

Cinéma et travail social, l'hypothèse du scénario

Cinema and Social Work, the Hypothesis of the Script

Martine Trapon^a

Résumé

Un récit, la construction d'un personnage et un scénario sont des éléments communs à la réalisation d'un film et à l'exercice du travail social. En effet pour un cinéaste ou un travailleur social, il ne suffit pas d'observer une situation pour en voir toutes les composantes. Si l'on ne s'en tient pas à la désignation de la personne, réduite par autrui à sa difficulté sociale, on peut entendre un récit dans lequel trois formes de savoirs sont lisibles : le connaître, le pouvoir et le vouloir. La lecture de ce récit constitue un scénario original dont il faut examiner avec attention le déroulement ou les ruptures. De cet examen surgissent des savoirs partagés sous forme de prises de conscience utiles à la résolution des difficultés sociales de la personne.

Mots clés : travail social, cinéma, scénario, récit

Abstract

A narrative, the construction of a character and a script appear as common to the making of a film and to the practice of social work. Indeed, for a filmmaker or a social worker, it is not enough to observe a situation in order to see all its components. The designation of the person, reduced by others to his or her social difficulty, a narrative in which three forms of knowledge can be read: knowing, being able, and willing. The reading of this narrative constitutes an original script whose unfolding or breaks must be examined with attention. From this examination arise shared knowledge in the form of awareness, useful to the resolution of the person's social difficulties.

Keywords: social work, cinema, script, narrative

Cette réflexion s'inscrit dans la continuité d'un précédent travail, à partir de l'hypothèse suivante : « Trois mouvements de l'être existent dans l'espace du travail social et celui du cinéma : le regard, l'émotion et l'identification. Ils opèrent comme des dispositifs ayant en commun la rencontre avec le spectateur pour le cinéma, une personne, une famille ou un groupe de personnes pour le travail social »¹. Dans ma conclusion, une

^a Assistante sociale, administratrice du Conservatoire national des archives de l'histoire de l'éducation spécialisée et de l'action sociale (CNAHES). martine.trapon@gmail.com

¹ M. Trapon, *Cinéma et travail social, le cadre comme hypothèse* (2025).

question restait ouverte : « dans la compréhension des éléments de sa situation, dont la personne ignore souvent la cause, saisit mal les composantes et dont les solutions à inventer sont dépendantes des choix politiques dans une société donnée, le travailleur social proposerait un scénario afin que la personne passe de l'improvisation à l'interprétation de son histoire ». Ainsi, invitée à écrire sur le thème : « Le travail social à l'épreuve de l'épistémologie des savoirs », il m'a semblé profitable de poursuivre l'analyse des correspondances entre cinéma et travail social. En effet, dans l'exercice de ces deux pratiques l'expérience de la rencontre est centrale : la mise en image d'un récit pour le cinéma, un exposé de situation et sa compréhension pour le travail social. On peut se demander quels seraient les éléments utiles à mettre en lumière pour préciser les savoirs à l'œuvre dans ce qui apparaît comme une mise scène autant pour le cinéaste que pour le travailleur social ?

Dans un entretien à propos de sa posture filmant la vie quotidienne d'une brigade de police dans le cinquième arrondissement de la ville de Paris, le cinéaste Raymond Depardon² précise qu'il s'agissait pour lui « d'essayer de faire un profil de la ville, quelque chose qu'on ne voit pas, qu'on ne comprend pas ou qu'on ne veut pas voir. » Il ajoute : « Il faut être une caméra observante et participante ». Cette affirmation est troublante car le cinéaste doit devenir sa caméra alors qu'il se trouve derrière celle-ci. Ce dédoublement n'ouvre-t-il pas à la participation de la situation de l'autre ? Et il ajoute que c'est « un drôle de métier, on n'est jamais assuré de filmer le réel, c'est quelque chose de très difficile, on a toujours l'impression de passer à côté (...) quand on filme on a envie de prendre parti, il faut retourner la caméra sur soi. » Pareillement, qu'est-ce qui ouvre les yeux du travailleur social au moment de sa rencontre avec la personne en difficulté ? Que peut-il voir de la réalité de la personne qu'il écoute ? Quels savoirs feraient fonction de caméra pour voir ce qu'il ne voit pas, ce qu'il ne peut pas voir, ce qu'il est le seul à tenter de voir puisque c'est son mandat, alors même que dans cette rencontre particulière, son rôle semble d'abord celui d'entendre ?

