

## FOULES ET SCÈNES. FIGURES CINÉMATOGRAPHIQUES DE LA COLLECTIVITÉ

Will Straw

Traduit par Marion Froger

Cet article fait partie d'un projet plus large sur les figures cinématographiques de la collectivité. Ce projet a pour origine mon intérêt pour les profils du figurant dans le cinéma hollywoodien classique et pour la manière dont les figurants contribuent à la densité de la texture sociale de l'univers narratif. Mon intérêt s'étend aux acteurs de second rôle (les *character actors* en anglais) qui, avec les figurants, peuvent être vus comme des pièces servant à la construction des collectivités apparaissant dans les films, comme le matériau brut qui constitue l'image des foules et des groupes restreints sur lesquels je vais m'attarder dans les pages qui suivent.

Parallèlement à cet intérêt pour les figures cinématographiques de la vie collective, et en dehors de l'étude des films, je me suis engagé depuis une vingtaine d'années dans une réflexion portant sur une autre figure de la vie collective, celle de la scène culturelle. Le mot « scène » circule depuis presque un siècle dans le discours quotidien des journalistes sur la culture. Il désigne communément les groupes sociaux sans autre lien que celui qui les attache à un style ou à un genre de culture en particulier, comme par exemple lorsqu'on parle de la scène du rock alternatif ou de la scène de la danse expérimentale à Montréal. Récemment, la « scène » a fait l'objet d'une attention théorique plus rigoureuse en sociologie de la culture, où elle fut intégrée à la typologie plus large servant à décrire les sphères culturelles, comme le concept bourdieusien de « champ » ou celui de « monde de l'art » de Howard S. Becker<sup>224</sup>. Si l'on réussit à circonscrire efficacement un « champ » à l'aide de différents types de capital (culturel, symbolique, etc.), et si le concept de « monde de l'art » chez Becker renvoie à un ensemble concret de supports de l'activité artistique, le concept de scène, en revanche, a toujours désigné une entité sociale plus fluide. Habituellement, on entend par « scène » le rassemblement de personnes unies par leur dévotion à un objet culturel (tel qu'un genre, une forme ou un mouvement en particulier), dans des événements et des lieux vaguement liés entre eux mais tous marqués par une sociabilité effervescente.

Mon objectif dans cet article sera d'essayer de lier ces deux trajectoires parallèles qui ont marqué mon travail de recherche : d'un côté, un intérêt pour

ces figures de la vie collective que l'on retrouve au cinéma ; de l'autre, ma fascination pour cette forme culturelle extra-cinématographique que l'on appelle « scène ». Une première observation permet d'établir que la scène sociale concerne le cinéma à plusieurs niveaux. En dehors des textes filmiques, le cinéma génère un grand nombre de scènes culturelles, telles que celles qui se cristallisent aux ouvertures des festivals, aux premières, ou dans des lieux comme le BFI Southbank (à Londres) ou le Ciné-Tonaló (à Mexico) où l'on va au cinéma dans des environnements qui intègrent différentes formes de sociabilité (manger, boire, converser). Il est aussi aisé de renvoyer aux innombrables films qui représentent des scènes culturelles, qu'il s'agisse de documentaires ou de fictions, par exemple la scène « Club Med » récréée dans quelques séquences clés d'*Adieu Philippine* (Jacques Rozier, 1962) ou la scène « vogue » new-yorkaise explorée par le documentaire *Paris is Burning* (Jenny Livingstone, 1990). La question à poser ici est donc la suivante : y a-t-il des figures cinématographiques spécifiques en matière de représentation de scènes culturelles, des figures qui pourraient se différencier de celles qui nous montrent d'autres formes de la vie culturelle conviant des foules ou des groupes restreints ?

### **LA FOULE, LE PETIT GROUPE**

Le statut de la foule au cinéma a fait l'objet de commentaires ponctuels au cours des dernières décennies, qui ont été principalement le fait de penseurs français. Pour Marie-Josée Mondzain comme pour Georges Didi-Huberman, la figure de la foule doit être pensée avec celle du figurant, qui est son matériau de base. Foule et figurants, comme l'affirme Mondzain, sont des produits de la modernité, et en particulier de la première guerre mondiale qui mobilisa de grandes masses de combattants et inventa l'hommage au soldat inconnu<sup>225</sup>. Pour Mondzain, cette relation entre individu anonyme et masse est dupliquée au cinéma, dans la différence entre figurant et star, et ensuite reprise en miroir par la distance qui sépare le spectateur d'un film des acteurs de l'écran. Figurants et spectateurs composent des communautés de personnes sans nom qui se tiennent à la périphérie du lieu où brillent les stars, à la fois sur l'écran et au centre de l'action du film<sup>226</sup>. Pour Didi-Huberman, il est possible de lire, à travers le statut des foules représentées au cinéma, le déni de tout pouvoir d'action, la réduction du peuple à une entité simplement exposée<sup>227</sup>. D'autres analyses récentes des figurants et des foules au cinéma n'en font pas les produits

