivities and the problematizing of the subject in contemporary theory can be best carried out through poetical [filmic] language – as long as poetical [filmic] language is not equated with a mere aestheticizing tool nor practiced as a place to consolidate a « subjective » self. In poetry, the « I » can never be said to simply personify an individual¹⁵⁰

Tenter d'appréhender le film comme une rencontre d'« empathie esthétique » peut sembler s'apparenter à une démarche heuristique, mais les moments prégnants du phénomène que nous avons retenu permettront d'accéder à une nouvelle compréhension de la réception de l'anthropologie expérimentale réalisée par Trinh Minh-ha.

¹⁵⁰ Minh-ha, Trinh. *Framer Framed*, Routledge, Londres, New York, 1992, p 121.

III.2 – Le cas de *Reassemblage*

III.2.1 – Introduction

Reassemblage (1982) (dont le sous-titre est *From the Firelight to the Screen*) est le premier film anthropologique de Trinh Minh-ha, tourné en 16 mm, au Sénégal. Par son montage elliptique, passant de disjonctions radicales entre le son et l'image à des coupes abruptes pour enchaîner les plans, cette ethnographie expérimentale de Trinh Minh-ha se veut une évocation poétique de l'Autre, radicalement déconstruit grâce au médium cinéma. Nous sommes parfois plus proches d'une polyphonie audiovisuelle que d'un discours filmique à proprement dire :

Many viewers have, indeed, thought of my films as operating more like a musical score than like any structure found in film traditions. And I also tend to think of film montage and music composition as being very much alike, although one can also argue further that in poetry, a very similar process happens on the play of words, with the understanding here that montage is not reduced to the editing stage, but can occur in the conception of shooting stage[s] of the film as well¹⁵¹

En vouant toute cohérence narrative à se perdre elle-même dans un entremêlement de fragments audiovisuels, il ne reste à l'appréciation du spectateur que l'assurance de son ressenti sensible avec le film « through a certain insistence on visual fascination and pleasure, or as [Trinh Minh-ha] would put it, on the non-verbal dimension of film, which includes the silences, the music and the environmental sound as well¹⁵² ».

Revendiquant l'échec de toute position ou regard objectivant sur les peuples sénégalais observés, Trinh Minh-ha opte donc pour le choix d'une poétique de l'empathie qui évoque l'Autre. Les conséquences d'une telle résolution pour représenter l'Autre recouvrent des formes cinématographiques non conventionnelles et déconcertantes pour le spectateur. Parmi ces formes fluctuantes, nous allons nous attarder sur celles qui exemplifient le mieux selon nous le « réassemblage » empathique de cet Autre socioculturel qu'est le Sénégal.

¹⁵¹ *Ibid.*, p 163.

¹⁵² *Ibid.*

III.2.2 – La mise en phase musicale

La séquence d'ouverture [0min15s à 0min58s] est importante à analyser puisque c'est à travers elle que le spectateur est introduit à la poétique empathique de l'évocation que Trinh Minh-ha met en œuvre pour évoquer le Sénégal rural à travers ce voyage filmique. C'est une séquence courte d'une durée quarante-trois secondes et qui est composée d'un seul plan : un fond noir.

Dès la fin du générique, la mise en phase est enclenchée par le flux audiovisuel présenté au spectateur. *Reassemblage* ouvre véritablement [0min15s] avec un intertitre contextuel (« SÉNÉGAL 1981 ») sur un fond noir, et qui sera d'ailleurs le seul texte du film (outre le générique d'ouverture).

À ce flux visuel minimaliste se superpose un flux audio : une musique composée de voix de villageois et de chants traditionnels auxquels s'ajoutent des percussions (une musique proche du son ambiant). C'est donc par cette musique présente de façon répétée tout au long du film que le spectateur est invité et entraîné dans ce voyage au cœur du Sénégal. Il est en outre anthropologiquement cohérent pour Trinh Minh-ha de nous faire expérimenter la culture sénégalaise par cette oralité, qui est traditionnellement le principal mode de transmission des différentes ethnies d'Afrique de l'Ouest (avec la danse).

Ainsi c'est par son sens de l'ouïe que le spectateur réalise son premier contact avec le Sénégal. Cette musique marque un rythme régulier auquel le spectateur rentre en résonance avec tout son corps. Cette entrée en matière de Trinh Minh-ha témoigne d'une triple expérience du Sénégal. La réalisatrice informe le spectateur sur cette culture en utilisant son mode de transmission traditionnel : les voix des villageois, la musicalité des chants traditionnels, et les sons des mains et des outils qui rythment le travail quotidien des femmes (ces derniers ajoutent à l'aspect percussif de la musique).

Toutes ces informations anthropologiques, le spectateur les expérimentera aussi par l'image dans la suite du film. Cette première expérience par la perception auditive est établie dans l'immédiateté, mais l'analyse plus complète, la pédagogie, de ces informations ne peut s'établir que dans la durée du film.

Avec cette séquence de mise en phase, la réalisatrice laisse au spectateur (occidental) la

possibilité de s'imprégner du rythme « étranger » de l'Autre par l'audio, avant même d'y impliquer un visuel (l'écran est au noir). Ce « silence visuel » est une ouverture qui permet dans le même temps au spectateur de prendre sa place au sein de la médiation filmique, de s'appareiller d'une certaine manière au film.

III.2.3 – La répétition

III.2.3.1 – Le commentaire : performativité et sensible

La nature plurivocale de la voix est à prendre à la fois comme solution à l'échec du langage scientifique et comme source de réitérations performatives : plusieurs phrases prononcées sont répétées au long du film pour les empêcher de se lier à une image en particulier et pour indirectement affecter le spectateur. On peut expliquer la performativité des répétitions de la voix par le fait que Trinh Minh-ha ne reprend jamais un même discours dans son entièreté, mais préfère le fragmenter.

On peut aller jusqu'à avancer le concept de « fausses » répétitions puisque Trinh Minh-ha ne va jamais, lors de la répétition d'une phrase, la reprendre dans son intégralité, mais la réduit en un fragment nouveau (en modifiant une partie ou en supprimant des mots de la phrase) pour créer un effet suspensif et réflexif. Par exemple dans le commentaire lié au rôle de la femme africaine :

Première fois [03min30s] : « In numerous tales / Woman is depicted as the one who possessed the fire / Only she knew how to make fire / She kept it in diverse places / At the end of the stick she used to dig the ground with, for example / In her nails or in her fingers »

Deuxième fois [07min31s] : « She kept it in diverse places / At the end of the stick she used to dig the ground with, for example »

Troisième fois [08min37s] : « Woman is depicted as the one who possessed the fire / Only she knew how to make fire »

Quatrième fois [17min30s] : « In numerous tales »

Dans *Reassemblage*, la voix n'a pas pour unique fonction d'informer ou de critiquer anthropologiquement. Pour Trinh Minh-ha, le commentaire appartient totalement à l'expérience sonore du film. À ce sujet il est préférable de ne pas se restreindre à une unique voix, dit Trinh Minh-ha. Pour elle, la plurivocalité enrichit à la fois la sonorité et l'étendue critique du film : « Having one voice (...) flattens the acoustical experience; it also blunts the critical edge of the film¹⁵³ ».

Cette utilisation de la voix entraîne un déplacement d'un cinéma dont la qualité mise en avant est habituellement optique vers un cinéma insistant également sur sa qualité acoustique. Par cette stratégie esthétique qui joue avec la matérialité sonore (intonation, rythme), la réalisatrice informe anthropologiquement le spectateur sur l'Autre par résonance empathique, en faisant appel à la musicalité de sa langue vernaculaire (cf. III.2.5, III.3.7 et III.3.8).

III.2.3.2 – Répétition et motif

La musique

Nous retrouvons la stratégie de répétition chère à Trinh Minh-ha au niveau de la musique, qui se retrouve tout au long du film au premier plan, à égalité avec le commentaire : la réalisatrice ne superpose jamais ces deux instances sonores. La musique peut sembler se répéter selon un motif uniforme, mais, dépendamment du moment du film et du lieu géographique montré à l'image, celle-ci contient des particularités relatives au peuple géographiquement associé. Ainsi, cette musique devient véritablement un aspect formel du montage qui évolue en fonction du déplacement géographique du spectateur.

Ce motif formel musical est d'ailleurs en accord ou en désaccord anthropologique puisque subtilement, sans en avertir le spectateur, il arrive que la réalisatrice décide d'aller à l'encontre de la règle que nous venons d'expliquer au paragraphe précédent : la musique n'est pas relative

¹⁵³ *Ibid.*, p 215.

au peuple géographiquement associé à l'image. Par cette « fausse répétition », Trinh Minh-ha met en garde le spectateur contre toute analyse trop rapide ou perception trop confiante.

Du point de vue de la réception, il reste que c'est la tension discursive entre la musique et l'image qui offre au spectateur d'appréhender chaque peuple visité et de percevoir puis comprendre avec son oreille et son œil l'information anthropologique amenée par cette fausse répétition formelle. Ce cas de figure nous permet en outre de caractériser un moment de réception polysensorielle. Si l'on pense le film dans sa totalité, les motifs musicaux représentent des rimes formelles qui créent un lien « empathique esthétique » avec le spectateur.

Les pauses et le silence

L'utilisation stratégique du silence par Trinh Minh-ha, le transforme également en motif formel : une pause sensible qui fait respirer le flux audiovisuel. Il faut souligner que si le « son » est mis en valeur par Trinh Minh-ha, son négatif, le « silence » acquiert dans le film une place d'égale importance. D'ailleurs le film commence par un imposant silence de quinze secondes de générique avant que la musique n'entre en scène (cf. III.2.2). En accord avec la « théorie des espaces sonores¹⁵⁴ » de Michel Chion, on aime à voir dans les silences « trop longs » de *Reassemblage*, l'espace sonore réservé au spectateur (comme l'est d'ailleurs, par analogie, l'écran noir si on se limite au flux visuel) qui lui permet de réajuster sa position lors de la réception. Dans le même temps, ces silences jouent leur rôle plus habituel de pause réflexive.

Sur l'ensemble du film, les silences, par leur durée inusuelle, représentent une scansion poétique et formelle du flux audiovisuelle qui crée un lien « empathique esthétique » appréciable pas le spectateur.

¹⁵⁴ Chion, Michel. *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*. Coll. « essais ». Paris : Cahiers du cinéma. 2003. (Michel Chion considère l'existence d'espaces sonores qui se définissent par la récurrence d'un motif sonore aisément identifiable)

III.2.4 – La résonnance sensible

III.2.4.1 – Observer les corps qui dansent

La séquence que nous analysons est très courte et composée de sept plans. Sa durée est de vingt-cinq secondes [06min15s à 06min 40s]. Cette séquence veut nous faire partager l'expérience anthropologique de la danse qui, on le rappelle, est un moyen traditionnel de communication culturelle chez les différentes ethnies du Sénégal rural.

Plan 1 [06min15s] : plan d'ensemble fixe, capté à l'aide d'une lentille de focale normale, qui offre une très grande profondeur de champ. Nous avons à l'image, en premier plan à droite, une petite fille faiblement éclairée qui permet de concentrer le regard du spectateur sur la moitié gauche de l'écran. En arrière-plan à gauche des femmes dansent, elles sont mises en valeur par un éclairage est plus puissant. Plan 2 [06min18s] : plan de cadrage moyen, accompagné d'un mouvement panoramique de la gauche vers la droite, qui balaye toutes les danseuses dans leur entièreté de manière rapprochée. Ce plan panoramique initie un mouvement fragmenté qui va se prolonger avec les autres panoramiques qui suivent. Plan 3 [06min24s] : gros plan frontal fixe sur les pieds des danseuses qui sautent. Par rapport au plan précédent, le rapprochement augmente optiquement l'amplitude du mouvement des pieds et de son ressenti par le spectateur. « Jump-cut 1 » [06min27s] : cette première transition en « jump-cut » sur le même plan (plan 3) fait effectuer un saut temporel en arrière au spectateur. Le « jump-cut » offre à ce dernier le temps de rentrer à son tour dans la danse : une place spéciale lui est accordée dans la médiation filmique. Plan 4 [06min27s] : le gros plan frontal des pieds qui sautent revient (plan 3) et se transforme en un panoramique horizontal qui va de la droite vers la gauche. « Jump-cut 2 » [06min30s] : cette deuxième transition en « jump-cut » toujours sur le même plan est extrêmement pertinente, car elle fait véritablement effectuer un saut sur place au spectateur qui, par cet effet de transition, participe quasi-physiquement à la danse. Plan 5 [06min30s] : le mouvement panoramique horizontal, allant de la droite vers la gauche sur les pieds qui sautent, reprend et continue selon la même vectorisation (sens et vitesse) que le panoramique précédent. Plan 6 [06min32s] : plan fixe moyen frontal, sur les bustes des danseuses, qui permet d'observer la danse par l'observation du mouvement vertical des bustes, le spectateur reprend un peu de distance face à l'action comme pour passer d'une participation avec des corps anonymes à une

participation avec des villageoises bien réelles. Plan 7 [06min34s] : le plan moyen fixe latéral sur le haut des corps des femmes se transforme en un léger panoramique horizontal, de droite à gauche, qui offre un nouvel angle pour envisager les mouvements des danseuses.

