

Ana Taís Martins Portanova Barros

## Moi, je, moi-même : l'altérité dans les champions du box-office du cinéma

---

### I, ME, MYSELF: OTHERNESS IN CINEMA BOX-OFFICES

**Abstract:** This work aims to reflect on the symbolic conditions (Durand, Bachelard) that, in cinema, can take part of the image of success. This, considered in its requirements of consensus and collective adhesion, is defined from the premise of the Imaginary Studies on the representations of the logical principles of antithesis, analogy and complexity, pondering that the relation with difference is fundamental to understanding the symbolic condition of success. With this premise, three of the ten films considered the greatest box-office hits of all time are examined: *Gone with the Wind*, *Avatar* and *Titanic*. The paper concludes that in both *Avatar* and *Titanic* there is a dualistic approach to otherness, while in *Gone with the Wind* the approach is monistic. In either case, plurality is retracted, with the refusal of the Other's effectiveness as a third party.

**Keywords:** Cinema; Movies Imaginaries; Otherness; Communication; Box-Office Success.

### ANA TAÍIS MARTINS PORTANOVA BARROS

Universidade Federal do Rio Grande do Sul,  
Brasília  
anataismartins@icloud.com

DOI: 10.24193/cechincox.2019.36.25

### 1. Succès, image symbolique

Certains chiffres, comme ceux indiquant le volume de spectateurs ayant assisté à la projection de certains films, sont si importants qu'il est difficile de les concevoir. Trois milliards de dollars pour la billetterie d'*Avatar*, presque le même montant pour *Titanic* ; six milliards de dollars pour *Autant en emporte le vent*. Pour ce qui est de ce dernier, ce sont presque 700 millions de personnes qui ont assisté aux projections ; 350 millions pour les deux autres<sup>1</sup>. Qu'est-ce qui pousse vraiment des foules pareilles ?

Déjà au moins depuis Morin qui a publié en 1956 la première édition de l'ouvrage *Le Cinéma ou l'Homme Imaginaire*<sup>2</sup>, le charme des films puise ses origines dans le phénomène de la projection / l'identification. Le principe de l'identification préside également certaines structures mythologiques, parvenant même à conduire à leur hypostasie dans le cadre de certaines catégories d'étude, peut-être orientées par le concept du monomythe érigé par Campbell dans les années 1940<sup>3</sup> et soutenu par ce dernier tout au long de son œuvre. D'après ces catégories, le personnage principal d'un récit mythique serait, d'une manière plus ou moins explicite, un héros ; son destin

consisterait à parcourir une série d'étapes dont les détails peuvent varier phénoménologiquement, mais restent immuables en ce qui concerne l'archétype. En associant la notion junguienne d'archétype avec une vision structuraliste des mythes, Campbell<sup>4</sup> arrive à la définition de trois grands blocs d'actions communes à ces récits : le départ, avec la résistance et la perplexité initiale du héros, qui succombe à un appel inéluctable ; l'initiation, avec ses preuves et difficultés apparemment imbattables culminant dans la victoire ; le retour, quand le héros oppose de nouveau une résistance à l'appel surnaturel, mais finit par l'accepter et devenir finalement, libre, en dominant aussi bien le quotidien prosaïque que l'exception héroïque. Ce schéma, centré sur la question de l'identité, connaît des applications depuis l'éducation<sup>5</sup> jusqu'aux études ethniques<sup>6</sup>, de la littérature<sup>7</sup> jusqu'à la psychologie<sup>8</sup>. Cependant, dans le domaine de la Communication la plus connue des applications de ce schéma a été celle propre aux scénarios de Hollywood<sup>9</sup>, en constituant une formule qui non seulement a orienté la réalisation des films des studios Disney pendant les dix années suivantes à son élaboration, mais est également devenue le paradigme qui explique les succès précédents et ultérieurs.

Aujourd'hui, dans le cadre des Études de l'Imaginaire, il existe un consensus pour ce qui est de l'utilisation du principe d'identité afin d'élucider la fascination des foules pour certaines images mises en circulation par les médias. Au Brésil, le travail fondateur en ce sens appartient à Fischer<sup>10</sup>. En cherchant les raisons du charme exercé par la télévision sur des enfants et des adolescents à la fin des années 1970, l'auteur a constaté un vécu électronique du mythe,

par le biais de la participation dans des récits qui,

d'une manière explicite ou non, parlent de sujets fondamentaux pour l'homme, liés aux interrogations sur l'origine de l'espèce humaine, la peur éternelle de la mort, de l'inconnu et de l'anormal, ainsi que le désir de maîtriser le temps et de vivre le rêve du bonheur éternel<sup>11</sup>.