de l'âge des guerres de masse du début du XX<sup>e</sup> siècle et de l'anonymat urbain. Au contraire, le figurant contemporain est vu comme l'incarnation parfaite de ce que Hardt et Negri appellent la multitude de la modernité tardive, le dépossédé, soit la figure contemporaine de celui qui n'a guère plus que son corps à vendre dans des conditions d'absolue désobjectivation<sup>228</sup>. Ici, le figurant n'est plus l'équivalent historique du soldat de la première guerre mondiale, mais plutôt l'équivalent du travailleur mobile, migrant, qui transporte son corps d'une situation économique précaire à une autre, inaudible et inaperçu.

Ces observations sur les représentations cinématographiques de la foule situent souvent leur âge d'or dans le cinéma des années 1920 et 1930. La foule assume le rôle d'agent narratif dans beaucoup de films de cette période, et pas seulement dans les films délibérément collectivistes de l'avant-garde soviétique post-révolutionnaire, mais aussi dans les genres populaires des années 1930 et 1940 comme la comédie sociale américaine (de Frank Capra, Preston Sturges et autres) ou le réalisme social français. Dans un film de 1932, *Cœur de Lilas* (Anatole Litvak), par exemple, l'histoire se déploie au gré des lignes d'énergie que dégagent des foules mouvantes, avec des dynamiques de jeu qui font passer d'un mouvement collectif à un autre, donnant l'impression que c'est toute la collectivité qui fait avancer l'histoire et entraîne les personnages principaux. Un des moments les plus frappants de ce mouvement se trouve au tout début du film, lorsqu'une foule, formée par des groupes de citoyens convergents, se précipite sur le lieu d'un crime. La foule se presse pour que chacun puisse voir le corps de la victime mais finit par s'immobiliser dans une posture spectatorielle. La caméra effectue alors un travelling à travers les rangs des personnes assemblées en capturant à la volée le menu détail de leur geste et de leur physionomie.

Ici, le mouvement de la foule ralentit pour que s'épaississe la texture sociale. À partir du moment où la caméra s'arrête sur un nombre limité de personnes, nous passons de la foule au cercle social, soit un groupe réduit.

Le groupe restreint est une figure de la collectivité privilégiée par la plupart des films du réalisme social : on le trouve dans les communautés de voisinage des classes laborieuses du cinéma français des années 1930, dans les quartiers pauvres de Montréal vus dans les films d'André Forcier, dans les cabarets de troisième ordre du cinéma mexicain, et ainsi de suite. Alors que Marie-Josée Mondzain attribue à la foule l'effacement de l'individualité, et la voit donc d'emblée comme totalitaire, d'autres auteurs feront des petits groupes aperçus

dans le cinéma social des emblèmes de la démocratie. Serge Regourd comme Alain Badiou partagent la même idée : d'un côté le petit groupe assemblé dans une rue, autour du héros, est démocratique au sens où le personnage central est profondément intégré à ce groupe, car façonné par lui et responsable de lui. D'un autre côté, autant pour l'un que pour l'autre, le cercle social ainsi formé est un condensateur de temps et l'incarnation d'une taxinomie sociale. Pour Badiou, le groupe social urbain permet l'accumulation et la mise en réserve de types de personnage en tant que reliques de différentes périodes historiques. En eux, des formes émergentes, dominantes et résiduelles de gestes, d'apparences et de comportements sont rassemblées et mises bout à bout<sup>229</sup>. Dans l'analyse de Regourd, les acteurs de second rôle servent à situer les personnages principaux dans une densité sociale marquée par de fines graduations de centralité. Regourd suggère que, dans le cinéma français du milieu du siècle passé, le typage et la diversité des seconds rôles représentent une certaine idée de la France, et fonctionnent comme « incarnation d'un destin commun à partir de créations individuelles<sup>230</sup> ».