Du point de vue du flux audio et de son rapport à l'image, il est à noter qu'il y a une synchronisation entre la musique et l'image pendant cette séquence, et ce, pour la première fois dans le film. Cette synchronisation appuie le tempo régulier des danseuses quand le son apparaît [06min24s] alors que c'est la voix qui, jusqu'ici, remplissait flux audio de la scène. Ce démarrage du son en décaler augmente l'effet de réalité bien que la musique soit extra-diégétique (les musiciens sont absents de la scène).

Nous expérimentons ici le phénomène de l'empathie faisant intervenir les neurones miroirs du spectateur, ce dernier participant à une médiation filmique qui montre une activité corporelle : la danse en est un cas exemplaire. On le rappelle, le spectateur peut participer à toute autre activité corporelle filmée par imitation sensori-motrice comme l'observation des sculpteurs (cf. III.2.10) ou des femmes qui cuisinent dans d'autres scènes du film.

III.2.4.2 – Gros plans et « tactilité¹⁵⁵ »

Cette séquence très courte qui se situe juste après la séquence de mise en phase est composée de trois gros plans successifs et dure quinze secondes [0min58s à 1min13s]. Elle correspond aux premières images du Sénégal auxquelles le spectateur est confronté.

Le flux visuel évolue, avec une coupe franche, de l'écran noir à l'image. À l'inverse le flux audio retourne à son état de silence. Par ce biais, Trinh Minh-ha aiguillonne le spectateur pour qu'il déplace son attention sensible de l'oreille vers l'œil. Le choix de gros plans permet au spectateur d'accueillir avec une extrême proximité ces corps et ces mains d'hommes au travail. Le spectateur se rapproche jusqu'aux textures de la peau (les muscles qui se tendent et les veines qui gonflent) et de la matérialité de la pierre à aiguiser.

Par ce cadrage au plus près des travailleurs, le spectateur rentre pour la première fois en contact

¹⁵⁵ (« tactilité » : néologisme dont le sens évoque le caractère de ce qui est tactile)

visuel avec des gestes étrangers du quotidien sénégalais. L'approche de Trinh Minh-ha est assez radicale, on pourrait s'attendre à un plan d'ensemble comme premier regard sur le Sénégal, mais Trinh Minh-ha préfère nous montrer l'activité manuelle de sculpteurs. On perçoit la volonté de la cinéaste d'évoquer cette énergie créatrice du Sénégal rural qui transparaît ici dans le rythme des gestes artisanaux et qui active le spectateur.

Cette séquence utilise exclusivement la dimension visuelle du médium cinématographique pour se rapprocher de l'Autre, avec un regard «voyeur» de la caméra sur un corps en action. L'expérience sensible du spectateur est affectée par ce corps et se déplace vers un rapport tactile à l'Autre.

Finalement, le corps du spectateur est doublement stimulé, d'abord par une réaction empathique sensori-motrice face aux mouvements rythmés des artisans et deuxièmement par cet œil devenu tactile. Nous expérimentons ici le même phénomène de l'empathie faisant intervenir les neurones miroirs du spectateur participant à une médiation filmique qui montre une activité corporelle, la danse. On notera que la pulsation qui était rythmée par le flux audio dans la séquence d'ouverture (cf. III.2.2 – La mise en phase musicale) l'est maintenant par le flux visuel. Ainsi le rythme change de nature en passant de sonore à visuel et par la même confirme le rapport polysensoriel du lien empathique du spectateur avec le flux audiovisuel.

III.2.5 – L'affect et les émotions

La séquence [09min54 à 10min25] est intéressante parce que, contrairement à d'autres, elle permet à un certain lyrisme, associé à ce moment particulier de la journée qu'est le crépuscule de s'installer. Cette séquence dure trente et une secondes et se compose de six plans.

Le premier plan est un fond noir. À l'image se superpose le commentaire en voix off qui se compose de deux voix (celle d'un homme et celle d'une femme) en conversation. Bien sûr la traduction ne nous est pas fournie dans la séquence : c'est une stratégie pour que le spectateur prête attention à la musicalité des voix, qui deviennent une mélodie douce et rythmée qui se rapproche du chuchotement intime. À ces voix s'ajoutent, dans les autres plans de la scène, des chants d'oiseaux qui permettent d'enrichir le flux audio.

Ce dialogue sans traduction permet à Trinh Minh-ha de reproduire, au plus près, son expérience du terrain alors qu'elle non plus ne comprenait pas cette langue.

Le deuxième plan [10min 07s, plan 2] est un plan d'ensemble. Il montre un champ dont la végétation luxuriante est d'un vert mer, assez uniforme, qui imprègne tout le plan et absorbe les personnes filmées ; la tonalité bleu pastel du ciel évoque déjà la fin de journée.

Les quatre plans suivants [à partir de 10min 12s, plans 3 à 4] montrent une clairière maintenant au crépuscule, dans des tonalités de rose pâle. Chacun des plans fixes est cadré selon différentes distances focales : longue focale d'abord pour les trois premiers plans dont la perspective est écrasée et focale normale pour le quatrième [10min22s, plan 5] de la série dont la profondeur de champ est importante. L'effet conjugué du faible éclaircissement et du cadrage en longue focale pour les « plans 3 à 4 » ne laisse volontairement suggérer que la silhouette des arbres. Le « plan 5 » en revanche permet de mélanger la tonalité du « plan 2 » avec la tonalité des « plans 3 et 4 », comme pour les relier ensemble en une séquence logique. Trinh Min-ha a sans doute choisi de garder ces plans pour leur beauté poétique et le calme qu'ils dégagent dans leur réunion. Néanmoins, la logique d'enchaînement très rapide des plans, séparés par des coupes franches, et ce changement de longueur focale altèrent légèrement leur continuité graphique et de leur harmonie tonale.

Cela confirme une logique de déconstruction qui fragmente l'unité de lieu que représente la clairière captée au crépuscule et les changements de focale permettent au spectateur de se déplacer selon différents points de vue. Il existe aussi une disjonction chronologique entre le deuxième plan et les quatre qui le suivent, confirmant la volonté de déconstruction (spatiale et temporelle) puis de « réassemblage » de l'expérience anthropologique de la réalisatrice. Cette dernière use d'une poétique de l'évocation pour communiquer une émotion esthétique, la sérénité de cette longue expérience anthropologique et ce malgré la durée relativement courte de la séquence.

Dans cette séquence, le rapport d'« empathie esthétique » naît de l'affect suscité chez le spectateur par le lyrisme poétique de la séquence, plutôt que par le mouvement qui l'anime.

On peut retrouver cette « empathie esthétique » basée sur l'affect (ou l'émotion) dans les séquences traitant de la thématique de la mort [20min18s à 20min34s, 28min14s à 28min34s].

III.2.6 – Le déplacement : le « jump-cut » associé au champ-contrechamp

Nous allons étudier la séquence [01min28s à 01min37s] typée champ-contrechamp. Cette séquence est composée de cinq plans et dure onze secondes. Nous nous intéressons ici à la nature du déplacement du spectateur face à l'utilisation combinée du « jump-cut » combinée au champ-contrechamp.

La séquence débute par un plan fixe [1min28s, plan 1] très graphique offrant une grande profondeur de champ. Le regard du spectateur pénètre dans ce chemin, guidé par les clôtures qui l'encadrent, puis suit du regard une femme qui s'enfonce sur le chemin. Par ce choix de plan, la cinéaste nous convie cinématographiquement à suivre cette femme et à avancer avec elle, ou du moins à l'accompagner du regard. Suite à une coupe elliptique nette [1min29, plan 2] du flux visuel, arrive un autre plan fixe (graphiquement similaire) avec une grande profondeur de champ, équivalent à un contrechamp par rapport au « plan 1 » qui précède. Ce plan montre un chemin où se trouvent des enfants, un à l'avant-plan, un autre au milieu et, en arrière-plan, un dernier accompagné d'une femme s'avançant vers nous (la caméra). Offrant d'abord un point de vue de l'extérieur du village, la caméra nous permet maintenant de changer la perspective de notre regard et de nous retrouver à l'intérieur du village : le regard du spectateur est déstabilisé. Nous avons ensuite une nouvelle coupe elliptique nette [1min31s, plan 1'] vers un plan fixe (même position et cadrage que le « plan 1 »), mais, cette fois, le sens de l'action filmée est inversé. Le plan montre deux enfants qui viennent en courant vers la caméra et, incidemment, le spectateur ; cela a pour effet de nous faire participer à l'action. Après vient une nouvelle coupe elliptique nette [1min33s, plan 2'] vers un plan fixe (même position et cadrage que le « plan 2 »), le mouvement va dans le même sens que celui du « plan 1' » (soit vers le spectateur) qui précède. Nous avons ici une disjonction entre le sens de l'action de ce plan (plan 2') et l'association, du cadrage et du sens de l'action, choisie pour le « plan 2 » qui précède. Ensuite nous avons un enchaînement avec un « jump-cut » [1min35s, plan 2''] sur le même plan (même position et

cadrage que le « plan 2 »). Le spectateur effectue par cette transition un saut temporel sur place. Sa mobilité se veut restreinte par cet effet pour souligner une opposition avec la liberté de mouvement des quatre plans précédents dans lesquels le spectateur pouvait se déplacer dans toute la profondeur de l'image, et indirectement du médium.

D'un point de vue de la cinématique, cet enchaînement champ-contrechamp veut susciter une envie chez le spectateur : lui offrir la possibilité de tourner la tête, pour découvrir, justement, la réalité de ce qui reste normalement hors-champ. Cet enchaînement champ-contrechamp simule les changements de regard qui peuvent avoir lieu dans la réalité, mais dont l'exhaustivité des combinaisons est rarement proposée au spectateur de cinéma.

L'utilisation du « jump-cut », aide à retemporaliser la longue expérience du tournage en une temporalité filmique appréhendable plus immédiatement par le spectateur lors de la réception filmique. La transition en « jump-cut » ajoute pour le spectateur une sensation de sauts sur place (voire de demi-tour par l'association du « jump-cut » au contrechamp) qui relie dans un même mouvement du cinéma temps et espace. Cette progression dynamique et chaotique du flux visuel permet selon une modalité sensorielle le repositionnement du spectateur. Ce dernier peut alors repenser sa position anthropologique face à l'Autre et imaginer la réalité de l'expérience du terrain anthropologique grâce à ce « réassemblage », ou traduction, cinématographique.

C'est par une logique empathique en arrière-plan, que le corps du spectateur, via les différents regards simulant des allers-retours entre le sensoriel et le cognitif, épouse librement les positions et les points de vue qui lui sont proposés par la cinéaste.

III.2.7 – Le commentaire en voix off

III.2.7.1 – Plurivocalité : un rapport esthético-sensible

Le commentaire en voix off, récité par Trinh Minh-ha, s'ajoute pour la première fois [1min22s] au flux audio qui se trouvait à l'état de silence (la « musique » reste absente) : l'intonation vocale de la cinéaste est à la fois douce, didactique et quelque peu solennelle. C'est par son rythme et son intonation, au-delà de l'information qu'elle nous communique, que la voix accompagne et entraîne le spectateur pendant le film. Ainsi le contact du spectateur avec la voix peut être déplacé vers un rapport esthético-sensible, lié à la mise en forme de celle-ci, plutôt qu'un rapport centré sur l'information didactique qu'elle véhicule. Néanmoins, le côté informatif du commentaire en voix off est réel, mais décolonisé ; Trinh Minh-ha adopte une logique collective, plurivocale, qui témoigne d'une multiplicité de voix d'Afrique de l'Ouest, en plus de la sienne. Plus exactement, le commentaire se compose de la voix anthropologique d'analyse, la voix réflexive de la cinéaste, les citations populaires de poètes et philosophes africains, la voix des femmes sénégalaises. Le spectateur doit certes écouter toutes ces voix, mais il a le choix de se déplacer entre toutes ces voix, selon sa personnalité et ses inclinaisons personnelles, et de ne retenir que celles qui l'interpellent. Cette liberté de mouvement au sein de la plurivocalité du commentaire est une complétion à la logique empathique qui permet au spectateur, selon sa subjectivité propre, de choisir sa place pendant la réception filmique, en fonction de multiples critères liés tant au fond (contenu informatif) qu'à la forme (esthétique).