Ici l'aide d'un éducateur cinéaste, Fernand Deligny nous est précieuse. Grâce à un travail d'édition remarquable de textes et d'analyse de ses propos et écrits³, nous découvrons que pour Fernand Deligny, le langage a tendance à prendre le pouvoir, or l'humain est ce qui échappe au langage. « Sous l'empire du langage, la réciprocité passe par le fait que l'on imagine se voir mutuellement (...) mais chez les personnes dépourvues du langage le « on » a disparu. Il n'y pas de « se voir » mais un « ce voir ». Ce qu'il nomme « le point de voir ». Il ne dit pas filmer mais « camérer » indiquant lui aussi l'importance de cet outil d'enregistrement de l'image car, dit-il : « Il se pourrait que camérer cherche à effacer cette frontière inéluctable entre ce que l'homme perçoit de ce qui lui semble être la réalité et le réel souvent situé comme étant le néant. On peut s'étonner de l'extravagance envergure d'un tel projet ». En camérant ces enfants puis en voyant leur image, il perçoit des choses qu'ils ne peuvent dire, c'est ce qu'il nomme leur « ce voir ».

Mais toutes les personnes que l'on rencontre dans l'exercice du travail ne sont pas autistes et le cinéma est passé du muet au parlant ; cependant cette invention du « point de voir » me semble pertinente car elle permet d'aller au-delà du simple « point de vue »

² R. Depardon, *Entretiens, Faits Divers* (1993).

³ S. Alvarez de Toledo, A. Masson, M. Marlon, M. Vidal Naquet, *Camérer, À propos d'images, Fernand Deligny* (2021).

que l'on peut se faire en écoutant quelqu'un. Il s'agit bien d'un « point de vue » lorsqu'on entre dans le langage sous la forme de néologismes : SDF, Rmiste, bipolaire ou bien famille monoparentale. Ces éléments de langage agissent comme une désignation des personnes en difficultés sociales, ils viennent du dehors de l'être et ne sont porteurs d'aucun savoir ni pour le sujet ni pour autrui mais influencent leur « mise en scène de leur vie quotidienne ». Jane Campion dans son film « *Un ange à ma table* »⁴ évoque la vie de Janet Frame, écrivain néo-zélandaise qui souffre dès son enfance de maladie mentale. Hospitalisée au moment de son adolescence dans un service de psychiatrie, elle échappe à la lobotomie grâce à la publication d'une nouvelle qu'elle a écrit et proposée à un journal local, gagnant ainsi le droit d'être publiée. À sa sortie de l'hôpital, titulaire d'une bourse d'études, elle décide de partir en Angleterre mais, arrivée à Londres, elle est envahie à nouveau par ses angoisses et va consulter un psychiatre. Elle lui dit en forme de présentation d'elle-même : « Je suis schizophrène » et celui-ci lui demande : « Qui vous l'a dit ? » ; elle évoque alors son enfance, son hospitalisation et son expérience d'écriture, expérience que le psychiatre l'engage à poursuivre et qui fera d'elle un écrivain célèbre, capable de trouver des aides auprès de ses proches. Dans son film, Jane Campion montre merveilleusement comment Janet Frame abandonne peu à peu son personnage de malade mentale pour celui d'écrivain.

Comme le cinéaste, le travailleur social n'est jamais assuré de percevoir le réel, mais à la différence de celui-ci, il doit pour aider s'en faire une idée et partager cette idée avec son interlocuteur. Le cinéaste choisit a priori ce qu'il veut montrer. Il devient ainsi le réalisateur de son film même si c'est un documentaire, il manipule la réalité, c'est là qu'on reconnaît son style. Autant dans un documentaire que dans un film de fiction, il filme à partir d'un scénario, des acteurs et dans un décor. Le travailleur social a aussi le choix du lieu de la rencontre, mais c'est la personne reçue qui choisit ce qu'elle va montrer ; cependant dispose-t-elle de la maîtrise de son personnage ?