Ainsi, si la foule réduit les figurants à une simple donnée, sans valeur ni identité, le groupe restreint, dans lequel les acteurs de second rôle bénéficient de quelques minutes pour exprimer leur persona, rend possible la création d'une taxinomie étendue et complexe. Dans un article publié en 1977, Alain Badiou souligne que le cinéma français des années 1930 sert de véritable musée des professions, des rôles sociaux et des types de personnalité menacés d'extinction : « Bistrotiers, concierges, balayeurs, poivrots, petites secrétaires, vacanciers ridicules, petits cadres, paysans madrés, profs chahutés, dessinateurs hilares, livreurs de vin et pompistes<sup>231</sup>. » Il offrira une taxinomie similaire dans un article de 1983 à propos des films comiques<sup>232</sup>.

## SCÈNE

Le petit groupe propre au cinéma social des années 1930, si prisé par Regourd et Badiou, se démarque par son effervescence et ses formes publiques de sociabilité, mais il ne peut être confondu, à proprement parler, avec une « scène culturelle ». Il se rassemble habituellement lors d'une crise – la découverte d'un meurtre, une dispute qui éclate – mais ce rassemblement ne correspond pas à un de ces moments de sociabilité qui caractérisent un groupe uni par le goût, la profession ou la dévotion envers un objet culturel. En voulant passer de la foule et du groupe restreint au concept de « scène », nous

nous confrontons en fait au nombre et à l'incohérence des différentes définitions de ce concept qui circulent dans la sociologie de la culture, dans la presse, et dans les propos qui s'échangent au quotidien sur les activités culturelles. Il nous faut donc organiser ces définitions sur la base de deux grandes conceptualisations de la « scène », conceptualisations que j'ai développées dans des écrits antérieurs<sup>233</sup>. Dans l'une d'elles, le terme de « scène » appartient à la morphologie de la culture : il désigne une unité, une région circonscrite à l'intérieur de la culture, qui tient sa cohérence d'une pratique culturelle, d'un style, d'un genre d'expression partagés. On peut ainsi parler, par exemple d'une scène du swing à Paris, d'une scène post-rock à Montréal, ou de la scène de la poésie à Brooklyn. « Scène », en ce sens, désigne la variété des pratiques, des lieux, des matérialités, des rôles et des interactions qui gravitent autour d'un objet culturel. Une scène, ici, est à la fois le contenant de ces éléments et l'unité sociale dans laquelle l'interaction de ces éléments peut se produire et se répéter. Dans une certaine branche de la sociologie de la culture, « scène » vient alors remplacer d'autres termes, comme celui de subculture ou de communauté, qui ont le défaut d'essentialiser l'unité sociale que l'on veut appréhender en suggérant une identité enracinée et partagée ou qui, en centrant l'attention sur les relations humaines, manquent souvent de considérer les aspects matériels et la dimension locale d'une « scène ». Cette définition de la scène se trouve, implicitement ou explicitement, au cœur d'un très grand nombre de représentations filmiques des scènes culturelles, comme dans les documentaires sur les genres musicaux qui investissent le monde des fans autant que celui des musiciens.

Nous aimerions proposer, cependant, une autre définition de la « scène », qui l'écarte de la morphologie des entités sociales où elle prend place aux côtés des notions de subculture et de communauté. Cette autre définition est empruntée au travail du sociologue Alan Blum. Pour Blum, une scène désigne le spectacle de la sociabilité propre aux villes. Les scènes se forment lorsque les conversations et les interactions intimes exsudent dans les espaces publics et sont ainsi rendues visibles<sup>234</sup>. L'urbanité désigne alors ce processus permanent d'ostentation publique de l'intimité de petits groupes et les manières par lesquelles une telle intimité publique est amenée à faire partie du paysage urbain. Sur les terrasses des cafés, dans les restaurants des grands boulevards (dont la clientèle est rendue visible à travers de larges baies vitrées), dans les vernissages des galeries d'art ou dans les soirées de la haute société, la sociabilité

sort du secret des lieux privés pour se fondre dans des scènes. Ces scènes – qui se touchent et se superposent souvent – produisent ensemble le spectacle général de l’effervescence sociale, spectacle qui devient lui-même objet de consommation et source de plaisir. En ce sens, on peut parler, comme on l’a fait dans le passé, de la scène de Saint-Germain-des-Prés, de la scène de Greenwich village à New York, ou de la scène des bars de Soho, à Londres. Dans les histoires de la sociabilité littéraire, par exemple, la scène décrirait davantage les rencontres quasi quotidiennes dans les tavernes ou les cafés littéraires plutôt que celles qui ont lieu dans les espaces plus fermés des cénacles ou des salons<sup>235</sup>.