III.2.7.2 – Contre l'objectivation : la voix réflexive de Trinh Minh-ha

Il convient maintenant de nous attarder un instant sur la voix personnelle de Trinh Minh-ha qui, dans *Reassemblage*, est la deuxième à parler (la première étant celle de l'anthropologue). Néanmoins sa voix arrive dans le film après la musique et n'est donc pas dans une position dominante, mais plus dans une position de contextualisation et de réflexivité de la démarche anthropologique. Nous allons en analyser la première manifestation qui résume bien l'approche anthropologique empathique de la cinéaste.

Peu après le début du film, la voix personnelle de Trinh Minh-ha s'ajoute au flux audio [1min30s] et énonce sa position éthique. Son propos déblaye et brouille les pistes en même temps : « I do not intend to speak about, just speak nearby » ; il s'agit de ne pas parler « à propos de » (sous-entendu « à la place de »), mais « à côté » ou « à proximité de ». Par ce postulat, Trinh Minh-ha privilégie une approche intersubjective qui veut embrasser la subjectivité de l'Autre dans sa réalité complexe, tout en revendiquant sa subjectivité de cinéaste. Par ce biais, la réalisatrice annonce clairement les visées de sa médiation filmique en exprimant la position de proximité qu'elle compte adopter vis-à-vis du filmé pour éviter de l'objectiver. Ce commentaire réflexif confirme l'opposition de Trinh Minh-ha à la science anthropologique traditionnelle et son point de vue objectivant sur l'Autre. Ce commentaire prévient le spectateur de sa volonté de parler différemment, dans une autre position, « à côté » de cet Autre, grâce au cinéma. Notons que cette voix à laquelle le spectateur peut s'identifier rappelle également le corps invisible de la réalisatrice. Celui-ci ne nous est jamais directement montré, si ce n'est par exemple via la subjectivité de sa caméra portée à l'épaule qui, elle aussi, évoque un corps invisible.

III.2.8 – La caméra exploratoire : intuition et non-transparence.

Trinh Minh-ha privilégie largement le mouvement exploratoire et intuitif dans son utilisation de la caméra. Cette exploration anthropologique de l'environnement se retrouve spécialement dans certaines séquences (cf. III.3.2 et III.2.6) où l'on perçoit, à travers la physicalité du médium, la réalité provenant de l'expérience du filmage. Les plans composant ces séquences démontrent une profondeur plastique remarquable, qui passe par un choix d'effets stylistiques (cf. III.2.5) comme la profondeur de champ, le flou, la lumière, ou de cadrages signifiants (cf. III.2.9.1) : « [I]n Reassemblage, the immediate perception is certainly that of an enlarged scope ; physically speaking, not only because the film works on duration (...), but also because (...) of its visual treatment¹⁵⁶ ».

Trinh Minh-ha évite aussi, comme une analogie à l'ouverture discursive qu'elle prône pour son cinéma, d'avoir des plans dont le mouvement est fermé, et elle tente d'y parvenir en offrant des

¹⁵⁶ Minh-ha, Trinh. *Framer Framed*, Routledge, Londres, New York, 1992, p 117.

scansions nouvelles du flux visuel au spectateur qui ressent la caméra explorer intuitivement ce qu'elle doit capter (cf. III.2.9.2) : « I avoided going from one precise point to another in the cinematography¹⁵⁷ ».

Une autre façon d'aborder l'intuitif est de s'intéresser à la composition graphique des plans. En effet, il y a nombre de moments dans le film, où les éléments visuels composant le plan dessinent des lignes de fuite fortes. L'enchaînement des plans permet des continuités graphiques totalement imprévisibles, comme autant de surprises qui alertent le spectateur sur les détails, les non-dits et les non-vus, résultants de toute recherche de terrain anthropologique que la caméra capte par son œil mécanique. Les panoramiques saccadés (cf. III.2.9.2) ont aussi cette fonction de transmettre un certain intuitivisme de l'exploration anthropologique qui passe par le geste empathique de la cinéaste, devenu, lors de la réception, rapport d'« empathie esthétique ».

III.2.9 – Du cercle de regards au mouvement hélicoïdal

III.2.9.1 – Figure du cercle et multiplicité du regard

La stratégie de la « multiplicité » théorisée par Trinh Minh-ha se met parfaitement en action dans son cinéma. Par l'emploi de plusieurs plans moyens (ou parfois de gros plans) qui tournent autour d'un sujet, le spectateur a la possibilité de modifier son regard au gré de la multiplicité des choix de cadrage. Ce procédé offre une pluralité de points de vue au spectateur pour l'inviter à participer au « (...) circle in a circle of looks » à côté du filmé et du filmeur. Lors de la médiation filmique c'est également par le commentaire en voix off (réflexivité critique) superposé à ce procédé visuel que le film explique tout en la relançant l'errance exploratoire du « je » ethnographique, par cette matérialisation du geste empathique qu'impulse Trinh Minh-ha.

Cette figure géométrique du cercle se retrouve dans l'évocation spatiale issue de l'organisation formelle par Trinh Minh-ha de la multiplicité de plans qui veut envisager tous les angles et cadrages possibles d'un sujet anthropologique. Cette impression de tourner autour du sujet filmé

¹⁵⁷ *Ibid.*

fait en parallèle varier la distance (empathique) au sujet observé. La réalisatrice ne cherche pas à objectiver de manière définitive, mais à s'approcher selon des angles subjectifs et selon différents points de vue (cadrages) auxquels le spectateur peut librement accéder. Après un temps d'adaptation à la figure du cercle, le spectateur se laisse emporter dans le flux de ces cercles concentriques qui mettent les plans en mouvement autour d'un sujet. Cette vectorisation qui anime la forme du flux audiovisuel, et joue de sa dimension plastique, est typique du geste artistique de Trinh Minh-ha transformé en un rapport d'«empathie esthétique» avec le spectateur.

À différents moments du film, il y a ces jeux d'alternance de regards caméra qui interpellent directement le spectateur (rôle participatif) et de regards absorbés par leur activité qui transforment le rôle de ce même spectateur en celui de voyeur. Ce contraste stylistique perturbe et déstabilise le positionnement du spectateur, lequel doit sans arrêt se repositionner, se questionner face à l'Autre et trouver la distance qui lui convient face au filmé. Trinh Minh-ha veut donc transmettre l'expérience du terrain anthropologique, qui passe par la monstration de toutes les personnes que sa caméra a rencontrées (du regard) et qui l'ont parfois rencontrée en retour. D'où l'importance donnée aux regards pluriels et croisés, qui brisent la transparence de la représentation ethnographique.

Le spectateur peut aisément s'identifier comme le destinataire de ces regards caméra et entrer en «empathie esthétique» avec le corps invisible de Trinh Minh-ha qui opère le geste empathique. Ce corps invisible transmet au spectateur l'expérience du filmage avec cette caméra souvent à l'épaule et cette voix off qui parle en même temps. Par cet intervalle réflexif qui brise la transparence du dispositif et ouvre la forme, le spectateur est invité à adhérer au mouvement du film.

III.2.9.2 – Du mouvement panoramique à l'hélicoïde

Le panoramique, spécialement circulaire, impulse des élans à ce « cercle des regards », que nous venons de définir plus haut, et le transforme en mouvement circulaire. Les panoramiques verticaux ou horizontaux vectorisent aussi la forme du flux audiovisuel, mais selon d'autres directions. Ce mouvement circulaire devient même un mouvement hélicoïdal, quand on le visualise de manière abstraite en y ajoutant la dimension temporelle qui transporte le spectateur pendant la durée le film (ou d'une séquence).

Nous allons analyser deux séquences pour témoigner de ce phénomène qui façonne plastiquement le flux audiovisuel en mouvement, selon ses dimensions spatiale et temporelle.

Une première séquence [1min41 à 1min48s] très courte composée de cinq plans et qui dure sept secondes nous permet d'explicitier l'utilisation du panoramique par Trinh Minh-ha.

La séquence commence par un premier panoramique circulaire [1min41s à 1min 44s], la caméra se déplace de la gauche vers la droite, dans un mouvement réflexif du regard mécanique de la caméra. Ce mouvement est irrégulier, saccadé, pour insister sur le travail exploratoire de la caméra et de la manipulation intuitive de l'opératrice. Nous avons finalement l'addition dans un même mouvement d'une mécanique de l'œil caméra et de la subjectivité de son opératrice.

Le spectateur tente de suivre ce mouvement panoramique qui invite le spectateur à déplacer son regard et tout son corps vers l'inconnu : c'est un appel vers le hors-champ. Trinh Minh-ha veut amener le spectateur à considérer ce qui échappe et échappera toujours au cadre de la caméra lors du filmage (le cinéma permet au spectateur de l'expérimenter à son tour). Ce mouvement est aussi une tentative d'échapper à la soumission du cadre pour la réalisatrice qui nous rappelle par la même qu'il se produit déjà un choix de montage au moment du filmage.

Et, comme habituellement chez Trinh Minh-ha, ce mouvement panoramique fonctionne en série avec une multiplicité de plans moyens fixes qui cadrent autant de points de vue sur l'objet filmé : [1min 44s à 1min45s] plan moyen fixe sur un premier groupe de villageois ; [1min 45s à 1min46s] deuxième plan moyen fixe sur un autre groupe de villageois ; [1min46s à 1min47s] troisième plan moyen fixe sur un groupe de villageois ; [1min47s à 1min48s] quatrième plan

moyen fixe sur un dernier groupe de villageois. Autant de plans moyens, cadrés selon différentes positions, offrent au spectateur un aperçu multiple sur les habitants qui interagissent dans l'espace du village. Cette série de plans moyens est entraînée par l'impulsion du mouvement circulaire panoramique qui précède.

La cinéaste veut montrer que pour représenter l'intégralité village, et n'oublier personne, il est nécessaire de joindre ces plans moyens ensemble. En captant tout le village, la cinéaste recrée une impression de spatialité sensible au spectateur qui prend place dans ce mouvement circulaire empathique et peut se positionner à côté de chacun des groupes de villageois pendant la réception.

Passons maintenant à l'étude d'un plan-séquence « panoramique » très court [5min14 à 5min27s] composée de cinq plans et dont la durée est de treize secondes.

La séquence débute avec un premier panoramique [5min14 à 5min17s] qui va du haut vers le bas et attrape dans son cadre des chèvres qui circulent dans le village. Puis le plan continue sans réelle transition [5min17s à 5min20s], mais avec un mouvement panoramique de la caméra qui emprunte une autre direction et se déplace maintenant de la gauche vers la droite. Enfin, dans une transition totalement fluide (les deux plans qui se succèdent ont des lignes graphiques similaires) et dans le mouvement, la séquence évolue en un nouveau panoramique circulaire [05min20s à 05min27s] allant encore de la gauche vers et la droite selon une vectorisation identique (vitesse et direction du mouvement).

La cinéaste relie spatialement par ce mouvement de caméra « continu », qui ramène à la figure du cercle et au mouvement circulaire empathique (défini ci-dessus), les éléments de l'environnement socioculturel du village. D'abord les êtres inanimés (la nature représentée par des branches et l'habitat) puis les animaux (les chèvres) et les êtres humains (une villageoise et son fils). La régularité du mouvement panoramique veut évoquer l'harmonie de l'écosystème l'égale importance entre la nature, les animaux, l'habitat et les êtres humains. L'empathie devenue esthétique transmet ainsi au spectateur un savoir anthropologique propre à la culture sénégalaise.

III.2.10 – Le déphasage audiovisuel

Le phénomène auquel nous nous intéressons ici est le léger décalage perceptible entre le son et l'image par le spectateur et que nous définissons comme un déphasage audiovisuel. Nous allons analyser une séquence [1min49s à 2min27s] de dix plans qui durent trente-huit secondes. Dans cette séquence, le flux audio revient à l'état de musique (un mélange de musique percussive et de voix de villageois) pour la deuxième fois du film, après s'être tu pour laisser place au silence [0min58s à 1min21s] (cf. III.3.2.4.2) puis au commentaire en voix off [1min22s à 1min34s] (cf. III.2.7).