Selon Erving Goffman⁵, toute rencontre est le résultat d'une mise en scène même dans la vie quotidienne. Il présente le monde comme un théâtre dans lequel chacun joue un rôle. La vie sociale est alors composée de toutes sorte de « rituels », situations types dans lesquelles les interlocuteurs entrent en interaction. Estimant que chaque acteur essaie d'imposer une image valorisante de lui-même, la moindre conversation devient une petite lutte symbolique. Ces rituels de face à face s'expriment au niveau du comportement : la tenue vestimentaire, la façon de parler et de se présenter aux autres. Le rituel veut que les partenaires de l'échange coopèrent pour confirmer la place que l'autre revendique. Ce rituel est une constante à toute situation de communication. La mise en scène se déroule sans que chaque individu ne la pense avant de l'agir, la réussite ou l'échec de l'opération n'étant jamais acquise d'avance. Grâce à Goffman on peut faire l'hypothèse que dans la réalisation d'un film le cinéaste travaille à partir d'un scénario à la mise à jour d'un personnage dévoilant de ce fait le rituel en acte. Dans le travail social, il s'agirait plutôt d'aider une personne à découvrir le rituel souvent inconnu qu'elle met en œuvre, c'est-à-dire de s'interroger avec elle à propos du scénario qu'elle joue à son insu dans son existence. Pour les deux protagonistes, cette rencontre est un fait social. Selon Émile Durkheim les faits sociaux « consistent en des manières d'agir, de penser et de sentir, extérieures à l'individu et qui sont doués d'un pouvoir de coercition en vertu duquel ils

⁴ J. Campion, J, *Un ange à ma table* (2005).

⁵ E. Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne. La présentation de soi* (1973).

s'imposent à lui. »⁶. Cette extériorité se manifeste-t-elle comme le « réel » évoqué par Raymond Depardon, « réel » présent dans la réalité d'une situation sociale, par définition invisible et difficile à définir pour tout un chacun et même impossible, selon Jacques Lacan ? Le travail social, comme la psychanalyse « s'occupe très spécialement de ce qui ne marche pas » et « le symptôme est ce que les gens ont de plus réel »⁷. Bien sûr, dans son acte, le travailleur social n'est pas en mesure d'interpréter le symptôme. Mais la psychanalyse nous apprend que le symptôme est un récit, comme le rêve. Dans l'acte clinique, cette rencontre particulière entre un travailleur social et une personne en difficulté, cette dernière raconte une histoire, celle de ses difficultés et, si on y prête attention, ce récit est accompagné d'émotions, d'affects ou de colère, il s'interrompt parfois et ce silence masque souvent le plus difficile à dire. Si on prend le soin de rédiger cet entretien, on découvre que ce récit a la forme d'un scénario mis en scène devant le travailleur social.

Ce qui ponctue ainsi ce récit, verbal et hors langage, pourrait être un bout de réel qui s'invite dans la rencontre à l'insu de la personne. Savoir s'intéresser à ces ponctuations et l'interroger de façon délicate à ce propos est souvent très profitable pour entendre ce social qui lui pèse et dont elle ignore les liens avec la réalité de son existence et pourtant qu'elle agit. De ce fait, la résolution de sa situation sociale ainsi que la définit la méthodologie en travail social n'est pas seulement une suite d'actes organisés et rationnels posés par le travailleur social après évaluation, mais consiste plutôt, selon moi, à entamer un dialogue avec la personne dans trois registres de questionnements bien différenciés et dont les contenus lui sont propres.

Tout d'abord, ce qui relève du registre d'une connaissance : qu'est-ce que la personne connaît des ressorts sur lesquels agir, de ses droits, des solutions existantes dans son environnement, de ses ressources ? Ensuite, d'un pouvoir : de quel pouvoir dispose-t-elle dans le contexte sociétal où elle se trouve, quel est ce contexte, une impasse, une situation dans laquelle elle n'a aucun droit ? Enfin, dans le registre de la volonté : qu'est-ce qu'elle veut vraiment, que peut-elle faire et quels conflits internes et externes la décision qu'elle prendrait pourraient révéler comme nouvelles difficultés ?