Sur la base de l'idée selon laquelle rien nous intéresse plus que nous-mêmes, où tout ce que nous voulons c'est apprendre, par l'entremise des autres, à conduire notre propre vie et à comprendre notre rôle dans le monde, il serait séduisant de chercher des analogies des récits de grand succès auprès du grand public, avec leurs mythologies initiatiques et notamment les mythologies de héros, à cet égard, avec le schéma déjà mentionné de la journée du héros, dessiné par Campbell<sup>12</sup>. Cependant, utilisé schématiquement, l'idée de monomythe conduit à la stéréotypie dans l'analyse et conduit à oublier le fait que les héros mythiques sont, avant tout, des êtres tourmentés, damnés par la mission qui leur est attribuée, cruels et presque toujours entraînés dans une destinée terrible. Peut-être, de ce fait, les courants théoriques trouvant dans ces mythes une structure capable de rédimmer l'existence humaine ont besoin à cet effet de retenir uniquement les mythes glorieux, valorisés, bien évidemment, par la douleur et le sacrifice, mais qui résultent dans la rédemption finale, la paix éternelle que la connaissance de soi apporterait.

Il ne s'agit pas ici d'explorer les conséquences des dégradations et de l'affaiblissement des mythes<sup>13</sup>, les éloignant de leur

potentiel subversif et qui constituent également le moyen par lequel leur survie au fil du temps et des cultures est assurée. La sacralisation, la désacralisation et la résacralisation dans les processus de communication ont attiré l'attention des études de l'imaginaire<sup>14</sup> et exigent encore besoin d'autres recherches. Plus bas, nous reprendrons brièvement la corrélation entre la peur de la diversité et la sacralité, en nous penchant, cependant, sur la circonstance dans laquelle la diversité ne constitue pas un mystère, mais possède des aspects suffisamment connus pour qu'on puisse établir des ressemblances et des dissimilitudes avec le Même ; en somme, les images de l'altérité qui sont parallèles ou côtoient celles du succès.

## 2. L'un, l'autre et le troisième

Dans la mythologie, c'est l'initiation qui donne des pistes pour répondre à la question de base de l'identité, *qui suis-je ?* Si c'est par l'entremise de l'autre qu'on se connaît soi-même, réciproquement c'est la connaissance de soi qui établit la diversité. Morin<sup>15</sup> détecte dans le cinéma une manifestation de ce jeu entre l'identité et l'altérité. Or, il est impossible de trouver la diversité dans le *deux* parce que, comme la philosophie nous apprend, la dualité conduit à l'unité, n'étant plus qu'un déploiement intérieur de celle-ci et établissant des différences rigoureusement symétriques. Parce que « selon sa logique interne [la dualité est] la garantie de réversibilité de la différence, d'une possibilité générique de faire référence à l'unité, du différencié à l'indifférencié »<sup>16</sup>, l'amour et la haine, la lumière et l'obscurité, l'un et l'autre sont fondamentalement les mêmes, puisque la

représentation de la paire se fait « à partir d'un simple axe de partition interne »<sup>17</sup>. S'il est certain que « la dualité symbolique se trouve [...] liée, dans le cadre de l'arithmologie traditionnelle, à l'altérité et l'hétérogénéité »<sup>18</sup>, il est également à noter que dans une dyade, le divers, l'autre, n'est pas vraiment différenciée, n'étant qu'une division de celle-ci, un clivage entre deux moitiés.

Pour s'établir, l'altérité a besoin du troisième ; il n'est possible de différencier entre « le même » et « l'autre » qu'en présence d'un troisième élément permettant cette distinction. Pour Wunenburger<sup>19</sup>, la différence n'a lieu que dans l'intermonde, dans « un troisième élément sur lequel les distincts peuvent s'appuyer réciproquement ». Pourquoi est-il si difficile de le faire ? Pourquoi le tiers exclu s'impose-t-il si efficacement ? Même de nos jours, quand il est à la mode de revendiquer le troisième, c'est toujours l'axiome d'identité qui gouverne le geste humain. Malgré son incapacité à conduire à l'altérité, il est obstiné dans sa force, ce qui est observable non seulement par l'efficacité qu'il a conféré à la science et à la technologie (le code binaire informatique n'étant que son expression la plus pittoresque), mais également parce qu'il est fréquent d'y faire appel lors des classifications explicatives, fécondes dans divers domaines, de la morale aux mathématiques, de la physique au droit, de la philosophie à l'informatique. Des binômes tels que bien / mal, vrai / faux, clair / foncé, haut / bas, un phénomène / une chose, être / ne pas être, légal / illégal, zéro / un, positif / négatif, matière / antimatière sont des expressions du binôme fondateur même / autre, où il n'y a pas de place pour le vraiment différent, le troisième. Une telle résistance ne

s'explique pas seulement par l'option préférentielle pour le réductionnisme cartésien et d'autres similaires, elle est d'ordre pulsionnel, c'est-à-dire elle répond à une peur profonde.