[1min49s à 1min53s] : Par ce premier gros plan, le spectateur retourne au cœur d'une activité manuelle effectuée par un sculpteur sur bois. [1min53s à 1min55s] : On enchaîne sur un gros plan qui cadre le visage et la main du travailleur. [1min55s à 1min59s] : Transition avec un très gros plan sur un morceau de bois en train d'être taillé, façonné par la main de l'artisan outillée d'une hachette. On se rapproche de la texture du bois, on se rapproche du pouvoir tactile qu'offre le médium cinéma. [1min59s à 2min03s] : On revient ensuite à un autre gros plan. La caméra cadre sur le visage et la main du travailleur qui taille à la hachette le morceau de bois. (Il s'agit en fait de deux gros plans au cadrage identique, réunis par un « jump-cut » assez subtil). [2min03s à 2min08s] : Transition en « jump-cut » sur un gros plan au cadrage identique. [2min08s à 2min14s] : Transition nette pour un plan moyen toujours sur le même travailleur qui taille un morceau de bois à la hachette. Nous voyons l'objet sculpté dans son entier. [2min14s à 2min18s] : Changement pour plan large de notre sculpteur. [2min18s à 2min21s] : Transition avec un très gros plan sur les mains de l'artisan et une partie de l'objet qu'il sculpte avec sa hachette. Ce plan renforce, s'il était besoin, l'aspect tactile de la séquence. Par cette proximité, le spectateur reste dans le mouvement. [2min21s à 2min23s] : Transition en « jump-cut » sur un très gros plan (cadrage quasiment identique au précédent plan) des mains de l'artisan et d'une partie du même objet dont la forme est bien plus avancée. [2min23s à 2min27s] : Plan large sur le même sculpteur.

Pendant ces différents plans représentant une activité manuelle d'un sculpteur sur bois, le spectateur expérimente, pour la première fois du film, le déphasage (ou disjonction) entre l'image et la musique. Le phénomène est particulièrement remarquable lors des plans moyens et des gros plans. Un tel rapprochement du geste de l'artisan (sa main est visible en permanence) qui taille un morceau de bois permet de nous rendre compte de manière évidente que le rythme insufflé par la musique est en décalage avec l'image. Par cette proximité avec l'action filmée conjugée à un travail sensoriel de perceptions visuelle et sonore, le spectateur éprouve clairement les effets du déphasage entre la musique et l'image.

En d'autres mots, voici comment les flux, audio et visuel, se frottent l'un à l'autre et rentrent en résonance plastique avec le spectateur qui se trouve emporté dans cet entrelacs audiovisuel. On peut parler ici de rythme syncopé du flux audiovisuel, soit une combinaison du rythme propre au déphasage (entre le mouvement du sculpteur perçu à l'écran et la musique entendue) et du rythme particulier à la musique. Cette polyrythmie plastique, qui naît du déphasage entre l'image et la musique, perturbe polysensoriellement le spectateur et, on l'a dit précédemment (cf. I.5.7 – Montage empathique et « correspondances »), joue sur la tension esthétique à laquelle le spectateur est soumis.

Ce phénomène de déphasage, employé à différents moments du film, peut être considéré comme un procédé stratégique du « réassemblage », mis en œuvre par Trinh Minh-ha afin de produire un effet d'adhésion esthétique du spectateur face aux actions filmées. On ajoutera que le flux visuel plastiquement perçu et esthétiquement ressenti s'ouvre, par un effet de spectacularisation, à une expérience anthropologique sensible qui est fonction du déphasage. En effet, ce déphasage amplifie les mouvements ou du moins concentre le regard du spectateur sur les mouvements de l'action observée. C'est par cet effet physiologique spectaculaire que le rapport d'« empathie esthétique » s'établit.

III.3 – Le cas de *The Fourth Dimension*

III.3.1 – Introduction

The Fourth Dimension (2001) est un autre voyage anthropologique, une évocation du Japon à l'orée du XXI^e siècle. Un voyage littéral, allégorique, spirituel, musical, culturel et politique, que Trinh Minh-ha introduit comme suit : « Une image du Japon [multicouche] telle qu'elle est véhiculée par une expérience qui dilate et sculpte le temps [et qui questionne l'impossibilité de voir] grâce à une machine à vision numérique¹⁵⁸ ».

Premier film de la réalisatrice tourné avec une caméra vidéo, *The Fourth Dimension* s'ajuste parfaitement à la technologie numérique pour parcourir la société japonaise qui oscille entre tradition et modernité :

Trinh T. Minh-ha's newest essayistic work and her first videotape, cuts an intricate key for unlocking this elusive culture. Her tack finds great visual pleasure in the everyday, composing and decomposing the social landscape, while constructing a poetic grid of temporalities, symbolic meaning, and ritual. In *The Fourth Dimension*, Trinh's lyrical narration guides us through 'Japan's likeness,' the perfected framing of the sacramental familiar¹⁵⁹

Devenu rapport d'« empathie esthétique » entre le spectateur et le flux audiovisuel, le geste empathique de Trinh Minh-ha associé à la technologie numérique permet à celui-ci d'évoquer une multiplicité d'expériences du Japon contemporain : « [T]he many existential arts of Japanese culture: the craft of framing time, the skill of behavior, the rites of daily activities, the way of land and water, the calligraphy of visual and architectural environment, or else time performances of social and theatrical life¹⁶⁰ ».

¹⁵⁸ Minh-ha, Trinh. *The Digital Film Event*, New York, Londres, Routledge, 2005, p 3.

¹⁵⁹ Seid, Steve, WOMEN MAKE MOVIES | *The Fourth Dimension*, consulté en ligne le 5 mai 2017. <http://www.wmm.com/filmcatalog/pages/c546.shtml>. (le lecteur tentera de faire abstraction de la dérive orientaliste de la première phrase de la citation)

¹⁶⁰ Minh-ha, Trinh, *The Digital Film Event*, New York, Londres, Routledge, 2005, p 4.

Avant de commencer notre analyse détaillée voici, comment la réalisatrice résume la poétique de son film, appréhendé comme une sculpture audiovisuelle :

Rather than using digital technology to reinforce the domination of the visual and the retina in cinema, one can certainly use it to propel image making into other realms of the senses of awareness. Compositing in multiple layers is one of the features in digital editing, whose inventive potential is most appealing, not merely in the crafting of images, but even more so in the designing of sound¹⁶¹

Nous allons maintenant essayer d'illustrer la poétique particulière développée par Trinh Minh-ha dans *The Fourth Dimension* à travers l'étude de séquences mettant en œuvre ce rapport d'« empathie esthétique » entre l'image et le spectateur.

III.3.2 – L'esthétique organique

Nous allons analyser le plan-séquence d'ouverture du film [jusqu'à 02min21s] qui sert de mise en phase. Celui-ci donne un aperçu condensé de l'exploitation du potentiel plastique du flux audiovisuel par Trinh Minh-ha et des différents rapports d'« empathie esthétique » qui peuvent s'y manifester lors de la réception spectatorielle.

Par ce plan-séquence d'introduction filmé avec une caméra embarquée qui n'est pas stabilisée (la caméra se trouve à l'intérieur d'une voiture), Trinh Minh-ha nous invite explicitement à parcourir le Japon à ses côtés. Le flux audiovisuel commence donc abruptement avec une image non contextualisée. La scène est filmée sous la pluie, en plein brouillard, et le mouvement de la caméra suit les mouvements sinueux de la route. On rentre frontalement dans l'opacité d'un Japon qui reste à découvrir et ce plan incite aussi à l'introspection du voyageur : « tell me is it the fog or is it me? ».

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 6.

Dans le même temps, cette opacité audiovisuelle en mouvement est une façon pour la réalisatrice de réexposer audiovisuellement sa philosophie du « nearby » au cas du Japon : « show a country, speak of a culture, in whatever way, and you'll enter into fiction while yearning for invisibility ». Ainsi Trinh Minh-ha a conscience de l'impossibilité d'être transparent en médiatisant son expérience du Japon. C'est un voyage fictionnel qu'elle nous offre et qui va documenter autrement cette expérience.

Le spectateur est littéralement happé par le présent de la médiation filmique, qui lui fait expérimenter l'éphémère réalité de la captation. Cette temporalité du cinéma entre la vie et la mort, synonyme d'un cinéma de l'entre-deux à l'ère du numérique. Nous sommes dans un rapport très organique à l'image, avec un paysage rendu mobile par le mouvement du travelling qui emporte petit à petit le spectateur vers la modernité de la ville en dévoilant furtivement feux de circulation et autres panneaux de signalisation, avant de croiser d'autres véhicules. Tous ces éléments de décor sont initialement dissimulés dans l'opacité du brouillard, puis sont découverts avant de disparaître à nouveau au grès du mouvement de la caméra embarquée qui nous emporte. C'est la subjectivité de la caméra opérée par la réalisatrice qui, ajoutée à l'imprévisibilité des mouvements chaotiques de la voiture et aux surgissements des éléments de décor, rend le flux audiovisuel si organique.

Ce plan-séquence tout en mouvement, que l'on peut définir comme un travelling multidirectionnel est la matérialisation d'un lien réflexif qui veut montrer que la technologie numérique permet toutes les libertés de mouvement nécessaire à médiatiser le Japon. C'est par cette liberté technologique qui guide la plasticité du cinéma que le spectateur peut adhérer au mouvement empathique sous-jacent et s'y laisser entraîner librement avec tout son corps.

III.3.3 – La texture vidéo

Dès le premier contact avec le flux audiovisuel de *The Fourth Dimension*, le spectateur habitué à l'« image cinéma » sera particulièrement sensible au grain caractéristique de l'image vidéo. En effet, par ce grainage numérique de l'image, le spectateur ressent mieux la matérialité du médium et la réalité qui s'y trouve capturée. Ce grain ajoute une texture permanente,

et pleinement assumée par la réalisatrice, qui ajoute un degré supplémentaire à la réflexivité de l'opératrice derrière la caméra. Outre l'impression de réalité accrue avec le filmé, le grainage rend compte d'une intimité avec le médium.

Également, la diffraction lumineuse comme lors du surgissement des feux de signalisation et phares de voitures, ainsi que l'effet de traînée optique lorsque le mouvement est rapide ou que la caméra saute brusquement est accentuée par l'image numérique.

Ces particularités de l'image numérique vidéo sont des caractéristiques plastiques du flux audiovisuel de *The Fourth Dimension* et contribuent à donner à celui-ci un relief analogiquement perceptible par le spectateur, à chaque instant.

Nous avons globalement ici un dévoilement réflexif du dispositif de captation qu'est la caméra vidéo par la plasticité si singulière de l'image numérique. Ce dévoilement appuie aussi l'idée d'une éthique de Trinh Minh-ha qui veut contextualiser l'image et par la même faire adhérer de manière autoréflexive le spectateur à la médiation. En effet, pour que se crée un rapport d'«empathie esthétique» avec le spectateur, il faut qu'il y ait adhésion de ce dernier à la médiation par une sensibilité à la plastique de l'image numérique.

III.3.4 – L'impression de réalité sonore

Au tout début du film [jusqu'à 00min10s], le flux audio est réduit au son ambiant intra-diégétique qui est superposé et synchronisé à l'image. On peut reconnaître les sons du trafic routier et du bruit de la voiture dans laquelle la caméra se trouve embarquée. Alors que le spectateur est déjà entraîné par le mouvement du travelling et s'identifie à la caméra embarquée qui métaphorise le voyage, le son ambiant renforce cette impression de réalité qui ajoute une nouvelle dimension à la plasticité du flux audiovisuel.

Finalement, on peut s'apercevoir de l'établissement d'un premier rapport d'«empathie esthétique» qui se construit sur la rencontre d'une esthétique organique, de la texture vidéo (la plastique), de la réalité sonore et de la voix réflexive de Trinh Minh-ha (cf. III.3.2, III.3.3 et III.3.4).

III.3.5 – La dimension musicale

Le flux audio s'enrichit d'une musique japonaise contemporaine [à partir de 00min11s], mélange de percussions et de cordes pincées et frottées. Par cette musique à la rythmicité percussive, Trinh Minh-ha veut nous faire ressentir le rythme d'une certaine tradition japonaise (l'instrument joué est le koto) qui se mélange à la modernité au sein d'un arrangement contemporain. On ajoutera que cette musique est bien sûr extra diégétique. Elle épouse et renforce les imprévus du flux visuel involontairement captés lors du filmage et conservés par la réalisatrice : son ajout au flux audio est synchronisé avec un saut de l'image [00min11s]. On veut voir ici une stratégie visant à renforcer le mouvement de la caméra mobile dans ses moindres imprévus en l'appuyant par le flux audio. De manière générale Trinh Minh-ha façonne son flux audio en le synchronisant avec flux visuel. Cette synchronisation audiovisuelle tend à spectaculariser la médiation pour en démultiplier les potentielles accroches harmoniques avec la sensibilité perceptive du spectateur. Finalement le spectateur pénètre dans cette expérience médiatisée du Japon tant par le visuel que par l'audio dont l'entrelacement formel va évoluer et former une organicité (cf. II.1.6.3 – L'organicité du montage) évocatrice d'un voyage au cœur de la culture japonaise.