Nous avons donc ici deux définitions de la « scène ». La première, que l’on retrouve dans la sociologie de la production et de la consommation culturelles désigne un assemblage de corps, de pratiques, de lieux et d’objets, autour d’un objet culturel qui lui donne cohérence – un style musical, une pratique littéraire, etc. La seconde définition de la scène, plus esthétique, désigne l’effervescence produite par une sociabilité qui se déploie dans les espaces publics et qui devient perceptible par d’autres. S’il y a une relation entre ces deux définitions de scène, elle repose sur le fait que le sens de la scène qui prend forme autour d’un objet culturel et renvoie à un site clé de sa production et de sa consommation, s’élargit au profit d’un sens qui prend acte de la transformation de ces activités en une expérience plus large de l’urbanité. Les poètes et les philosophes de Saint-Germain-des-Prés, les poètes et les journalistes radicaux de Greenwich Village, et les musiciens et artistes de Soho forment tous une scène à travers les interactions qui constituent aussi une partie de leur travail culturel ; en faisant cela, cependant, ils produisent un spectacle d’interactions qui s’ajoute à l’étal des sensations constitutives de l’urbanité, à la richesse sensible de la vie urbaine.

Nous avons déjà noté l’existence d’innombrables films qui documentent les scènes du premier type, en particulier celles qui prennent forme autour de mouvements ou de styles musicaux spécifiques. Il est clair cependant que le cinéma a été attiré par les scènes du second type, par la figuration du spectacle de l’effervescence urbaine. Ces figurations servent fréquemment à établir un contexte, au début des films ou dans des moments de transition. Par exemple, trois films des années 1950 – *The Wrong Man* (*Le Faux Coupable*, Hitchcock, 1956), *Le Désordre de la nuit* (Gilles Grangier, 1958) et *French Cancan* (Renoir, 1955) – commencent avec des images visuellement très riches d’une sociabilité

jubilante dans un lieu de spectacle, avant même qu'on ne découvre leur personnage principal et ne suive leur ligne narrative.

Nous nous demandons donc si nous ne devrions pas isoler certaines conventions stylistiques propres à la représentation des scènes au cinéma. Dans *La Dolce Vita*, le film de Federico Fellini de 1960, le personnage principal joué par Marcello Mastroianni se fraie un chemin parmi les invités d'une soirée mondaine. Chaque personne croisée est l'occasion pour son guide de révéler des détails sordides de sa vie personnelle : « Tu connais Jane ? Américaine, peintre, qui vit à Rome comme si c'était une colonie » ; « La petite Eleanora, 80 000 hectares, deux suicides manqués », etc. Nous sommes ici confrontés à une scène sociale composée, d'un côté, par un des hauts lieux – plus ou moins stable – de la vie nocturne de la haute société dans laquelle entre le personnage principal ; de l'autre, par le flux d'un monde en effervescence perpétuelle, un milieu qui change sans cesse de lieu, qui erre d'une ville et d'un pays à l'autre.

Le déroulement de cette séquence fait apparaître un tableau d'espèces, où la caméra se déplace latéralement à travers un groupe de personnes. Le passage d'un individu ou d'un couple devant la caméra sert de prétexte aux médisances de l'hôte de la soirée.

Cette séquence correspond à la définition que j'ai déjà donnée de la scène : on y voit une tranche de sociabilité plus ou moins intime rendue visible. Cependant, la caméra est moins intéressée à se positionner pour créer une intimité avec les personnages, qu'à cataloguer leur variété d'une manière presque ethnographique. Ce qui retient mon attention dans cette séquence, c'est l'horizontalité du mouvement de la caméra et du mouvement des personnages qui passent devant elle, soit l'utilisation d'un travelling pour énumérer, inventorier les participants de cette scène sociale.