La connaissance se réfère ainsi à la conscience des rapports à soi, à autrui, au monde dans un environnement humain dans lequel la personne peut mesurer ce qu'elle ignore. Le pouvoir concerne sa capacité de modifications appliquée à l'espace-temps et à la société dans laquelle elle se trouve et qui la contraint de façon plus ou moins manifeste. Le vouloir permet la décision d'engagement dans l'action ou son abstention. Une prise de conscience peut émerger de ces éléments verbalisés et de leur articulation. On s'aperçoit dès lors que cela peut s'organiser au fil des entretiens en une forme de savoirs pour la personne, forme de savoirs sur lesquels le travailleur social peut proposer une intervention. Ces savoirs constituent selon moi les termes de la question sociale telle qu'elle se pose pour la personne.

Dans cet accompagnement, le savoir n'est pas seulement du côté du travailleur social, en revanche celui-ci ne doit jamais oublier que son espace de travail a des frontières et un contenu institué au gré des décisions politiques. Il doit réaliser le caractère paradoxal de son intervention entre contrainte et émancipation qui caractérise son

⁶ E. Durkheim, *Les Règles de la méthode sociologique* (1987).

⁷ J. Lacan, « Lettres de l'École freudienne de Paris » (1975), p. 11.

exercice⁸. En effet dans l'État social depuis son apparition, l'espace du social et les termes de la question sociale ont évolué modifiant ainsi la nature et la fonction du travail social. Il faut donc rester vigilant afin que la clinique du travail social ne se pose pas seulement en termes de diagnostic ni ne renforce le caractère asymétrique de la rencontre, augmentant son versant de contrainte au dépend de sa fonction d'émancipation et de protection.

Le savoir du travailleur social serait donc une forme de savoir-faire accompagnant la personne reçue dans la découverte du scénario qui lui est propre dans lequel elle s'inscrit, dans l'ignorance du personnage qu'elle y joue et de son décor. Il reste ensuite d'en modifier éventuellement le déroulement comme le cinéaste transforme la réalité au montage de son film, en même temps qu'il en maîtrise le cadre et qu'il en choisit les acteurs.

Un cinéaste est non seulement conscient de cette mise en scène mais il la réalise à partir d'un scénario écrit au préalable, ayant donné lieu à l'engagement d'un producteur ou bien rédigé le matin du tournage et distribué aux acteurs. Ce partage avec les acteurs s'effectue de façon très différente selon les cinéastes dont nous avons choisi d'examiner la pratique.

Revenir aux conditions nécessaires à la fabrication des images à partir d'un scénario pourrait ainsi constituer des savoirs utiles dans l'exercice du travail social. Je reviendrai donc aux dires recueillis au cours de ma recherche sur la question du cadre, chez quatre cinéastes : Raymond Depardon, Ken Loach, Luc et Jean Pierre Dardenne. Pour mettre au travail mon hypothèse j'ai choisi ces cinéastes car ils refusent le qualificatif de « social » appliqué à leurs films. Ils mettent en scène cependant des questions et des situations intéressantes à analyser pour un travailleur social. Raymond Depardon souhaite filmer le « réel » caché par les murs de l'institution, Ken Loach veut montrer sans relâche et dans des situations différentes la lutte des classes, fils d'ouvrier, il se sent « proche de la classe ouvrière ».

Il a découvert en filmant qu'on peut « transformer ses idées en fiction »⁹ et engager le spectateur dans cette prise de conscience. Pour Luc et Jean Pierre Dardenne il s'agit « d'arriver à transposer dans nos films (si nous en faisons encore) l'état rugueux, brut, imprévisible, tendu (l'économie à flux rendu) de la réalité actuelle »¹⁰. Ils souhaitent comprendre, en les filmant, ce qui constitue des situations complexes et, suivant les désirs du personnage, en proposer les solutions plus ou moins heureuses.