Comme dans le cas de *Reassemblage*, l'aspect percussif de la musique est particulièrement marqué tant du point de vue visuel qu'audio. Cette scansion audiovisuelle avec laquelle le corps du spectateur peut rentrer en résonance n'est autre qu'un lien particulier d'« empathie esthétique ».

La musique, on le répète, est une information anthropologique en tant que telle. Elle évoque un lien sensible entre modernité et tradition du fait qu'elle est jouée sur un instrument traditionnel, mais s'exprime en une composition « contemporaine ». En alliant la tradition japonaise à une forme de musique savante plutôt représentative d'une vision occidentalisée, un arrangement contemporain, Trinh Minh-ha amorce un mouvement esthétique de l'intérieur vers l'extérieur.

On notera aussi que la forme improvisée de cet arrangement musical témoigne d'une empathique pratique lors de son enregistrement. En effet qu'est-ce d'autre que l'adaptation sensible à une logique musicale Autre que l'improvisation de musiciens comme méthode de

composition. Finalement la musique de *The Fourth Dimension* témoigne de la transformation d'un acte d'empathie pratique de création qui devient empathie esthétique une fois intégrée à la médiation lors du montage et reçue par le spectateur. L'accroche du spectateur occidental est sans doute facilitée par le mélange de deux schèmes musicaux, japonais et occidental, et répond au refus de tout antagonisme culturel chez Trinh Minh-ha.

Revenons à l'aspect perceptif du spectateur qui expérimente toute une profondeur et une sensibilité ajoutée par la musique à l'image. Comme nous l'avons dit plutôt au sujet des percussions, la tessiture du Koto reste également dans un registre sonore très humain et donc très affectif. Aussi, le jeu en cordes pincées et frottées du koto texturise (il participe à la scansion du flux audio) la dimension musicale et participe ultimement à modeler la forme du flux audiovisuelle. En d'autres mots cette musique joue sur la plasticité du flux audiovisuel.

III.3.6 – Le masque comme élément plastique

Trinh Minh-ha façonne également le flux visuel en ajoutant un masque opaque [00min28s à 00min36s], en surimpression à l'image, qui prend toute la largeur du cadre et remonte jusqu'au deux tiers de la hauteur. Par cet ajout plastique, rendu possible grâce à la technologie numérique, le spectateur perçoit sensiblement un retour réflexif sur cette technologie numérique utilisée par Trinh Minh-ha pour la première fois dans un montage cinématographique. La réalisatrice accentue par cet effet la profondeur de l'opacité du plan séquence. Ajoutons que le filmage s'effectue à travers la vitre du véhicule, un autre masque, mais celui-là est proflimique : ce masque évolue en fonction de la contingence des conditions météorologiques (entre pluie ruisselante et buée) et donc indépendamment d'un choix de la réalisatrice. Un autre masque proflimique qui s'ajoute à l'image est le brouillard lui-même.

Le masque est l'élément plastique qui dissimule ou qui révèle quelque chose au spectateur. Il permet de plastiquement influencer le regard du spectateur. Dans *The Fourth Dimension*, le masque peut être de deux natures différentes : proflimique ou numérique, rajouté en postproduction.

Bien évidemment le masque est aussi un élément incontournable dans le théâtre japonais. Ainsi Trinh Minh-ha réutilise ici à son compte selon une logique interartiale, un élément clé de la culture japonaise et l'incorpore à sa médiation (il prend part à la communication filmique) par son intégration à même la forme filmique. Il y a ici à la fois une perception sensible mise en avant et indirectement la transmission d'une information anthropologique qui passe par l'expérimentation du spectateur : une expérimentation qu'on ne saurait mieux qualifier que d'« empathie esthétique ».

Ce jeu de masque revient maintes fois tout au long de *The Fourth Dimension*. Il participe de l'intentionnalité de Trinh Minh-ha de transmettre autrement le savoir anthropologique et, dans le même temps, à chaque effet de masque la perception immédiate du spectateur est perturbée.

III.3.7 – La surimpression textuelle

Revenons à cette séquence d'introduction du film pour discuter comment Trinh Minh-ha utilise la surimpression textuelle. Le titre : « The Fourth Dimension » apparaît progressivement en surimpression à l'image [00min36s à 00min45s] dans la partie de l'écran déjà « masquée » par un autre effet plastique que nous venons de discuter dans le point précédent.

Si ce nouvel effet numérique nous intéresse, c'est parce qu'il ouvre par son utilisation conjointe à d'autres à une réception polysensorielle du spectateur. En effet, en parallèle de la surimpression du titre du film, la musique de koto joué en cordes frottées accompagne l'image et accentue le spectaculaire de l'effet plastique du masque.

Cette technique numérique de surimpression textuelle est utilisée à de nombreux autres moments du film. Nous allons en discuter un autre. Le cas qui nous interpelle est la surimpression [56min01s à 56min08s] du texte « not seen flower – unseen flower » qui s'« écrit » mot à mot à l'écran, de la droite vers la gauche. Cette action d'écrire veut médiatiser la dynamique et la direction de l'écriture du japonais. En addition à l'effet plastique, Trinh Minh-ha choisit d'ajouter une couche sonore de nature musicale et vocale : une voix

chante simultanément en japonais, ce que Trinh Minh-ha nous traduit par écrit¹⁶². La musique commence en parallèle du sous-titre, mais finit bien plus tard [56min01s à 56min28s]. Par cette combinaison stratégique, le spectateur expérimente la musicalité de la langue japonaise, le sens de ce qui est prononcé par la traduction en anglais (même si le spectateur qui ne comprend pas le japonais ne le sait pas), en plus d'expérimenter la dynamique et la direction de l'écriture. Ainsi cette surimpression est typiquement polysensorielle dans sa réception. Toutefois, la longueur de la voix musicale comparativement à l'éphémère de l'apparition du texte semblerait vouloir mettre l'accent sur l'expérience auditive plutôt que visuelle. Il reste que c'est pour nous la pluralité des sens stimulés chez le spectateur, par la superposition de scansions plastiques, respectivement selon la composante visuelle et la composante sonore, qui s'avèrent nécessaires pour qualifier cette expérience d'« empathie esthétique ».

III.3.8 – La mobilité du cadre

Revenons au plan-séquence de mise en phase, lorsque s'opère une transition inusitée qui marque une perturbation du flux visuel [00min56s à 01min53s]. Ici encore, le flux visuel réfléchit sa nature numérique par la réduction de l'image [00min56s] qui occupait précédemment tout le cadre (de l'écran) en un rectangle qui devient mobile [01min00s]. L'espace de l'écran à l'extérieur de ce cadre mobile, qui contient l'image, est rempli de noir.

Au même moment, une voix exclamative japonaise s'ajoute et domine le flux audio : « Jikandes » dont la traduction nous est communiquée ensuite en anglais « it's time » par surimpression (que nous venons d'aborder dans le point précédent). Cette exclamation est importante pour discuter l'« empathie esthétique » du film puisque le mot japonais « Jikandes » se traduit par « dans le temps » ou « dans le moment » en français. Nous voyons ici une nouvelle relation réflexive avec l'idée que l'expérience médiatisée du Japon offerte au spectateur ne trouvera son sens que si on l'appréhende également dans la temporalité immédiate du « now time¹⁶³ » du mouvement cinématographique empathique mis en œuvre par le montage de Trinh Minh-ha. Pour le spectateur (qui ne parle pas japonais), l'expérience même de ce mot

¹⁶² Minh-ha, Trinh. *The Digital Film Event*, New York, Londres, Routledge, 2005, p 100. (cette information nous est expliquée en lisant le script qui intégralement retranscrit par Trinh Minh-ha)

¹⁶³ Minh-ha, Trinh. *D Passage : The digital way*, Duke University Press, Durham, 2013, p 73-74.

« Jikandes » passe encore une fois par la musicalité et le timbre avec lesquelles il est prononcé. En d'autres mots, l'expérience offerte par la réalisatrice de cette langue étrangère (pour le spectateur occidental) qu'est le japonais se concentre sur sa forme plutôt que sur le sens.

D'un point de vue anthropologique, la « mobilité » est aussi le maître-mot du Japon moderne quand on l'associe à la notion de « vitesse ». Trinh Minh-ha utilise d'ailleurs tout le potentiel de mobilité de l'image numérique vidéo. En effet, comme nous venons de le décrire, le cadre de l'image est devenu mobile. Mais ce cadre mobile, ce cadre dans le cadre, outre son déplacement dans l'écran noir, va rebondir sur les bords de l'écran [01min07s, 01min16s] et se déforme horizontalement et verticalement de manière aléatoire [à partir de 01min25s]. Cette stratégie modifie la valeur d'échelle entre ce qui est vu/montré et ce qui n'est pas vu/montré. Nous obtenons par cette recomposition dynamique de la géométrie de l'image un effet plastique spectaculaire qui amplifie les perspectives graphiques, et ultimement dramatise le flux audiovisuel.

Combinés ensemble, le cadre mobile et le masque plastique évoquent deux aspects culturels essentiels du Japon. Premièrement nous voyons une analogie avec la philosophie de l'espace intérieur japonais qui est modulable selon l'ouverture et la fermeture de ses portes coulissantes qui compartimentent l'espace de vie (l'augmentant ou le réduisant selon), et modifient le déplacement des gens qui s'y meuvent. On rajoutera pour conclure sur ce point que l'opacité du masque plastique [00min28s] qui progresse vers le haut de l'écran et occupe toute la largeur de ce dernier serait une métaphore de la texture de la toile tendue qui remplit la surface des portes japonaises et qui atténue la lumière qui la traverse. Deuxièmement nous voyons une métaphore comportementale. Les rebonds sur la bordure de l'écran symboliseraient la soumission, consciente ou inconsciente, de la société japonaise à la tradition toujours très présente. En effet, si historiquement la tradition a été un moyen pour les Japonais de résister à l'occupation américaine et à l'impérialisme américain, elle peut aussi être perçue comme une régulation contraignante, voire passéiste, des actions et logiques leur vie quotidienne.

III.3.9 – Le travelling comme lien performatif

Dans *The Fourth Dimension*, Trinh Minh-ha perd volontairement le spectateur dans la géographie du Japon. À aucun moment il ne nous est indiqué exactement dans quelle ville ou région nous nous trouvons au sein de ce pays que nous traversons en train assis « à côté » des Japonais. Cette façon de faire de la réalisatrice est une première déstabilisation du spectateur qui l'oblige ou plutôt lui permet de se dégager d'une contextualisation trop définitive pour l'ouvrir à – le déplacer vers – une autre expérience de la découverte du Japon et de sa société qui doit passer par d'autres liens, sensibles, pour apprendre de cette Autre société.

De manière assez évidente, Trinh Minh-ha tente d'édifier des liens entre modernité urbaine et tradition, laquelle est spécialement associée à la nature par ces nombreux champs traversés à pleine vitesse en train. L'important est finalement de nous faire partager l'expérience de ce déplacement. Ces liens sont matérialisés par l'utilisation de nombreux travellings qui leur ajoutent une impulsion dynamique. Pour renforcer cette expérience de mouvement de l'intérieur (le train comme symbole de la modernité contemporaine) vers l'extérieur (la campagne traditionnelle), Trinh Minh-ha filme les corps des voyageurs immobiles qui tressautent au rythme du train lancé à pleine vitesse avec, à travers les vitres de celui-ci, la possibilité de voir le paysage de la campagne traversée. Il faut également prêter attention au fait que la médiation filmique de Trinh Min-ha utilise le travelling pour spatialiser le lien temporel reliant tradition et modernité en une distance sensoriellement expérimentable par le spectateur.

Nous allons exemplifier notre propos par l'analyse détaillée de deux séquences thématiquement rattachée au train :

La première séquence [07min54s à 08min56s] que nous analysons est composée de trois plans et dure cinquante-huit secondes. Elle commence avec un plan large fixe [07min54s à 08min11s, plan 1] qui cadre une femme assoupie dont l'entièreté du corps est secouée au rythme du train. En arrière-plan le paysage défile. Ensuite nous avons une coupe franche sur un travelling [08min11s à 08min30s, travelling 1] allant de gauche à droite filmant le bord de mer, la côte et des îlots. Ce travelling joue le rôle d'une transition pour amener le plan suivant et en même temps il explicite ce lien entre la modernité et la nature caractéristiques du Japon. La séquence finit avec un zoom-avant [08min30s à 08min56s] dont le mouvement débute par un cadrage en

plan moyen (comme une répétition différente du « plan 1 ») de la femme toujours assoupie dont le corps est encore secoué au rythme du train. Le zoom-avant nous permet de nous rapprocher d'un corps endormi et d'amplifier par cet effet optique l'amplitude du balancement du train sur les mains (maintenant dans un cadrage en extrême gros plan) de ce corps endormi transporté à pleine de vitesse.