Dans son article sur le rôle de la visualité dans l'œuvre romanesque de Balzac, Renée de Smirnoff note comment, dans certains textes, la logique séquentielle et narrative s'interrompt pour laisser place à la vision d'un tableau social. Souvent, cette interruption prend la forme de longs passages descriptifs à propos de banquets ou de soirées, où les personnes présentes sont passées en revue. Ces tableaux, nous dit de Smirnoff, constituent des « scènes ». Ils ouvrent un champ de représentation où est exposé le spectacle des relations sociales : celles-ci sont disposées dans un espace circonscrit, comme organisées pour l'œil d'un lecteur<sup>236</sup>.

On peut dire qu'au cinéma, comme en littérature, la textualité travaille le spectacle de la sociabilité au sens où elle l'étire et l'aplatit. Ce spectacle devient une énumération qui s'opère dans un espace et un temps déterminés et permet la rencontre de divers personnages présentés dans une proximité spatiale et de façon séquentielle. Le travelling que l'on trouve dans *La Dolce Vita* se déploie nécessairement dans le temps mais, parce qu'il est un mouvement parmi des corps, et que chaque corps est décrit ou rendu visible à tour de rôle, il donne cette impression de simultanéité que nous associons ordinairement au tableau. Ce tableau aplani, à travers lequel la caméra se déplace, est une figure caractéristique de la manière dont le cinéma satisfait notre désir de contempler les membres d'une scène. La variété et le nombre de ses membres produisent une impression d'effervescence que la posture plutôt statique de chaque participant est loin de pouvoir suggérer. La caméra mobile et exploratoire de ce tableau scénique propre au cinéma, qui fait sourdre l'idée de relations superficielles et inconsistantes, est à opposer à la caméra immobile du tableau mélodramatique, tel celui conceptualisé par Peter Brooks, qui prend les personnages humains dans la nasse inextricable de leurs relations mutuelles<sup>237</sup>.

La scène-en-tant-que-tableau est une figure récurrente dans l'histoire du cinéma. Alors que nous pénétrons dans le *nightclub* nommé *Rick's Place* dans *Casablanca* (Curtiz, 1942), la caméra se déplace vers la gauche pour embrasser la diversité de la population assemblée. À la fin de *Recherche Susan désespérément* (Susan Seidelman, 1985), les personnages principaux du film, réunis en un groupe, entrent dans le *Magic Club*, lieu de la subculture new-yorkaise situé dans le bas de la ville. Leur entrée est étirée à dessein, filmée dans un mouvement latéral de la caméra qui découvre consécutivement les éléments décoratifs et les habitués du Club, et fait ainsi la cartographie d'une scène underground et de son espace subculturel. Dans un moment de bravoure que l'on trouve dans le film français *Bande de filles* (Céline Sciamma, 2014), le personnage central, Marieme (Karidja Touré), s'invite dans une soirée dans le but de récupérer quelque chose. Une prise unique la montre alors traverser l'espace en même temps que la caméra enregistre la variété des visages et des corps qui font partie de cette scène sociale particulière (et implicitement, souligne la différence raciale entre Marieme et ceux qui sont présents).

Dans tous ces cas, le temps dévolu à l'exposition latérale d'une scène excède la fonction narrative que de telles séquences sont censées remplir. En tant que contemplation de la surface sociale, cependant, ces séquences produisent une



impression de socialité, non comme un jeu de vérités à déchiffrer sous celui des apparences, mais comme un jeu de proximités spatiales et d'images de corps humains occupant un même espace. Si les récentes réflexions de Jacques Rancière sur l'importance de la notion de « scène » dans son œuvre philosophique semblent se trouver à bonne distance de notre propre projet, nous pouvons cependant nous appuyer sur ce qu'il dit de la scène, en tant qu'« espace de l'apparence » et forme de connaissance visuelle :

« Je pense que la question de la scène est aussi liée très fortement à la question de l'apparence, au fait que l'apparence n'est pas le contraire de la réalité, la caverne, mais proprement la scène de la manifestation. Il n'y a pas une scène et une arrière-scène, une caverne et un lieu de la vérité ; il y a un espace de l'apparence où on joue toujours apparence contre apparence<sup>238</sup>. »