La peur se rapporte à quelque chose existant en dehors de l'un ; c'est l'inconnu qui, à la limite, donne naissance au sentiment du sacré, comme le précise Otto<sup>20</sup>. Entre l'autre et l'Autre il y a certainement une certaine distinction de degré, mais il s'agit toujours du troisième du point de vue du « même », comme l'affirme Todorov (1999, p. 3, mots en italique par l'auteur) : « Seul mon point de vue, selon lequel tout le monde est *là* et je suis seul *ici*, peut vraiment les séparer et les distinguer de moi. » Todorov a bien montré, dans son récit concernant la conquête de l'Amérique, comment l'« autre » en tant que « second » est, au fond, le « moi » lui-même. Colomb, pour Todorov, ne voyait rien dans l'Amérindien outre l'image de celui-ci qu'il portait déjà avec soi ; l'Amérindien n'était qu'une projection de ce que Colomb connaissait déjà. Un second, un doublement, aux valeurs inversées, du même. De son côté, l'Amérindien, au premier contact avec l'Européen, sentait la peur, du fait d'avoir été lancé dans la stupéfaction totale, éprouvée face à la tierce personne ; il n'était pas devant une projection inverse de lui-même, mais devant l'inconnu, de l'Autre dans sa limite la plus extrême : le divin.<sup>21</sup>

La peur est donc à l'origine de l'expérience de la différence absolue qui est le sacré. Cependant, cette expérience du sacré implique le sentiment d'être une créature face au mystère de ce qui est infiniment grand, selon Otto<sup>22</sup> ; dans le cadre des dimensions moyennes du quotidien, la différence absolue n'est pas établie, parce

qu'il y a toujours un point de référence auquel il est possible de rapporter l'autre et, ainsi, dans le confort de principes logiques bien connus, de travailler avec nos images de prédilection, que ce soient celles ayant trait à la séparation ou celles de la fusion ou encore celles de l'harmonisation. Tant le fait de séparer que de celui de fusionner excluent le troisième, les deux étant des variations du même. D'un autre côté, l'autre est différent du même et nous n'avons plus deux, mais trois, car c'est l'intermédiaire qui empêche le découpage binaire ou la fusion moniste, en reconnaissant la pluralité de l'harmonie en conflit, la simultanéité de l'un, du *deux* et du *trois* qui leur donne de la densité.

Compris en tant qu'une réunion autour d'une image, le succès, pour avoir lieu, exige un certain consensus et une réduction des différences. Or, la réduction des différences étant une réaction à la peur de la diversité, le succès est plutôt le résultat d'un processus symbolique qu'une condition objective de telle ou telle œuvre. Ainsi, un ingrédient fondamental pour la concrétisation du succès serait la solution du problème de la peur vis-à-vis de la diversité, sans laquelle il est impossible de créer de l'identification. Pour que l'image symbolique du succès ait lieu, il faudra (même si ce n'est pas assez) toute une constellation composée d'homologies du succès qui, à en juger par le drame entre l'un et le multiple rapidement décrit ci-dessus, sont représentées par tout ce qui découle du geste distinctif, fondateur de tous les dualismes. En guise d'exercice de réflexion sur les rapports matériels entre le succès et l'altérité, nous cartographierons les films qui ont attiré le plus de public, les constellations d'images respectives ou de l'autre, et vérifierons les

principes logiques et les principes symboliques qui les régissent.

### 3. Un problème : détecter l'image symbolique

L'image et le mouvement, des ingrédients constitutifs du langage du cinéma, sont des formes d'animation (injection d'*âme*), c'est-à-dire, la psychologisation de l'abstrait, dans un processus de spatio-temporalisation de la pensée. Le cinéma est ainsi l'un des multiples moyens disponibles pour mettre en images ce qui existe dans le psychisme. Tandis que le succès, du point de vue de l'imaginaire, comme nous l'avons vu, est une image symbolique, indépendante, donc, d'ingrédients objectifs, et totalement soumise à une certaine condition. Cette condition intervient ou non selon le dynamisme de l'imaginaire, à un point spatio-temporel donné.

Ici, pour dessiner la constellation d'images, au lieu d'une limitation à l'aspect visuel de l'image dans le cinéma, nous voulons insister sur leur symbolique – pour ne pas dire symbolisme, en essayant d'éviter une référence par inadvertance à un système de codes, à une représentation d'un troisième, de quelque chose hors du *hic et nunc*.

L'imaginaire intègre dans son ensemble la pensée et l'image, toute pensée étant une image et toute image étant une forme de pensée. Aussi bien l'arbre des images de Wunenburger<sup>23</sup> que la bande de Moebius sont efficaces en tant qu'analogie du système constitué par l'imaginaire. Dans le premier cas, nous avons la coercition pulsionnelle des racines archétypiques perdant de la force au fur et à mesure qu'elles montent sur le tronc ; quand elles

atteignent les feuilles, elles cèdent la place à la coercition exercée par les conditions extérieures, imposées par les contextes sociaux, culturels, politiques, historiques et autres. Dans le cas de la métaphore bien connue de la bande de Moebius, nous avons apparemment deux côtés qui se révèlent comme un seul ; on passe insensiblement de l'extérieur à l'intérieur et réciproquement, sans obstacle matériel interposé. En regardant la pellicule, on voit son intérieur et son extérieur, de la même manière qu'on croit pointer telle ou telle image symbolique d'un phénomène donné ; cependant, en tant que condition d'un événement, il est impossible de dire si l'image est symbolique ou non, tout comme l'expérience de la fourmi marchant sur la bande de Moebius, il n'y a pas de côté intérieur ni extérieur.