La deuxième séquence [21min38s à 23min07s] qui nous intéresse est composée de trois travellings consécutifs. Elle débute avec un travelling latéral qui va de droite à gauche [21min38s à 22min12s] et montre avec une très grande profondeur des champs cultivés dont les sillons sont graphiquement perpendiculaires au mouvement. Ce travelling particulier, outre le fait qu'il s'agit encore d'un lien entre la ville et la campagne, se veut un témoignage de l'expérience d'une majorité de Japonais qui ne voit la campagne japonaise qu'à travers les vitres d'un train lancé à pleine vitesse : « a bullet train » dit la voix off. Ensuite un autre travelling arrière [21min12s à 22min47s], cadré depuis la queue du train, métaphorise le temps sinueux de la tradition (associée à la campagne) qui ne fait que s'éloigner face à la modernité envahissante. La profondeur de champ grandit avec la progression du plan. Également, la sinusoïde tracée par le chemin de fer rejoint une autre ligne de temps, celle de la route et de l'individualité d'aujourd'hui, marquée par autant de voitures qui roulent et qui semblent tenter de rattraper, en vain, le train de l'évolution. Le dernier plan est encore un travelling arrière [22min47s à 23min07s]. Il continue le précédent à la même vitesse (nous sommes toujours à bord du même train), avec ce cadrage qui suit le câble d'alimentation électrique accroché aux caténaires. À la fin de ce dernier plan [22min53s], le mouvement devient chaotique et graphiquement imprévisible (réseau d'aiguillages en série) comme pour souligner l'incohérence du rythme exponentiel de la modernité dont la lumière se perd dans le « trou noir » d'un tunnel avant d'arriver en gare.

Par ces mouvements performatifs de travellings et de zoom, nous pouvons dire que le corps du spectateur est « mis en train », placé dans une disposition de communication anthropologique qui passe par un rapport d'« empathie esthétique » (avec le film) et qui lui permet de vivre cette expérience à côté des Japonais et de Trinh Minh-ha.

III.3.10 – La couleur « impressionniste »

Dans *The Fourth Dimension* Trinh Minh-ha semble privilégier une technique qui se rapprocherait d'une stratégie impressionniste dans l'emploi redondant de certaines couleurs. Le spectateur est enclin à réagir à la grande saturation des couleurs (en vidéo) étalonnées numériquement en postproduction par la réalisatrice. Nous pouvons donc prêter attention à l'utilisation, dans cet esprit, des couleurs rouge et verte dans le film. Également, le vert sera abordé dans une perspective tonale (ou en d'autres mots de gamme de valeurs).

Trinh Minh-ha assume l'utilisation du rouge vif de manière saturée comme lors de la séquence du « torii gate » [44min 34s] (cf. III.3.12) ; ce rouge vif est présent à de nombreuses autres places dans le film : les costumes des musiciens participants aux cérémonies populaires urbaines [03min45s, 26min42s, 44min11s, 50min27s], l'architecture (colonnes et portes) des temples [09min20s, 1h24min33s], les effets de masques [18min00s, 1h25min04s], les parois extérieures d'un train [50min06s].

Pour ce qui de l'utilisation de la couleur verte, elle est souvent vive, saturée, mais aussi observable selon une riche diversité de tonalités dès le début du film : les éclairages de lumière verte sur la péniche et qui se reflètent dans le fleuve [07min02s], mais surtout lors des nombreux travellings horizontaux sur les champs cultivés [21min44s, 22min20s, 40min26s, 1h13min19s, 1h21min32s] filmés à partir des trains. Plus remarquable est la richesse des tonalités de vert observable lors des séquences se rapportant au jardin [13min18s, 23min34s, 38min14s, 47min29s, 1h22min59s] ou à la nature [14min00s, 14min52s, 1h11min17s, 1h24min43s], les parois extérieures et l'intérieur de trains [39min14s, 59min54s].

Plastiquement, il faut comprendre la notion de couleur dans « sa vérité existentielle et organique¹⁶⁴ », au-delà de la simple fonction esthétique et picturale. Pour la réalisatrice, « [l]a couleur est une nécessité vitale. C'est une matière première indispensable à la vie comme l'eau et le feu – on ne peut percevoir l'existence (...) des [japonais] sans une ambiance colorée¹⁶⁵ ». Dans *The Fourth Dimension* les plantes et les animaux se colorent naturellement ;

¹⁶⁴ Taminiaux, Pierre. « Modernisme et mythes de l'image », dans Pierre Taminiaux et Claude Murcia (dir.), *Cinéma / Art(s)-plastique(s)*, L'Harmattan, Paris, 2004, Paris, p 246.

¹⁶⁵ *Ibid.*

l'homme et les éléments architecturaux s'habillent en couleur. La couleur n'a pas qu'un rôle décoratif, elle est aussi action lumineuse. Elle devient intensité et elle représente un besoin social et humain. Elle reflète la vie de l'homme dans sa sauvagerie et sa violence [17min36s], mais aussi dans ses sentiments de joie, d'émulation, de force, d'action¹⁶⁶. « Le monde nouveau qui émerge de la couleur comme technique permet donc l'expression d'une nature humaine. La couleur s'apparente alors à un besoin fondamental et non un luxe superflu dans sa puissance émotionnelle¹⁶⁷ ».

Quand on parle de technique impressionniste, on considère l'effet de la vibration propre à chacune des couleurs qui augmente la profondeur plastique du médium. Le spectateur éprouve ainsi un « papillotement impressionniste » généré par leur répétition et leur éparpillement lumineux : une application locale par petites touches, à l'image d'un peintre, qui rythme le flux visuel en mouvement. C'est ainsi que Trinh Minh-ha applique une rythmicité plastique au flux visuel afin de raccrocher le spectateur au mouvement d'« empathie esthétique » qui façonne le film.

III.3.11 – La temporalisation sensible : le haïku filmique

Nous allons étudier la médiation filmique du haïku (bref poème classique japonaise) par l'analyse détaillée d'une séquence [37min49s à 39min08s] composée de huit plans et qui dure une minute et dix-neuf secondes.

La séquence commence par un extrême gros plan [37min49s] sur des carpes « koï » qui nagent dans un bassin. Au Japon, elles servent à agrémenter les jardins. Ces poissons centenaires donnent une touche de couleur, de vie et de sérénité dans ce lieu de repos. Ils sont donc en rapport tant avec la dimension temporelle que naturelle de la tradition. L'image est accompagnée d'un son (extra-diégétique bien que thématiquement lié) de l'eau qui s'écoule rapidement comme pour contraster avec la placidité et la quiétude des carpes vivant dans l'eau calme du

¹⁶⁶ Léger, Fernand. « Sur la peinture », *Revue Europe*, numéro spécial, 1937, p 68.

¹⁶⁷ Taminiaux, Pierre. « Modernisme et mythes de l'image », dans Pierre Taminiaux et Claude Murcia (dir.), *Cinéma / Art(s)-plastique(s)*, L'Harmattan, Paris, 2004, Paris, p 246.

bassin. Cet extrême gros plan permet au spectateur de rentrer dans l'eau comme on rentre dans la texture de l'image et de presque toucher les écailles des carpes. La couleur rouge-vif de certains spécimens participe d'ailleurs à cet effet impressionniste que nous avons expliqué auparavant.

Puis [38min08s] s'opère une transition nette avec un zoom-arrière (partant d'un cadrage en gros plan) qui nous fait suivre le lit d'un petit ruisseau dont l'eau descend le jardin par un canal en bois jusqu'au bassin. Ce zoom-arrière nous fait, dans le même temps découvrir l'immensité et la densité de ce jardin aux multiples tons de vert. Le flux audio du plan précédent se poursuit sans interruption.

La séquence continue avec un travelling vertical du haut vers le bas qui suit le mouvement de l'eau s'écoulant du canal en bois jusque dans le bassin. Le ruisseau [38min22s] remplit la cuillère d'un balancier, cadré en gros plan, dont le mouvement rythme le temps de manière percussive et régulière. Puis par un travelling de gauche à droite, on longe le balancier jusqu'au marteau-contrepois toujours en gros plan. Cette suite de trois plans évoque un mouvement, un travelling combiné avec des gros plans, dont l'amplitude s'accroît et qui transporte avec lui tout le corps du spectateur.

Cette scène forme une succession de plans très organique qui suit le mouvement de l'eau et son adaptation à l'espace du jardin japonais tout en révélant la ritualité sous-jacente : le son intra-diégétique, et spécialement le son régulier du marteau qui frappe le sol, est essentiel à la rythmicité de la séquence qui permet au spectateur d'accéder au temps de la tradition par cette expérience quasi-physique (particulièrement grâce à l'élément naturel qu'est l'eau) du jardin japonais.

L'expérience du jardin devient rituelle [38min39s] par la transition nette sur une fleur de lotus (symbolisant le cœur du jardin dans la doctrine bouddhiste) en gros plan dans une eau calme. Cette transition marque une rupture de rythme du flux visuel et permet, grâce à ce changement de temporalité, l'entrée du spectateur dans une autre expérience, celle du sacré. Puis le plan, qui s'avère en fait un court, mais lent zoom-arrière, permet au spectateur, par ce déplacement subtil, de revenir dans la dynamique organique de la nature précédemment évoquée.

Nous avons ensuite une transition nette avec un plan d'ensemble [38min45s à 38min56s, plan E] sur une chute d'eau en escalier en arrière-plan, et des feuilles de lotus en premier plan (raccord thématique avec le plan précédent). Dans ce même plan, on expérimente deux mouvements : les deux rythmes différents de l'eau et de la vie.

Puis vient une autre transition nette avec un gros plan [38min56s à 39min00s] sur l'écoulement à grand débit de l'eau en amont de la chute d'eau. Trinh Min-ha veut renforcer l'impression (du plan précédent) d'un flux liquide qui jamais ne s'arrête quel que soit sa force. Aussi le spectateur comprend que piste de son intra-diégétique, qui occupe la totalité du flux audio et qui est présente depuis le début de la séquence, doit avoir été captée lors de cette scène et provenir du micro de la caméra placée très proche de l'écoulement, un son infiniment proche. Ce son ambiant, qui sert à unifier la séquence, nous rappelle au rythme de la vie qui ne fait que s'écouler inexorablement, comme un peu plus tôt le marteau du balancier marquait, par sa pulsation régulière, une certaine idée de la cyclicité de la vie naturelle (la figure du cercle est ici métaphorique, cf. III.2.9).

Enfin arrive un plan fixe d'ensemble [39min00s à 39min08s] qui est aussi le plan final de cette séquence. Celui-ci est filmé caméra à l'épaule. Il associe (comme le « plan E ») dans sa représentation le rythme de la vie et le rythme de l'eau qui s'écoule. L'arrière-plan est constitué d'une large chute d'eau en rideau, comme un masque filmique en texture naturelle qui contraste avec l'apparition, au premier plan, d'enfants qui courent sur un ponton face à la chute d'eau. Ce plan permet de partager le rapport harmonieux entre l'être-humain et la nature. Un effet de ralenti se fait, en outre, sentir au milieu du plan [39min04s]. Trinh-Minh-ha use-là de tout le potentiel numérique du médium, en ralentissant à la fois, l'image et le son. Par cet effet radical, le spectateur pénètre virtuellement dans l'infra ordinaire du Japon, cette « quatrième dimension » qui nous rappelle au titre du film.

Nous voulons voir dans cette séquence la transposition cinématographique d'un haïku ou, en d'autres mots, la transformation d'une poésie écrite en une médiation poétique qui nous permet de définir ici un « haïku filmique ». Trinh Minh-ha, par sa poésie empathique de l'évocation, permet de rassembler, dans une temporalisation sensible et affective du cinéma, le rapport évanescents des choses, de la nature et de l'humain (l'enfance). Comme dans le cas de

Reassemblage, la corporalité est présente par la caméra mobile que la réalisatrice manipule, mais aussi à travers l'autre choix créatif d'utiliser sa propre voix subjective pour commenter la scène (cf. III.2.7.2). On ajoutera que le « haïku filmique », composé par Trinh Minh-ha, propose une expérience cinématographique d'« empathie esthétique » dont la force d'évocation respecte, plus adéquatement même que le passage par l'écrit, l'essence poétique du haïku¹⁶⁸.

III.3.12 – Expérience rituelle : vers l'« infra-ordinaire »

Nous allons aborder l'expérience du rituel par l'analyse détaillée de la séquence thématique [44min34s à 45min06s] du « torii gate » (portique ornemental des temples shintoïstes japonais) composée de quatre plans et qui dure trente-deux secondes.