Il y a, cependant, des traitements cinématographiques de ces scènes qui invitent à chercher quelque chose sous la surface, soit un ensemble de relations qu'on suppose cachées et plus réelles. Prenons en exemple le film *Vinyl*, réalisé par Andy Warhol en 1965. Ce film est censé être une adaptation du roman *Orange Mécanique* d'Anthony Burgess, et ses comédiens sont censés interpréter les personnages d'une fiction. En fait, le film nous montre plutôt les membres du cercle intime de Warhol qui s'amuse entre eux. Nous y voyons différentes personnes qui faisaient partie de son entourage au moment du film, soit à la fin des années 1960 : Carillo, Gerald Malanga et les superstars warholiennes Ondine et Edie Sedwick. Le spectacle de leur présence et de leurs interactions dépasse tout l'intérêt qu'on pourrait avoir pour la fiction qu'ils sont supposés créer. En effet, cette fiction n'est qu'un voile léger posé sur la sociabilité qui caractérise la scène sociale autour d'Andy Warhol. La quotidienneté et la banalité des interactions dans les séquences du film empêchent la transmission de l'œuvre de Burgess, mais ces mêmes séquences nourrissent notre fascination en nous offrant un coup d'œil sur la scène warholienne et ses moments d'intimité.

À la suite des remarques de Goffman sur l'embarras que des spectateurs peuvent être amenés à éprouver au théâtre, Marion Froger a écrit des choses intéressantes à propos de séquences de films « improvisées », lors desquelles, comme spectateurs, nous nous sentons embarrassés par des performances d'acteurs qui laissent affleurer des relations extratextuelles – ordinairement inaccessibles. Et si nous sommes tout aussi embarrassés, suggère-t-elle, lorsque nous entrons dans une intimité que nous n'avons pas demandée, nous pouvons tout aussi bien être perturbés de nous sentir exclus d'une sociabilité qui ne

semble pas accorder d'importance à notre présence<sup>239</sup>. Dans un cas comme dans l'autre, si la sociabilité – d'une scène sociale – pénètre l'œuvre, l'œuvre ne parvient à nous la rendre que de manière incomplète. En ce sens, *Vinyl* occupe une place singulière dans ce que j'appellerais une économie scénique du cinéma. Si, dans *La Dolce Vita*, une scène cinématographiée se déploie sous la forme d'un tableau étiré, désignant, grâce au mouvement de caméra, la faune variée d'une scène sociale étendue devant nous à la surface de l'image, dans *Vinyl* nous sommes plutôt confrontés à l'image d'une situation faiblement fictionnalisée derrière laquelle nous entrevoyons, très facilement, l'effervescence d'une scène extra-filmique. De ces traitements cinématographiques des scènes, nous pourrions dire qu'ils participent d'une économie de la « scénicité » qui peut varier considérablement d'un film à l'autre. Cette économie détermine la manière dont un film (a) offre à voir la présentation cohérente d'une scène sociale, qu'elle soit fictionnelle ou non (comme le fait *La Dolce Vita* ou un documentaire comme *Paris is Burning*) ; (b) offre une fiction tenue à travers laquelle on ne peut s'empêcher de voir documenter une scène extra-filmique (*Vinyl*, d'Andy Warhol) ; ou de manière plus intéressante (c) cache une scène sociale réelle derrière une fiction scrupuleusement entretenue par tous ceux qui la fabriquent. Pour comprendre ce dernier cas, nous devrions nous tourner vers les films de John Ford ou Rainer Werner Fassbinder, qui travaillent avec la même petite troupe d'acteurs sur un grand nombre de films. Dans de tels cas, la fiction du film est jouée par des acteurs professionnels qui ont des liens d'amitié, des relations personnelles de longue date et plein d'histoires de collaboration. Derrière ces films, donc, nous pouvons entrevoir ou imaginer une scène sociale de la vie culturelle. Cependant, ces films documentent très faiblement ces scènes ; la sociabilité qui les constitue est cachée dans les profondeurs de la fiction, on l'entrevoit ou on la déduit seulement dans des moments fugaces de complicité maintes fois répétée, ou dans ce qui apparaît comme des moments d'excessif confort (ou d'inconfort) entre les comédiens.