Méthodologiquement, l'intention de cibler l'étude sur la symbolique, plus que sur l'aspect visuel de l'image, sera résolue moyennant la cartographie de quelque chose de moins fini que l'image elle-même, ce que Durand<sup>24</sup> a indiqué comme étant des *schèmes* figuratifs. Ceux-ci sont responsables de la relation entre le corps et la figuration, le lien nécessaire lorsque l'on considère la tradition née chez Bachelard, la matérialité de l'imagination, une matérialité qui, dans le cadre des études de l'imaginaire, place le corps humain lui-même comme un lieu de naissance des images. Les *schèmes*, en tant qu'images inachevées, sont également des pensées embryonnaires. Il s'agit justement de cette antériorité fondatrice de l'imaginaire affirmée par Durand<sup>25</sup>, chez qui le *schème* « fait la jonction, non plus comme le voulait Kant, entre l'image et le concept, mais entre les gestes inconscients de la sensori-motricité, entre les dominantes réflexes et les représentations »<sup>26</sup>. Les trois

grands schèmes observés par Durand proviennent de trois réflexes fondamentaux du corps humain et donnent lieu à trois grands principes logiques qui régissent l'imaginaire : au geste postural, qui est la tendance de la bipédie humaine, correspond le *schème* « de la verticalisation ascendante et celui de la division tant visuelle que manuelle »<sup>27</sup>, sous la maîtrise de l'action particulière, formant des constellations d'images, de ce fait appelées schizomorphes, et en rapport avec les principes logiques d'exclusion, de contradiction et d'identité ; le réflexe de la déglutition devient présent grâce au *schème* « de la descente et celui du blottissement dans l'intimité »<sup>28</sup> entraîné par l'action de mélanger, donnant naissance au nom de ses constellations d'images : mystiques. Ici, les principes logiques ont trait à l'analogie et à la similitude. Le réflexe rythmique est mis à jour dans le cadre du *schème* de connexion, dans lequel des opposés, qui seraient séparés dans une constellation schizomorphe ou qui seraient mélangés dans une constellation mystique, sont harmonisés dans des constellations nommées dramatiques. Le principe logique est celui de la causalité, unissant les contradictions par le temps – d'où le diachronisme de ses représentations.

Néanmoins, se limiter aux *schèmes* ne sera pas suffisant, parce que cette incomplétude de l'image met celle-ci dans un état assez différent (et, en fin de compte, étranger) par rapport à celui palpable sur les éléments, pour ainsi dire, concrets des films étudiés. Il pourrait être plus productif de migrer vers la pointe la plus solide, l'aspect plus objectivable du phénomène, composé de synthèmes, qui ne sont que les symptômes sociologiques de la superstructure mythique, à l'instar du schéma narratif, des

techniques employées, du visuel, du rythme et de la sonorité des images, des objets et des couleurs des prises de vues, etc. Toutefois, cela ne ferait que changer le problème sans le résoudre. L'étude de ces détails peut donner des réponses à plusieurs questions relatives à l'organisation esthétique du matériel étudié, sa corrélation avec les différentes éthiques (ses retombées codées : politiques, morales, etc.), mais elle ne sera pas à même de donner des traces sur la symbolique des images, parce que sa condition d'événement n'est pas isolable, de sorte à permettre son analyse. Ainsi survient l'impasse : soit nous concentrons sur les *schèmes*, même s'ils sont une image inachevée, l'image avant d'être une image, ce qui ne nous autorisera pas à extrapoler sur l'objet de l'étude ; ou plutôt nous nous limitons à l'objectivation du film, ce qui, à son tour, ne nous dira pas assez sur l'imaginaire.

La définition de l'imaginaire léguée par Thomas vient à la rescousse :

la notion d'imaginaire a pris un tout autre sens : non plus le terme opposé à celui de « réel » (et donc une sorte d'erreur, ou au mieux une divagation aimablement tolérée, et laissée aux « poètes »), mais *un système, un dynamisme organisateur des images*, qui leur confère une *profondeur* en les reliant entre elles. (mots mis en gras par l'auteur) L'imaginaire n'est donc pas une collection d'images réunies, un *corpus*, mais un réseau dont la signification se trouve dans la relation.<sup>29</sup>

La compréhension de l'imaginaire est efficace non pas comme un ensemble, mais comme un dynamisme d'images, parce qu'elle écarte immédiatement l'opposition

entre les deux configurations extrêmes de l'imaginaire : l'archétypale et la phénoménale, le *schème* réduit à des variations, mais potentiellement infini en ce qui concerne les sens et le syntème, avec ses variables infinies et ses sens figés.

Il est alors décidé de faire des allers-retours sur le parcours qui va des innombrables syntèmes objectivés dans le matériel étudié aux quelques *schèmes* fondateurs, sans que les points de départ ou d'arrivée ne constituent une axiologie.

#### 4. Entre l'invariance polysémique et la variation monosémique

Le succès fulgurant est partagé par les trois films illustrant cet exercice que, malgré beaucoup d'hésitation, étant donné l'indifférence quant au mythe principal du récit, nous appelons mythocritique. En comprenant, comme nous l'avons vu, le succès en tant qu'image symbolique guidée par le consensus et qui, prétendument, puise dans celui-ci pour obtenir une réduction significative des différences, nous vous proposons de chercher dans quelques pièces culturelles à effet catalyseur de succès les images qui corroborent ou non la réduction des différences. Ces images ont été répertoriées à la fois à partir des *schèmes* verbaux, perceptibles grâce aux gestes qui constituent l'action, et des syntèmes, inventoriés à partir des figurations récurrentes.