Cette séquence commence avec un long travelling en avançant qui cadre de manière transversale et légèrement oblique, la paroi en rondins de bois rouge-vif du chemin menant au *torii*. La voix commente en temps réel l'action : « Passing through the torri gate ». Juste après que ces mots ont été prononcés [44min46s], un « jump-cut » arrière dans le mouvement (le cadrage reste identique) se produit. Cette transition permet d'expérimenter une deuxième fois le chemin de passage, en sachant cette fois-ci « le pourquoi » de la séquence, puisque la voix off explique en parallèle du « jump-cut » : « setting off the mundane for the spiritual ». La révélation du sens anthropologique de l'action expérimentée est une ouverture pédagogique vers le spectateur. Le spectateur continue de monter les marches en suivant le mouvement du travelling qui devient un travelling avant. Ce dernier travelling continue jusqu'à une transition sur un plan moyen [45min06s] qui cadre serré sur le *torii*. S'il y a la volonté par un tel cadrage d'isoler le *torii*, la réalisatrice maintient néanmoins une grande profondeur de champ pour en évoquer imaginairement le passage du spectateur.

Avec cette séquence, Trinh Minh-ha offre une expérience très réaliste au spectateur. C'est l'utilisation de la caméra à l'épaule qui, par sa subjectivité, transmet au flux audiovisuel une première corporalité. En combinant ce style de caméra aux travellings et à la transition en « jump-cut » qui déplacent le spectateur, ce montage acquiert une véritable

¹⁶⁸ Minh-ha, Trinh. *When The Moon Waxes Red*, Routledge, Londres, New York, 1991, p 112.

organicité (cf. II.1.6.3 – L’organicité du montage). Cette séquence permet finalement au spectateur d’accéder à la dimension spirituelle du « torii gate » qui est d’ailleurs le symbole du passage de l’« outside-japan » à l’« inside-japan » dans la culture japonaise. En addition à l’expérience du flux visuel, s’ajoute celle du flux audio qui propose une musique contemporaine, dont la tessiture métallique monte dans les aigus de manière un peu transcendante. Il s’y superpose un commentaire (décrivant la symbolique du « torii gate ») récité par la voix solennelle de Trinh Minh-ha. La réunion performative de tous ces éléments esthétiques et plastiques sont autant de contributions qui, par leur dynamisme, façonnent le flux audiovisuel selon une poétique de l’empathie.

Finalement, la médiation filmique de ce rituel n’est autre que l’expérimentation par le spectateur d’un rapport « d’empathie esthétique », (le « comment ») qui compose la séquence. Et c’est grâce à cette expérience spectatorielle empreinte d’« empathie esthétique » que Trinh Minh-ha nous fait pénétrer dans ce qu’elle nomme l’« infra-ordinary » d’une réalité anthropologique : la spiritualité japonaise.

Conclusion

Poétique de l'empathie et « continuum »

Notre analyse filmique a confirmé que chaque film de notre corpus d'étude peut être reconnu comme une évocation poétique en rapport au sujet anthropologique que le film médiatise : le Sénégal pour *Reassemblage* et le Japon pour *The Fourth Dimension*. Également, le concept de médiation filmique, que nous proposons pour aborder les anthropologies expérimentales de Trinh Minh-ha, nous permet de rassembler autour de son geste artistique empathique tant la réception des films que leur production.

Aborder la réception spectatorielle chez Trinh Minh-ha nécessite de la concevoir comme faisant partie d'un système englobant qui implique en bout de ligne une forme de réception empathique relative à chacun des essais filmiques de la réalisatrice. Cela revient à postuler que l'empathie pratique mise en œuvre lors de la production serait ressentie jusqu'à un certain point par le spectateur, selon un rapport d'« empathie esthétique » avec le corps filmique, ou plutôt une résonance harmonique avec l'organicité du montage, qui s'établit lors de la réception du film.

Notre approche considère que Trinh Minh-ha ne cherche définitivement pas à prendre de distance face au film ou au filmé et que, même si elle use d'un montage postmoderne, le caractère d'inspiration empathique inhérent à son filmage exploratoire prend le dessus. Pour chacun de ses films, Trinh Minh-ha se laisse emporter par cette impulsion empathique qui devient son geste cinématographique, lequel façonne un montage filmique réfléchissant cette poétique en une tonalité affective et une rythmicité plastique. Le geste empathique de Trinh Minh-ha, ce mouvement qui unifie la médiation filmique, relie la réalisatrice, l'expérience anthropologique du terrain et du filmage, le film, et le spectateur qui peut s'abandonner à son tour dans la réception. Plutôt que de construire son propre monde de l'Autre, le spectateur se laisse emporter par l'évocation de cet Autre anthropologique sans a priori, avec tout son corps. Dans le cas du cinéma anthropologique de Trinh Minh-ha, c'est sa qualification d'art-plastique

qui entraîne « une absorption du [spectateur] qui se déprend de sa conscience réflexive pour entrer dans un pur sentir¹⁶⁹ » et accéder au film comme « cinéplastique ».

On remarque que par moments nous, spectateurs, ne prenons aucune distance lors de la réception de *Reassemblage* ou *The Fourth Dimension*. Il ne nous est plus possible de rencontrer passivement la poétique de l'empathie mise en œuvre par Trinh Minh-ha : ces deux films nous réchauffent ou nous laissent froids, mais jamais indifférents. Ils nous emportent pour autant que nous nous trouvions dans la même « tonalité affective ». Alors seulement, la rythmicité (plastique) du médium « résonn[e] en nous comme si [le flux audiovisuel] jailliss[ait] de notre propre poitrine¹⁷⁰ » en fonction de notre subjectivité. Pour comprendre un film de Trinh Minh-ha et pour en ressentir émotions esthétiques et perceptions plastiques, il est donc nécessaire d'être en accord avec le corps filmique et dans la même tonalité que celle suggérée par la réalisatrice. Si ces conditions sont établies, le spectateur peut accéder à « l'impression d'une appropriation du [film]¹⁷¹ ».

Finalement, Trinh Minh-ha transpose sur le terrain de l'anthropologie visuelle ce qui relève d'abord de l'esthétique poétique. Et c'est la conjonction du social et du culturel, de la plasticité et de l'éthique, qui telle que nous le retrouvons chez Trinh Minh-ha, permet un unisson dans la mesure où la cinéaste atteint l'universel par la production d'une « cinéplastique » qui répond à l'exigence éthique du « speak nearby » qu'elle revendique.

On pourrait voir dans la poétique formelle mise en œuvre au sein de la médiation de Trinh Minh-ha la relation aboutie d'un geste esthétique particulier envers la socioculture filmée, notamment dans la révélation de sa transmission spirituelle (« le souffle-esprit »). L'esthétique socioculturelle chez Trinh Minh-ha conduirait alors à reprendre l'idée de fusion (panthéisme) dans la tonalité affective. Ainsi la triade affirmée par le phénoménologue de la poésie Michel Collot : « le moi, le monde et les mots¹⁷² », deviendrait dans le cas de l'approche filmique de Trinh Minh-ha : le moi, le monde, la « cinéplastique ». De fait, Trinh Minh-ha concentre l'acte spectatoriel sur l'identification à un sujet anthropologique poétisé, qui se trouve lui-même

¹⁶⁹ Staiger, Emil. *Les concepts fondamentaux de la poétique*, Bruxelles, Ed. Lebeer-Hossmann, 1990, p 40.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p 43.

¹⁷¹ *Ibid.*, p 76.

¹⁷² Collot, Michel. *Paysage et poésie*, Paris : Corti, 2005, p 54.

accordé à une tonalité affective. Ceci nous ramène à une autre remarque de Michel Collot pour concevoir ce cinéma : « Le sujet [poétisé] se situe au point de passage entre le dedans et le dehors, le langage et le paysage. (...) Le poète vibre à l'unisson des éléments, auxquels l'unit une même tonalité affective et musicale¹⁷³ ».

Chez ce théoricien de la poésie, une telle fusion semble se rapporter à la fameuse « chair du monde¹⁷⁴ », mise en exergue par Maurice Merleau-Ponty, à la fois anthropologique et phénoménologique. Nous pouvons conséquemment établir l'existence d'un continuum entre film, réalisateur et spectateur :

Il est vrai que cette union du moi et du monde pouvait s'appuyer à l'époque romantique sur l'hypothèse, en dernier ressort métaphysique, d'une profonde unité de l'univers (...). Mais elle reposait aussi sur une observation précise des phénomènes naturels, et surtout sur une expérience physique et existentielle (...). Dans la sensation ou l'émotion, le sujet participe par son corps et son âme à ce que Merleau-Ponty appelait la chair du monde. Il y a là une expérience des plus communes et des plus vivantes aujourd'hui encore, qu'il convient de cultiver¹⁷⁵

Ainsi Trinh Minh-ha parvient à donner, par la « matière émotion » de son film, un rapport indistinct de la tonalité affective ou de la « chair du monde », qui permet au spectateur d'entrer à son tour par empathie dans cette dimension de l'existence qui lui est généralement cachée. On notera que le modèle de de réception de Michel Collot va davantage dans un « sentir-avec » le film, soit une « empathie esthétique » « liée à la fusion préreflexive de la chair, que dans une empathie cognitive qui n'est pas à exclure, mais dont on veut minorer l'exclusivité erronée d'action¹⁷⁶ » (tant au niveau du montage que de la réception).

Trinh Minh-ha laisse au spectateur, par la rencontre (médiation) empathique, et malgré la volonté assumée de communiquer - outre le savoir anthropologique - son éthique personnelle, une généreuse liberté lors de la réception de ses films. Le spectateur investit la forme filmique

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ Nita, Adrian. « La chair du monde chez Merleau-Ponty », *Analele Universității din Craiova – Seria Filosofie*, numéro 22, février 2008. « Il faut souligner que la théorie merleau-pontyenne est plus complexe : entre la chair, d'une part, et le visible et l'invisible, d'autre part, il y a une liaison spéciale, nommée par notre philosophe entrelacs, le chiasme. Ainsi il ne soutient simplement que la chair est le visible du monde, mais que la chair est un enveloppement du visible sur le corps percevant, un enveloppement du tangible sur le corps touchant »

¹⁷⁵ Collot, Michel. *Paysage et poésie*, Paris : Corti, 2005, p 63-64.

¹⁷⁶ *Ibid.* p 64.

postmoderne en appréciant à la fois l'élément figural et l'abstraction de la « plasticité » filmique, réinterprétant selon son goût l'« opacité » de l'image en mouvement. Afin de ressentir par lui-même tant les émotions filmiques de contenu que formelles, le spectateur doit passer par une dimension sensible qu'il affectionne. Il se trouve que de nombreuses énonciations poétiques en cinéma ne partent pas de la construction d'un « sujet » filmé précis, mais d'une simple « voix » énonciatrice d'une histoire, ou avec la monstration d'un rituel, d'un travail quotidien, ou encore de l'exposition d'un paysage. Par exemple l'empathie peut s'exercer par la figuration affective d'un paysage sans personnage, comme dans les séquences du « haïku » (cf. III.3.11) ou du « torii gate » (cf. III.3.12) dans *The Fourth Dimension* et permettre jusqu'à l'évocation métaphorique de la manifestation spirituelle du Jardin japonais ou du rituel du passage.

Retour sur la médiation filmique expérimentale

Comme nous l'avions annoncé en préambule, notre mémoire soutient que les films anthropologiques de Trinh Minh-ha constituent des lieux de médiation expérimentale de premier choix. Construit sur certains préceptes postmodernes, le modèle cinématographique de Trinh Minh-ha en adopte le concept d'ouvertures sur lesquelles se branchent les processus d'interprétation, d'analyse et d'apprentissage du spectateur. Ce modèle de médiation filmique expérimentale trouve, aujourd'hui encore, une application directe dans l'évolution de notre rapport à l'Autre et à l'altérité. Ce modèle s'avère également fécond dans le cadre des nouvelles approches de la connaissance et des savoirs en anthropologie visuelle.

Les expérimentations cinématographiques de Trinh Minh-ha poursuivent une approche radicale où le geste cinématographique (empathique) de la réalisatrice importe pour ce qu'il est et ce qu'il produit.