Les scènes cinématographiées, donc, peuvent cacher la scénicité qui les soutient, ou la révéler de multiples façons. La crédibilité du film *Recherche Susan désespérément*, en ce qui a trait à la subculture new-yorkaise, par exemple, tient en partie au fait que les figures humaines qui apparaissent dans la séquence tournée au *Magic Club* sont de véritables acteurs de ces scènes culturelles extra-cinématographiques qui ont inspiré l'élaboration du monde fictionnel du film. Nous pouvons donc regarder cette séquence en ne sachant pas si nous voyons

des éléments de la vraie scène culturelle, ou si nous voyons une sociabilité fictionnalisée qui sert à la camoufler et qui bloque notre accès à la scène réelle en nous en offrant un substitut. À cet égard, *Recherche Susan désespérément* pose la question qui touche les scènes sociales à l'extérieur du cinéma – à savoir celle du déchiffrement de la vie culturelle urbaine. Les scènes, dans les villes, rendent la culture visible et déchiffable en la sortant des espaces de production et de consommation privés et en l'insérant dans des lieux publics et visibles de sociabilité, de convivialité et d'interactions. À regarder de près de telles scènes, cependant, on ne sait jamais si elles nous livrent de manière pleine et entière la vie culturelle (que l'on parle de musique, de littérature ou des expériences propres aux subcultures) dans des moments où cette vie culturelle s'expose elle-même au regard public, ou si cette exposition est simplement une ruse pour cacher les logiques internes privées qu'elle abrite derrière les apparences d'une vaine sociabilité.

---

224. Voir Will Straw, « Scènes : ouvertes et restreintes », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 57, automne 2014, p. 17-32.

225. Marie-Josée Mondzain, *Images (à suivre) : de la poursuite au cinéma et ailleurs*, Montrouge, Bayard, 2011, p. 297.

226. *Ibid.*, p. 288.

227. Georges Didi-Huberman *Peuples exposés, peuples figurants. L'Œil de l'histoire*, 4, Paris, Éditions de Minuit, 2012, p. 11 et 220.

228. C'est l'argumentation développée par Sven Lutticken dans « Proletarian Acting », Paul Willemsen (dir.), *Actors and Extras*, Bruxelles, Argos Centre for Art & Media, 2009, p. 75-86. Voir aussi Antonio Negri et Michael Hardt, *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*, Londres, Penguin Books, 2009.

229. Alain Badiou, « Le cinéma révisionniste » (1977) et « Notations interrompues sur le film comique français » (1983) dans Alain Badiou, *Cinéma*, textes rassemblés et présentés par Antoine de Baecque, Paris, Nova Éditions, 2010, p. 63-71, 121-128.

230. Serge Regourd, *Les Seconds Rôles du cinéma français : grandeur et décadence*, Paris, Archimbaud / Klincksieck, 2010, p. 9.

231. Alain Badiou, « Le cinéma révisionniste », *op. cit.*, p. 64.

232. Alain Badiou, « Notations interrompues sur le film comique français », *op. cit.*, p. 121. Badiou y fait la liste des types de personnage du cinéma français qui ont pratiquement disparu des écrans : « Concierge, bistrotier, clochard, mémé tyrannique, mari minable, curé de base, ancien adjudant, prostituée, camelot, garçon coiffeur, instituteur chahuté, Marie-Chantal du XVI<sup>e</sup>. »

233. Will Straw, « Scènes : ouvertes et restreintes », *art. cit.*

234. Alan Blum, *The Imaginative Structure of the City*, Montréal, McGill Queens University Press, 2003, p. 173. Voir aussi les discussions autour de la spectacularisation de la sociabilité dans certains lieux de rencontre connus pour leur implication dans la vie culturelle : Laurent Bihl et Julien Schuh, « Les cabarets montmartrois dans l'espace urbain et dans l'imaginaire parisien. Laboratoires des avant-gardes et de la culture de masse (1880-1920) », *CONTEXTES*, n° 19, 2017, [en ligne]. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/contextes/6351>.

235. Voir, pour poursuivre cette discussion fructueuse autour des différentes catégories de la sociabilité littéraire, Anthony Glinoe et Vincent Laisney, *L'Âge des cénacles : Confraternités littéraires et artistiques du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2013.

236. Renée de Smirnoff, « Jeux de regards dans la scène balzacienne », Marie Thérèse Mathet (dir.), *La Scène : littérature et arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 232.

237. La description désormais classique des tableaux mélodramatiques, très influente dans le monde anglophone des études cinématographiques, vient de Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* (1976), New Haven, Yale University Press, 1995, p. 90.

238. Jacques Rancière (avec Adnen Jdey), *La Méthode de la scène*, Paris, Éditions lignes, 2018, p. 14.

239. Marion Froger, « Improvisation in New Wave Cinema : Beneath the Myth, the Social », Georgina Born, Eric Lewis et Will Straw (dir.), *Improvisation and Social Aesthetics*, Durham, North Carolina, Duke University Press, 2017, p. 235-251.