Nous avons trois histoires qui, sans constituer l'objectif principal du récit, illustrent les amours difficiles : pour ce qui est de *Titanic*, film de James Cameron sorti en 1997, Rose (jouée par Kate Winslet), une jeune fille belle, cultivée et sensible, est contrainte par sa mère endettée (Frances

Fisher) à épouser le riche, snob et lâche Caledon (Billy Zane), mais tombe amoureuse de Jack (Leonardo Di Caprio), un artiste pauvre, authentique et intrépide. Dans *Autant en emporte le vent*, film de Victor Fleming sorti en 1939, la protagoniste est Scarlett (Vivien Leigh), audacieuse et belle, qui pendant la guerre civile tombe amoureuse de Rhett (Clark Gable), coureur de jupons et aventurier. Dans *Avatar*, également réalisé par James Cameron et sorti en 2009, il s'agit d'une histoire d'amour entre un homme, Jake (Sam Worthington), participant à une mission sur une lune extra-terrestre, et une humanoïde, Neytiri (Zoe Saldana), compte tenu de toutes les difficultés ayant trait au choc de civilisations et même d'espèces différentes.

L'altérité dans ces histoires peut en effet se trouver dans le *second* qui reflète le protagoniste et, à première vue, vient d'un autre monde : un Rhett mûr, indépendant, sans liens familiaux chers, devant une Scarlett très joviale et gâtée, faisant l'objet de toute l'attention de ses parents ; une Rose emprisonnée par des conventions, attirée par un Jack libre ; un humain, Jake, guidé par l'instinct militaire, en relation avec Neytiri, une humanoïde en connexion profonde avec la nature. Les différents mondes qui se croisent dans ces trois films reproduisent ces rencontres avec l'autre : dans *Titanic*, la haute société et le peuple ; dans *Autant en emporte le vent*, les Yankees et les Confédérés de la Guerre de Sécession ; dans *Avatar*, l'humain et l'humanoïde. Nous avons l'un, l'autre et la différence. Et nous avons la grande complicité du public, en d'autres termes, le succès, de sorte que ces différences ont été quelque peu apprivoisées.

Dès le début du film *Titanic*, à part le fait évident qu'il s'agit d'un média visuel,

le regard est appelé : le chasseur de trésor *montre* à la survivante Rose, 84 ans après le naufrage, une animation de l'accident ; Rose, à son tour, le regard perdu à travers la fenêtre du navire, *voit* le passé et commence à raconter l'histoire, en faisant marche arrière à 1912. Aussi emblématiques sont les moments où Jack, après avoir quitté Londres et placé sur la partie antérieure du navire, *voit* l'avenir tourné vers l'Amérique ; où Rose *voit* aussi le futur, en projetant une vie de malheur à côté de Caledon ; et lorsque l'iceberg qui détruira le navire est *aperçu* par l'équipage. En formant une constellation, le « voir » est accompagné du « séparer » (les classes de passagers sont distinctes, le navire s'éloigne du quai, les passagers et les gens qui restent sur le quai s'éloignent) et du « distinguer » (les cabines spacieuses et luxueuses de Rose en contraste avec la cabine de Jack partagé avec trois autres personnes ; la pauvreté, l'intelligence et la magnanimité de Jack en contraste avec la richesse, la limitation et la lâcheté de Cal). Ces *schèmes* apparaissent également à la surface des synthèses (pont illuminé vs sous-sol sombre, immense navire vs petit bateau) et dans les conditions générales de Rose (emprisonnée à côté de Cal, libre avec Jack). La constellation d'images schizomorphes se confirme, à la fin, grâce au *schème* de la distinction orchestrant la chute et le vol : Rose, désespérée, fait une tentative de suicide en essayant de se projeter de la proue du navire et, les bras ouverts et aussi sur la proue, mais maintenant heureuse, simule un vol, tenue par la taille par les mains protectrices de Jack.

Dans *Autant en emporte le vent*, le mariage vient aussi comme une solution aux problèmes financiers. Cependant, le

*schème* dominant pour Titanic est celui de la séparation, de sorte que le mariage y apparaît comme une fausse solution, constituant un emblème non pas de la jonction mais de l'opposition. Tandis qu'en ce qui concerne *Autant en emporte le vent*, ponctué par le *schème* du mélange comme nous le verrons plus bas, le mariage résout non seulement la pauvreté (c'est en fonction de l'argent que Scarlett épouse Frank et ensuite Rhett, peu de temps après le veuvage), mais résout aussi la jalousie (c'est après avoir vu l'être aimé, Ashley, se dédier à Mélanie, que Scarlett décide d'épouser le frère de cette dernière). Bien que réalisés sans amour, les effets de ces mariages de Scarlett ne sont pas négatifs, à proprement parler.