Le cinéma de Trinh Minh-ha devient un art-plastique dont la forme et l'esthétique exploite la plasticité du médium et participe d'un processus interactif, voire social et culturel, à travers la mise en mouvement et en rythme du flux audiovisuel. C'est à cette « cinéplastique » à portée de main, à cette émancipation expérimentale que participe le spectateur et que Jacques Rancière illustre admirablement lorsqu'il définit l'acte spectatorial en citant Joseph Jacotot :

Je veux tâter et mon bras s'étend, se promène à la surface des objets ou pénètre dans leur intérieur ; ma main s'ouvre, se développe, s'étend, se resserre, mes doigts s'écartent ou se rapprochent pour obéir à ma volonté. Dans cet acte de tâtonnement, je ne connais que ma volonté de tâtonner. Cette volonté n'est ni mon bras, ni ma main, ni mon cerveau, ni le tâtonnement. Cette volonté, c'est moi, c'est mon âme, c'est ma puissance, c'est ma faculté¹⁷⁷

Cette citation témoigne du potentiel d'une rencontre esthétique de mode empathique lors de la réception du cinéma de Trinh Minh-ha. Cette manière d'apprendre par l'expérience filmique est la base de la philosophie, à mi-chemin entre empirisme et phénoménologie, qui sous-tend ce cinéma. Également aussi nous pouvons préciser l'ouverture de cette médiation par l'expérimentale avec un détour par les mots du musicien John Cage¹⁷⁸ qui déclare : « Le mot expérimental est alors approprié, à condition de ne pas être compris comme descriptif d'une action destinée à être ultérieurement jugée en termes de succès ou d'échecs, mais simplement comme une action dont l'issue est inconnue¹⁷⁹ ».

Ces deux ouvertures « limites » nous permettent de réaffirmer, si cela était encore nécessaire, que le cinéma anthropologique de Trinh Minh-ha fait voler en éclats le cadre et les conceptions traditionnelles de l'anthropologie institutionnalisée (dont transmission du savoir), par une pratique transgressive et artistique de l'anthropologie visuelle.

En façonnant une forme postmoderne Trinh Minh-ha permet, une fois le spectateur habitué aux règles du jeu (l'intention de la réalisatrice), d'audiovisionner un film en fonction de ses propres limites techniques et, surtout, de sa propre subjectivité (son intensité). Notre spectateur actif devient son propre réalisateur expérimental confronté à un acte de réception impliquant une expérience d'« empathie esthétique ». L'espace de la réception filmique accueille désormais toute une pluralité d'interprétations du spectateur. Le projet de Trinh Minh-ha grandit en un projet artistique de sensibilisation, de transmission et de pédagogie anthropologique qui met de l'avant le cinéma comme technologie postmoderne et contemporaine pour toucher une large communauté de spectateur.

¹⁷⁷ Jacotot, Joseph. *Journal de l'émancipation intellectuelle* t. IV, 1841-42, p. 430-431, cité dans Jacques Rancière, *Le Maître Ignorant*, 10-18, Paris, 1987, p 93.

¹⁷⁸ Minh-ha, Trinh. *Framer Framed*, Routledge, Londres, New York, 1992, p 112.

¹⁷⁹ John Cage, *Silence*, 1961, p 13, cité par Gilles Deleuze et Félix Guattari. *Anti-Œdipe*, Minuit, 1973, p 445.

Ce projet anthropologique et cinématographique de Trinh Minh-ha propose une émancipation intellectuelle et culturelle par le biais d'une pratique expérimentale. Cette approche postmoderne de l'anthropologie visuelle est ambitieuse, en ce qu'elle conduit à élaborer un nouveau goût audiovisuel par l'esthétique et le formel via l'expérience pratique (productive ou réceptive), « [sans en] jug[er] le résultat en matière d'échec ou de réussite¹⁸⁰ ». Ce non-résultat rejoint la définition de l'émancipation amenée par Jacques Rancière qui voit en elle un « brouillage de la frontière entre ceux qui agissent et ceux qui regardent, entre individus et membres d'un corps collectif¹⁸¹ ».

Finalement, nous voyons le rôle de Trinh Minh-ha comme une médiatrice qui parvient à « s'effacer » devant le film pour laisser une liberté d'action aux spectateurs s'adonnant à l'expérimentation. La médiation expérimentale de mode empathique offerte par le cinéma de Trinh Minh-ha se déplace donc vers l'interactif et met en partage un savoir anthropologique autre au sein d'une communauté hétéroclite de spectateurs.

¹⁸⁰ Rancière, Jacques. *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris, 2008, p. 26.

¹⁸¹ *Ibid.*

Bibliographie

Amiel, Vincent. *Esthétique du montage*, Coll. Nathan Cinéma, Éditions Nathan, Paris, 2003.

Bensmaïa, Réda. « Cinéplastique(s) : Gilles Deleuze lecteur d'Elie Faure », dans Pierre Taminiaux et Claude Murcia (dir.), *Cinéma / Art(s)-plastique(s)*, L'Harmattan, Paris, 2004.

Bergson, Henri. *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris : Les Presses universitaires de France, Coll : Bibliothèque de philosophie contemporaine, 72e édition, 1965 [1939].

Bourdier, Jean-Paul ; Minh-ha, Trinh. *Habiter un monde : Architectures de l'Afrique de l'ouest*. Coll. Anarchitecture, Éditions Alternatives, Paris, 2005.

Bresson, Robert. *Notes sur le cinématographe*, Coll. Folio, Gallimard, Paris, 1988 [1975].

Brunel, Marie-Lise ; Martiny, Cynthia. « Les conceptions de l'empathie avant, pendant et après Rogers », *CARRIÉROlogie*, volume 9 n° 3, 2004.

Céfaï, Daniel. *L'Enquête de terrain*, La Découverte, Paris, 2003.

Chion, Michel. *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*. Coll. « essais ». Paris : Cahiers du cinéma, 2003.

Claes, Michel. *PSY 3071 - Notes du cours 1 : Les relations interpersonnelles : définitions, caractéristiques et signification* [Présentation PowerPoint], 10 janvier 2006.
<http://mapageweb.umontreal.ca/claes/psy3071/expose1.pdf/>.

Collot, Michel. *Paysage et poésie*, Paris : Corti, 2005.

Crépeau, Robert. « Une écologie de la connaissance est-elle possible », *Anthropologie et société*, volume 20(3), 1996.

Deleuze, Gilles. *Cinéma 2 : L'Images-Temps*, Les éditions de Minuit, Paris, 1985.

Faure, Élie. « 1920, De la Cinéplastique », dans *Cinéma*, collection Écrits sur l'art, Éditions Manucius, Houilles, 2010.

Faure, Élie. « 1934, Introduction à la mystique du cinéma », dans *Cinéma*, collection Écrits sur l'art, Éditions Manucius, Houilles, 2010.

Foster, Hal. « The artist as ethnographer », dans *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, University of California Press, Berkeley, Londres, 1995.

Foucault, Michel. *L'ordre du discours : Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Éditions Gallimard, Paris, 2010 [1971].

Gefen, Alexandre ; Vouilloux, Bernard. « Introduction », dans Alexandre Gefen et Bernard Vouilloux (dir.), *Empathie et esthétique*, Hermann Éditeurs, Paris, 2013.

Genon, Arnaud. « Le fragment dans tous ses états », consulté en ligne le 5 mai 2017.
<http://www.fabula.org/cr/390.php>.

Goulet, Jean-Guy. « Une question éthique venue de l'autre monde. Au-delà du grand partage entre nous et les autres », *Anthropologie et sociétés*, volume 28(1), 2004.

Guillemette, Lucie ; Cossette, Josiane. « Déconstruction et différance », dans Louis Hébert (dir.), *Signo*, Rimouski, Québec, 2006, consulté en ligne.
<http://www.signosemio.com/derrida/deconstruction-et-differance.asp>.

Hastrup, Kirsten. *A Passage to Anthropology: Between Experience and Theory*, Londres, New York, Routledge, 1999 [1995].

Heinich, Nathalie. « L'art contemporain est-il une sociologie ? », dans Michel Blay (dir.) *Grand Dictionnaire de la philosophie*, Larousse - CNRS Éditions, 2003.

Liotard, Jean-François. *La condition postmoderne*, Les éditions de minuit, Paris, 1979.

Leão, Maria. *Le pré-mouvement anticipatoire : la présence scénique et l'action organique du performer : méthodes d'entraînement à travers la méthode Danis Bois*, Thèse de doctorat (Pradier, J.-M., dir.), Université de Paris VIII, Paris, 2002.

Léger, Fernand. « Sur la peinture », *Revue Europe*, numéro spécial, 1937.

Listowel (Earl of), William Francis Hare. *A critical history of modern aesthetics*, Haskell House, New York, 1974 [1933].

Macdougall, David. « L'anthropologie visuelle et les chemins du savoir : l'inquiétant visuel », *Journal des anthropologues (Globalisation. Tome II)*, 98-99, 2004.

Marcus, G. E. « The Modernist Sensibility in Recent Ethnographic Writing and the Cinematic Metaphor of Montage », *Society for Visual Anthropology Review*, Volume 6(1).

Metz, Christian. « À propos de l'impression de réalité au cinéma », *Les Cahiers du cinéma*, n° 166-167, mai-juin 1965.

Minh-ha, Trinh. *Woman Native Other: Writing Postcoloniality and Feminism*, Indiana University Press, Bloomington, Indianapolis, 1989.

Minh-ha, Trinh. *When The Moon Waxes Red*, Routledge, Londres, New York, 1991.

- Minh-ha, Trinh.** *Framer Framed*, Routledge, Londres, New York, 1992.
- Minh-ha, Trinh.** *Cinema Interval*, Routledge, Londres, New York, 1999.
- Minh-ha, Trinh.** *The Digital Film Event*, Routledge, Londres, New York, 2005.
- Minh-ha, Trinh.** *D Passage : The digital way*, Duke University Press, Durham, 2013.
- Minh-ha, Trinh.** « Autoréflexivité et expérimentation », acte du colloque « L’artiste en ethnographe », Paris : Musée du Quai Branly, enregistré (audio) le 26 mai 2012.
<http://www.quaibrantly.fr/fr/programmation/manifestations-scientifiques/manifestations-passees/colloques-et-symposium/saison-2012/lartiste-en-ethnographe.html>.
- Minh-ha, Trinh.** *Public screening and lecture with Trinh T. Minh-ha: “The Politics of Forms and Forces”*, Department of Communication Studies at Concordia University, Montréal, 4 mars 2016.
- Nicolas, Laurence.** « L’empathie, aporie ou doute méthodologique ? », *Journal des anthropologues*, 114-115, Asso. française des anthropologues, France, 2008, p 2.
- Nita, Adrian.** « La chair du monde chez Merleau-Ponty », *Analele Universității din Craiova – Seria Filosofie*, numéro 22, février 2008.
- Pacherie, Élisabeth.** « L’empathie et ses degrés », dans A. Berthoz & G. Jorland (dir.), *L’empathie*, Editions Odile Jacob, Paris, 2004.
- Piaget, Jean.** *Épistémologie des sciences de l’homme*, Gallimard, Paris, 1970.
- Rancière, Jacques.** *Le Maître Ignorant*, 10-18, Paris, 1987.
- Rancière, Jacques.** *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris, 2008.
- Revel, Judith.** « Michel Foucault : repenser la technique », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [en ligne], 16 | 2009, consulté en ligne le 5 mai 2017. <http://traces.revues.org/2583>.
- Rodriguez, Antonio.** « L’empathie en poésie lyrique : acte, tension et degrés de lecture », dans Alexandre Gefen et Bernard Vouilloux (dir.), *Empathie et esthétique*, Hermann Éditeurs, Paris, 2013.
- Rousse, Pascal.** « S M Eisenstein : quelle dialectique ? », communication donnée à la journée d’études « S. M. Eisenstein. Histoire, Généalogie, Montage », INHA, 28 mai 2011, consulté en ligne le 18 décembre 2016. <https://prousegalibi.wordpress.com/cinema/s-m-eisenstein-quelle-dialectique/>.
- Russell, Catherine.** *Experimental Ethnography: The Work Of Film In The Age of Video*, Duke University Press, Durham, Londres, 1999.

Seid, Steve. WOMEN MAKE MOVIES | The Fourth Dimension, consulté en ligne le 5 mai 2017. <http://www.wmm.com/filmcatalog/pages/c546.shtml>.

Staiger, Emil. *Les concepts fondamentaux de la poétique*, Bruxelles, Ed. Lebeer-Hossmann, 1990.

Taminiaux, Pierre. « Modernisme et mythes de l'image », dans Pierre Taminiaux et Claude Murcia (dir.), *Cinéma / Art(s)-plastique(s)*, L'Harmattan, Paris, 2004.

Tisseron, Serge. *L'empathie au cœur du jeu social*, Albin Michel, Paris, 2010.

Wall (de), Franz. « À la place de l'autre », dans *L'âge de l'empathie : Leçons de la nature pour une société solidaire*, trad. de l'américain par M.-F. de Palomera, Coll. Babel, coédition Actes Sud - Leméac, 2013.

Filmographie

Min-ha, Trinh. *Reassemblage: From the Firelight to the Screen*, DVD-ROM, Wychoff, N.J.: Women Make Movies, 1982.

Min-ha, Trinh. *The Fourth Dimension*, DVD-ROM, Moongift Films, New York: Women Make Movies, 2001.