Que nous apprennent-ils en termes de savoir ? Tout d'abord ils insistent tous les trois sur leur proximité et même leur véritable installation dans le lieu de tournage. Raymond Depardon reste longtemps dans l'institution avant de filmer, il se fait connaître, dans « *Faits divers* » (Depardon 1993), il dit « *j'étais avec les policiers* ». Il réitère cette pratique dans tous ses documentaires et ainsi on peut constater que la réalité des personnes filmées apparaît sur l'écran comme leur étant propre. Ces personnes deviennent des personnages au sens cinématographique et nous touchent. Ken Loach choisit toujours comme décor des régions d'Angleterre où habitent les classes populaires, des régions industrielles. Les acteurs choisis, professionnels ou non, sont natifs ou bien habitent la

⁸ M. Autès, *Les paradoxes du travail social* (1999).

⁹ K. Loach, *À voix nue avec Ken Loach* (2019).

¹⁰ J.-P. & L. Dardenne, *Les Frères Dardenne par eux-mêmes* (2014).

région du tournage. Il faut ajouter que Ken Loach travaille avec le même scénariste depuis ses débuts, Paul Laverty, fils d'ouvrier lui aussi. Le scénario du film n'est pas distribué aux acteurs qui découvrent l'action au fur et à mesure du déroulement du tournage. Luc et Jean Pierre Dardenne (Dardenne¹¹ 1991-2005) ont tourné tous leurs films dans la même ville, Seraing, à proximité du village où ils habitent. Ils écrivent le scénario ensemble. Ils passent beaucoup de temps, plusieurs mois, avec le chef opérateur, le scénariste et les acteurs sur les lieux avant de commencer le tournage. Durant ce temps, ils travaillent avec les acteurs à une véritable construction et élaboration de leur personnage, des décors, de ses vêtements, de sa place dans le cadre. On peut dire que l'acteur participe à la transformation de sa personne réelle en personnage du film. Cela crée selon moi la forme de réalisme particulier du cinéma des frères Dardenne. Le spectateur passe de l'imaginaire à une forme de réalité.

Ces pratiques d'immersion, je les ai moi-même réalisées sans a priori au début de ma carrière, découvrant leur bénéfice progressivement. Il est vrai que je suis restée assez longtemps dans chaque poste et que durant les dernières années de ma vie professionnelle, j'habitais le quartier où je travaillais. J'ai vérifié ainsi l'importance des visites à domicile, au cours de laquelle si l'on ne se met pas en posture de contrôle, une confiance peut s'établir car c'est la personne qui nous reçoit et non l'inverse. Il devient possible de partager la connaissance et la méconnaissance du quartier et de ses institutions. Il en est de même lorsqu'on accompagne une personne dans un institution sociale pour une démarche plutôt que de la laisser aller toute seule. On augmente ainsi son propre savoir-faire et le sien. Le travail social dans un hôpital général, où étaient hospitalisés les patients usagers de drogues dont je m'occupais, m'a confirmé sur l'importance de ces pratiques dites de proximité. La rencontre dans la rue ou dans le métro est toujours très riche d'enseignement. Les collègues, éducateurs de rue, en connaissent tous les avantages.