Le *schème* du mélange, outre le fait de présider les trois mariages de Scarlett, est également présent dans les fêtes et les réunions constantes, des événements où se produit la dissolution des frontières entre l'un et l'autre. Même pendant la guerre, sous prétexte de collecter des fonds, on danse et mange en groupe. Quand Rhett danse avec Scarlett, la résistance de la fille (« Tu ne m'entendras jamais dire que je t'aime ») ne fait qu'accentuer la conjonction du couple (« Vous dansez très bien, capitaine »). La ferme à Atlanta n'empêche pas Rhett d'organiser des fêtes avec des prostituées. Le symptôme social du *schème* du mélange, pour *Autant en emporte le vent*, dans la matière, se trouve dans la matière, la plus explicite de ses représentations : la terre. Au début du film, le père montre à la fille l'extrême importance de la terre ; lors du retour à la maison paternelle et face à la destruction généralisée, la terre constitue l'appui et l'espoir de Scarlett ; quand elle est refusée par Ashley, c'est la terre entre les

mains fermées de Scarlett qui renouvelle sa force et, peu après, est jetée sur la figure du Yankee que lui demande des impôts abusifs. À la fin, lorsqu'elle voit Rhett s'éloigner et découvre qu'elle l'aime vraiment, Scarlett désespérée parvient à se calmer, en imaginant que le retour à son pays natal lui permettra de voir plus clair et de trouver un moyen de récupérer la confiance du capitaine. Dans la constellation vectorisée par ce schème, d'autres synthèmes viennent se joindre à celui de la terre, tels que les bijoux et les cadeaux donnés par Rhett à Scarlett, ainsi que l'affirmation de celle-ci, selon laquelle, l'argent est la chose la plus importante au monde. Le cercueil (de la mère de Scarlett, de sa fille et de sa belle-sœur), en tant que concave homologue à l'accueil de la terre par rapport au corps qui lui est rendu, est un synthème soulignant la loi de la réversibilité des images, dont l'efficacité a été montrée par Bachelard, dans le cadre de son travail sur les quatre éléments de l'imagination matérielle.

Le schème de la distinction domine également l'autre film de Cameron de cette triade, *Avatar*. C'est en volant que les humains quittent la Terre et arrivent à Pandora, c'est sur les cimes d'arbres gigantesques que les humanoïdes de Pandora prouvent leur agilité, c'est sur le dos d'un grand oiseau que l'humain Jack parvient à prouver aux humanoïdes Na'vi qu'il peut être l'un d'entre eux. Le vol, en ce qu'il comporte en matière de montée et d'éloignement, est le véhicule pour la distinction. Les synthèmes de la distinction se multiplient dans ce film, ce qui confirme la constellation schizomorphe : la paralysie de Jake vs. ses mouvements agiles quand il incarne l'avatar, le scientifique intelligent vs. le militaire abruti, les humains

technologiques vs. les humanoïdes connectés à la nature, l'avancé vs. le primitif, etc.

### 5. Conclusion : le succès, l'altérité sans l'autre

On peut observer que la question de l'altérité est sous-jacente pour les trois films, indépendamment de l'argument de leurs récits. On en conclut qu'aussi bien pour *Avatar* que pour *Titanic*, le geste distinctif prédomine, les images étant organisées en binômes opposés et symétriques, selon une approche dualiste de l'altérité. Tandis qu'en ce qui concerne *Autant en emporte le vent*, le geste mystique est prédominant, même si la guerre est la toile de fond du récit, avec de nombreuses homologues d'images de la matérialité réconfortante. La négation de la différence conduit à l'approche moniste de l'altérité. Dans tous les cas, la pluralité est escamotée par le refus de l'effectivité de l'Autre en tant que tierce personne.

Il est remarquable de voir comment les profondeurs de l'imaginaire peuvent contredire les images efflorescentes, celles qui Wunenburger<sup>30</sup> classe comme appartenant à la canopée des arbres du système imaginaire<sup>31</sup>, abondantes et visibles à l'œil nu. Avec un conflit armé entre les Blancs et les Noirs, entre le Sud de l'esclavage et le Nord abolitionniste, entre les Yankees et Confédérés, la Guerre de Sécession ne serait-elle pas une toile de fond parfaite pour un récit schizomorphe, où toute différence est portée à l'extrême et traitée comme opposition ? Cependant, la guerre elle-même n'apparaît presque jamais ; on entend parler, on crie « les Yankees vont arriver ! », on fuit, car les Yankees ont mis le feu à la ville, mais il faudra attendre la

seconde moitié d'*Autant en emporte le vent* pour vraiment voir un Yankee. Et alors Scarlett le tue, mais le geste est défensif et, peu après, la fouille des poches de l'homme mort à la recherche d'argent et de choses de valeur, en combinaison avec l'approbation du geste par la sœur et rivale, Mélanie, rétablissent le confort du régime mystique, le régime de l'abondance matérielle.