Mais qu'en est-il de cette hypothèse du scénario ? Quelques souvenirs de dialogue peuvent illustrer cet apport du cinéma à un savoir du travailleur social, véritable apprentissage didactique pour une pratique professionnelle. Tout d'abord, à propos de la connaissance de la situation, je me souviens d'un jeune homme dont la mère nous dit qu'il est en danger et qu'il doit quitter le quartier où il habite. Il souhaite être reçu seul mais durant nos premières rencontres, il reste muet et c'est moi qui parle, lui vantant les mérites d'une postcure en province et tentant par mes questions de faire connaissance. Finalement, après quelques monologues, je lui demande pourquoi il revient me voir en restant silencieux, il me dit alors « j'attends que ça passe », je lui demande alors « qu'est qui va passer ? » Il me répond qu'il attend sa majorité dans six mois et que dès lors, « tout sera effacé ». Je lui dis qu'en effet les condamnations prononcées ces dernières années seront effacées à condition qu'il cesse toute activité délinquante. Il ignorait cette dimension juridique de sa situation et acceptera donc ma proposition de départ de son quartier. Autre souvenir, un homme au visage triste veut partir en postcure. Je lui demande alors quel paysage il souhaite voir de sa fenêtre ; il est surpris, presque en colère et m'accuse de me moquer de lui. Je perçois l'importance de cette question et lui répond : « puisque vous partez loin de chez vous, ce serait mieux de choisir un décor. » Il éclate en sanglot et dévoile alors le vrai problème. Sa femme le quitte et a commencé une démarche pour le déchoir de ses droits parentaux afin de l'empêcher de voir sa petite fille. Nous lui trouverons un hébergement en région parisienne. Au cours d'un travail long et

¹¹ L. Dardenne, *Au dos de nos images* (2015).

difficile, il parviendra à arrêter ses prises de drogues et à récupérer le droit de voir sa petite fille. Ces deux personnes ont donc changé la suite de l'histoire. Luc Dardenne¹² évoque aussi ce changement de destin du personnage au cours du tournage, dans l'écriture du scénario du film « *Le gamin au vélo* ». Dans le scénario initial, l'enfant devait mourir d'une chute consécutive à une poursuite et les frères Dardenne ont choisi finalement une fin heureuse, séduits par la vivacité et l'enthousiasme du jeune acteur. À propos d'une autre issue ayant un rapport avec la possibilité de changer une situation : il s'agit d'un homme qui vient accompagné d'un ami dont je m'occupe. Il est en larmes et me dit tout d'abord « j'attends l'amnistie », nous sommes à quelques semaines de l'élection présidentielle. Je lui demande à propos de quelle condamnation souhaiterait-il être amnistié. Il a commis de nombreux cambriolages et a été condamné à une peine de prison avec sursis assortie d'une obligation de quitter le territoire français, il est de nationalité tunisienne. Je lui dis alors que malheureusement ce type de situation ne fait pas partie des possibilités d'amnistie et lui demande ce qui l'empêche de rentrer dans son pays, la Tunisie. Il se met tout d'abord en colère m'accusant de racisme puis se calme et me dit « je ne peux pas retourner dans ma famille, j'ai honte ». Je l'assure de comprendre la raison de cette impasse. Il revient quelques semaines plus tard et me dit « Je pars en vacances » il est fier de lui car, en cachette de son père il a appelé son oncle qui lui propose de venir l'aider dans son épicerie à Tunis.

Ce savoir-faire suppose une attention à toute forme d'arrêt de la narration de l'histoire de la personne, en fait d'une interruption dans l'écriture d'un récit, d'un scénario sans préjuger des ressorts psychologiques. Ces savoirs se partagent ainsi. Du côté du travailleur social, il s'agit de ne pas oublier la phrase du grand cinéaste Howard Hawks, citée par Jean A. Gili¹³ dans son ouvrage sur le cinéaste « le cinéma est action » et il ajoute « je ne m'intéresse pas tant aux acteurs qu'aux "personnalités". Un acteur lit le script et joue la scène comme elle est écrite ou suivant les indications que lui donne le metteur en scène. Tandis qu'une "personnalité" a une façon à elle de le faire. (...) Je suis intéressé par des personnages et par les rapports qui peuvent exister entre eux. Mais pour avoir des personnages sur l'écran, il faut que vous ayez des "personnalités" sur le plateau. » La personnalité est ce qui est propre à chacun. Howard Hawks le dit de façon différente mais très proche de ce que décrivent Ken Loach, Luc et Jean Pierre Dardenne au cours du travail de construction originale de chaque personnage, période qui dure parfois une année durant laquelle avec les acteurs créent leur personnage.

L'installation dans l'institution de Raymond Depardon permet à la personne filmée, en exprimant sa personnalité, de devenir un personnage de film. Ainsi le spectateur découvre à quelle place l'institution l'assigne, place que Raymond Depardon dévoile au spectateur en lui faisant voir et entendre les contours du rôle qu'il joue et s'interroger sur les aspects inquiétants ou bénéfiques de ce rôle et des rituels qui l'accompagnent.