Dans *Avatar*, un déni similaire se produit. Dans ce film, il y a une figuration qui pourrait bien être considérée comme étant le *troisième*, l'avatar lui-même, qui est une prothèse, à l'image des humanoïdes Na'vi, dans lequel les humains incarnent pour leurs missions dans l'atmosphère Pandora, irrespirable pour eux. Commandé par l'esprit humain, mais ayant toutes les capacités objectives des humanoïdes, l'avatar serait le véhicule parfait pour le tiers exclu, reliant les deux mondes. Néanmoins, les images de la coïncidence des contraires, caractéristiques du *schème* de connexion, ne semblent pas être présentes pour promouvoir le ballet des différences et dessiner une constellation dramatique. Ici il y a une prédominance de l'antithèse polémique qui ne se résout, vraisemblablement à en juger par la fin, que quand l'homme incarne définitivement le corps de l'avatar et devient un Na'vi, confirmant que le système dualiste est, à l'extrême, le système moniste.

Aussi bien l'un que l'autre semblent être des ingrédients indispensables dans les récits des *sapiens*. Même les plus solipsistes d'entre eux auront besoin de trouver des variations sur le « même » pour se dérouler, combinées avec certains ingrédients matériels qui semblent également fixes dans le cas de grand succès du cinéma, tels que les grandes sommes investies, les acteurs charismatiques et la réalisation

hautement technologique. Mais il manque encore quelque chose pour configurer la certitude du succès. L'image visuelle est captivante parce qu'elle a un potentiel spéculaire ; tandis que le mouvement est hypnotique, comme Bachelard<sup>32</sup> spéculait au sujet de notre fixation du regard sur le feu flamboyant. Le cinéma associe ces deux éléments, mais il n'est pas capable de créer les conditions de l'événement symbolique. Quelles seraient ces conditions ?

Ce ne sera pas difficile d'associer la salle sombre à une caverne initiatique et l'écran lumineux à un autel, ce qui suffit pour réclamer la mise à jour d'une sacralité archaïque dans l'expérience du cinéma, en le libérant de la charge d'aliéner les masses qui lui a été imputée par les études critiques de la Communication.<sup>33</sup> Cependant, une condition symbolique n'a aucune explication dans l'aliénation des esprits ou dans la possession mythique, mais dans la convergence entre les forces mobilisées dans l'imaginaire et les images en mouvement du film à succès. Il y a quelque chose outre la formule, quelque chose qui est le dispositif antérieur à la formule : l'émotion contrôlée, un monde qui n'est désordonné que pour être réorganisé. Cet ordre reproposé, s'il n'est pas l'ordre mondial, ne provoquera pas d'identification. Peut-être que le succès de ces films n'est pas dû au fait qu'ils éclairent les faits historiques ou qu'ils projettent les possibilités de notre avenir, mais qu'ils garantissent que tout est comme il a toujours été. D'où également la fécondité des études de l'imaginaire en matière de diagnostic psychosocial. Ce que dit un grand succès – que ce soit un film, un genre musical, un meme, une vidéo qui devient virale – élucide les croyances

d'une société. Ce n'est pas un archétype actif qui calme miraculeusement les douleurs du monde ; ce n'est pas un système politique qui sème perversement l'inégalité. C'est une conjonction de forces, certaines d'entre elles soumises à nos choix, d'autres imprévisibles, rendant opaque toute tentative d'explication.

## RÉFÉRENCES

- Bachelard, G., *A psicanálise do fogo*, São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- Bachelard, G., *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*, São Paulo, Martins Fontes, 2001a.
- Bachelard, G., *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*, São Paulo, Martins Fontes, 1990.
- Bachelard, G., *O ar e os sonhos*, São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- Barros, A. T. M. P., *Qu'est-ce que le sacré sur Instagram ? Sacralisation, désacralisation et désacralisation dans la culture médiatique*, Éditions universitaires de Lyon 3 – collection « Symbolon », v. 12, p. 189-208, 2016.
- Barros, A. T. M. P., « Raízes dos estudos do imaginário: teóricos, noções, métodos », in *Teorias da Imagem e do Imaginário*, Denize Correa Araujo e Malena Segura Contrera (Orgs.), Brasília, Compós 2014. p. 50-78.
- Campbell, J., *O herói de mil faces*, São Paulo, Pensamento, 2007.
- Campbell, J., *O poder do mito*, São Paulo, Palas Athena, 1990.
- Carrasco, D., « Introduction ». In: *The history of the conquest of New Spain by Bernal Diaz del Castillo*, UNM Press, 2009. p. xi-xxvii
- Clift, J. D., & Clift, W. B., *The hero journey in dreams*, New York, Crossroad, 1988.
- Durand, G., *Campos do imaginário*, Lisbonne : Instituto Piaget, 1996.
- Durand, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 2016.
- Fischer, R. B., *O mito na sala de jantar. Leitura interpretativa do discurso infante-juvenil sobre a televisão*, Rio de Janeiro, FGV, 1982, Mémoire de maîtrise. Disponible sur <http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/9322>. Consulté le 03/06/2017.
- Goldstein, L. S., « Becoming a Teacher as a Hero's Journey: Using Metaphor in Preservice Teacher Education », in *Teacher Education Quarterly* Vol. 32, No. 1, *Considering Issues of Diversity through Professional Contexts*. Caddo Gap Press, (Winter 2005), p. 7-24. Disponible sur <http://www.jstor.org/stable/23478686>. Consulté le 23/06/2017.
- Hamilton, James F., « Sand's La Mare Au Diable, Awakening through "Evil" and the Hero's Journey », *Nineteenth-Century French Studies*, Vol 36, Number 1 & 2, Fall-Winter 2007, p. 45-60. Disponible sur <https://muse.jhu.edu/article/224038/summary>. Consulté le 20/06/2017.
- McDonald, W. C., « The boar emblem in Gottfried's "Tristan" », *Modern Language Society. Neuphilologische Mitteilungen*, Vol. 92, No. 2 (1991), p. 159-178. Disponible sur <http://www.jstor.org/stable/43345844>. Consulté le 23/06/2017.
- Morin, Edgar, *Le Cinéma ou l'Homme Imaginaire*, Paris, Éditions de Minuit, 1956.
- Otto, R., *O sagrado. Um estudo do elemento não-racional na ideia do divino e sua relação com o racional*, São Bernardo do Campo, Imprensa Metodista, 1985.
- Thomas, J., *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Paris, Ellipses, 1998.
- Todorov, T., *A conquista da América: a questão do outro*, São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- Vogler, C., *A Practical Guide to Joseph Campbell's The Hero with a Thousand Faces*, 1985. Disponible sur <http://www.thewritersjourney.com>. Consulté le 24/06/2017.
- Vogler, C., *The Writer's Journey: Mythic Structure For Writers*, London, Pan Books, 1996.