Il existe donc une possibilité de transfert de savoir entre le cinéma et le travail social. Nicolas Philibert, auteur de documentaires remarquables nous éclaire sur cette question¹⁴. Il évoque ce qui fut pour lui une surprise lorsqu'il décidât de filmer une institution psychiatrique, « immense territoire » où soudain, il ne savait plus ce qu'il pouvait filmer. Les patients de La Borde l'ont aidé à choisir les plans. Il abandonne dès

¹² J. P. & L. Dardenne, *Le gamin au vélo* (2011).

¹³ J.-A. Gili, *Howard Hawks* (1971).

¹⁴ N. Philibert, « *La moindre des choses* » (2024).

lors toute maîtrise « l'ennemi c'est l'intention, filmer et abandonner le dire et le savoir-faire, filmer l'ambiance ». Ainsi, il poursuivra l'aventure dans deux autres documentaires en continuant, dans cet univers inquiétant, d'être bousculé, surpris et dérangé : « L'institution, ce n'est pas mon sujet, je filme quelque chose qui me dépasse, une frontière poreuse entre les personnes ». Ainsi, c'est à partir de cette incertitude qu'un nouveau savoir devient possible pour le cinéaste et le spectateur.

Il en va de même pour le travailleur social s'il accepte une forme de savoir-faire qui serait celui d'un spectateur ignorant, acceptant que la réalité ne soit jamais la même, mais prêtant une attention vigilante et respectueuse à propos de ce qui s'interrompt, ou bien se modifie dans un récit original, un évènement, une surprise favorisant une dynamique ou pas. Cela se dévoile parfois de façon très simple. Je pense à un jeune homme que nous recevions à notre consultation selon un même scénario qui se déroulait ainsi : overdose, hospitalisation, sortie, puis disparition. Un jour pourtant, me rendant encore une fois à son chevet dans sa chambre d'hôpital pour lui demander ce qu'il envisageait pour la suite, sans trop y croire, il me répond à ma grande surprise : « je veux une postcure d'insertion ». Je lui fais alors remarquer la nouveauté de cette demande et l'interroge : « qu'est-ce qui a changé ? ». Il me dit : « Ma mère est morte, alors... ». Il partira en postcure et après un long séjour entamera un apprentissage de boulanger dans un village à proximité du lieu de l'institution où il avait été accueilli. Connaître les institutions, les droits, les solutions sociales, découvrir le pouvoir dont je dispose dans la situation où je me trouve, vouloir changer ma situation, ces trois occurrences de ce que l'on nomme une situation sociale constituent, selon moi, les savoirs permettant de modifier le cours de l'histoire d'une personne, de comprendre quel personnage elle y joue et quelle page du scénario elle peut continuer à écrire.

Comme l'a expliqué Robert Castel¹⁵ « la marge de manœuvre dont le sujet social peut disposer, ne peut opérer qu'à partir de la conscience de ses contraintes ». Je suis allée au cinéma bien avant de lire Erving Goffman et je pourrais peut-être dire aujourd'hui que le cinéma est un art goffmannien. Mon activité cinéphilique, la lecture des écrits de nombreux cinéastes et celle d'Irving Goffman en particulier ont constitué un véritable apprentissage du réel des situations humaines, de ce que l'on en voit, de ce que l'on en comprend ou pas ainsi que de la diversité des situations rencontrées dans l'exercice du travail social c'est-à-dire des rituels mis en œuvre dans la rencontre avec autrui.

Bien sûr le cinéma est aussi un outil de propagande redoutable mais lorsqu'il est réalisé par ceux dont l'éthique de l'engagement est première, il est précieux. Une activité de ciné-club au cours d'une formation et ainsi très profitable pour saisir l'art du scénario d'un cinéaste et sa méthode, dévoilant l'histoire que chacun de nous tisse, monte et démonte, dans le cours de son existence.