Wunenburger, J.-J., *A razão contraditória. Ciências e filosofias modernas: o pensamento complexo*, Lisboa, Instituto Piaget, 1990.

Wunenburger, J.-J., *La vie des images*, Grenoble, PUG, 2002.

Wunenburger, J.-J., « As telas do sagrado ou o imaginário religioso da televisão », Porto Alegre, *Intexto*, UFRGS, n. 40, p. 23-35, set./dez/ 2017. Disponible sur <http://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/72403/43471>. Consulté le 20/12/2017.

## NOTES

1. En considérant le prix moyen du billet de cinéma à 8,7 US\$, selon la National Association of Theatre Owners (<http://www.natooonline.org>, consulté le 21/06/2017).
2. E. Morin, *Le Cinéma ou l'Homme Imaginaire*, Éditions de Minuit, 1956.
3. Dans *Le héros aux mille visages*.
4. J. Campbell, *O herói de mil faces*, Pensamento, 2007.
5. L. Goldstein, *Becoming a Teacher as a Hero's Journey: Using Metaphor in Preservice Teacher Education*. Caddo Gap Press, p. 7-24.
6. J. Hamilton, « La Mare Au Diable, Awakening through "Evil" and the Hero's Journey. Nineteenth-Century ». *French Studies*, p. 45-60.
7. W. C. McDonald, « The boar emblem in Gottfried's "Tristan" », *Modern Language Society. Neuphilologische Mitteilungen*, 199, p. 159-178.
8. Clift & Clift, *The hero journey in dreams*, Crossroad, 1988.
9. C. Vogler, *A Practical Guide to Joseph Campbell's The Hero with a Thousand Faces*, s/l, 1985. Disponible sur <http://www.thewritersjourney.com>. Consulté le 24/06/2017.
10. R. B. Fischer, *O mito na sala de jantar*, UFRGS, 1982.
11. *Ibidem*, p. vi.
12. J. Campbell, *op. cit.*
13. G. Durand, *Campos do imaginário*, Instituto Piaget, 1996.
14. Voir J.-J. Wunenburger, « As telas do sagrado ou o imaginário religioso da televisão », *Intexto*, UFRGS, n. 40, p. 23-35, sept./dec. 2017, et A. T. M. P. Barros, *Qu'est-ce que le sacré sur Instagram ?*, Éditions Universitaires de Lyon, 2016, p. 189-208.
15. E. Morin, *op. cit.*
16. J.-J. Wunenburger, *A razão contraditória*, Instituto Piaget, 1990, p. 34.
17. *Ibidem*.
18. *Ibidem*, p. 32.
19. *Ibidem*, p. 48.
20. R. Otto, *O sagrado*, Imprensa Metodista, 1985.
21. Voir D. Carrasco, *The history of the conquest of New Spain by Bernal Diaz del Castillo*, UNM Press, 2009, p. xi-xxvii.
22. R. Otto, *op. cit.*
23. J.-J. Wunenburger, *La vie des images*, PUG, 2002.
24. G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, 2016.
25. *Ibidem*.
26. *Ibidem*, p. 40.
27. *Ibidem*.
28. *Ibidem*.
29. J. Thomas, *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Ellipses, 1998, p. 15.
30. J.-J. Wunenburger, *op. cit.*
31. L'arbre présenté comme une métaphore des images par Wunenburger inclut également les archétypes sur les racines et les symboles sur le tronc.

32. G. Bachelard, *A psicanálise do fogo*, Martins Fontes, 1999.

33. « L'atrophie de l'imagination et la spontanéité du consommateur culturel de nos jours n'ont pas besoin d'être expliquées en termes psychologiques. Les produits, eux-mêmes, depuis le film sonore le plus typique, paralysent ces facultés par leur propre constitution objective. » (M. Horkheimer & Theodor Adorno, *A indústria cultural*, Saga, 1969, p. 163).