La place de spectateur est en effet propice à la compréhension des émotions que l'on ressent, place à la fois passive et engagée puisque la magie du cinéma consiste à nous embarquer dans une histoire et nous faire mieux comprendre notre prochain.

Un dernier souvenir me revient en mémoire : dans le film *La Nuit du chasseur* de Charles Laughton¹⁶, deux enfants se sont vus remettre l'argent d'un cambriolage par leur

¹⁵ R. Castel, « Pierre Bourdieu et la dureté du monde » (2003).

¹⁶ C. Laughton, *La nuit du chasseur* (2000).

père avant qu'il ne soit tué par la police. Il est important de préciser que le scénario du film situe l'action pendant la grande dépression de 1929 aux États-Unis. Les enfants sont pourchassés par un homme qui se fait passer pour un pasteur, séduit puis assassine leur mère et veut leur voler le magot. Ils parviennent à lui échapper en se réfugiant dans une barque, au milieu du fleuve suivant le fil de l'eau, alors que l'homme marche sur la rive mais ne les voit pas. Devant cette scène, je m'étais demandé : « quel espace existe pour les enfants où ils seraient libres et protégés ? ». Cette question me semble d'actualité aujourd'hui. Mais ceci est une autre histoire.

Références bibliographiques

- ALVAREZ DE TOLEDO S., MASSON A., MARLON M., VIDAL NAQUET M., 2021, *Camérez. À propos d'images*, Fernand Deligny, Paris, L'Arachnéen.
- AUTES M., 1999, *Les Paradoxes du travail social*, Paris, Dunod.
- CAMPION J., 2005, *Un Ange à ma table*, Studio Canal.
- CASTEL R., 2003, « Pierre Bourdieu et la dureté du monde », in Encrevé P., Lagrave R.M. (dir), *Travailler avec Bourdieu*, Paris, Flammarion, p 347-355.
- DARDENNE L., 2015, *Au dos de nos images 1991-2005*, Tome 1 ; *Au dos de nos images 2005-2014*, Tome 2, Paris, Seuil.
- DARDENNE J.-P. et L., 2011, *Le Gamin au vélo*, Diaphana Éditions, vidéo.
- DARDENNE J.-P. et L., 2014, *Les Frères Dardenne par eux-mêmes*, une leçon de cinéma, rencontre animée par Toubiana S. et Benoliel B., <https://www.cinematheque.fr>
- DEPARDON R., 1983, *Faits divers*, Arte Éditions.
- DEPARDON R., 1993, *Entretien, Faits divers*, Arte Éditions.
- DEPENNE D., CHAUVIERE M., TRAPON M., 2025, *L'Enfant sauvage de l'État social. Quatre essais sur l'hypothèse travail social*, Paris, L'Harmattan.
- DURKHEIM E., 1987, *Les Règles de la méthode sociologique*, Paris, Quadrige, PUF. 23^{ème} éd.
- GILI J.-A., 1971, *Howard Hawks*, Collection cinéma d'aujourd'hui, n° 69, Paris, Seghers.
- GOFFMAN E., 1973, *La Mise en scène de la vie quotidienne, 1. La présentation de soi, 2. Les relations en public*, Paris, éd.de minuit, Le sens commun.
- LACAN J., 1975, *Lettres de l'École freudienne de Paris*, n°16, <https://ecole-lacanienne.net/wp-content/uploads/2016/04/Lettres-de-EFP-N16-part-1.pdf.pdf>, page consultée le 18 mai 2025.
- LAUGHTON C., 2000, *La Nuit du chasseur*, MGM dvd.
- PHILIBERT N., 2024, Dialogue après « *La moindre des choses* », Paris, Cinémathèque, 24 mars.
- LOACH K., 2019, *À voix nue avec Ken Loach*, entretien avec Chassagnieux P., <https://www.franceculture.fr>.
- TRAPON M., 2025, *Cinéma et travail social, le cadre comme hypothèse* in Depenne D., Chauvière M., Trapon M., *L'Enfant sauvage de l'État social. Quatre essais sur l'hypothèse travail social*, Paris, L'Harmattan, p. 99-133.