

CAHIER LOUIS-LUMIÈRE

n° 8



Un cinéma du subjectif

Actes du colloque organisé par l'École Supérieure d'AudioVisuel (ESAV)
de l'Université de Toulouse II le Mirail et l'École nationale supérieure Louis-Lumière
à l'Abbaye École de Sorèze (février 2011).

SOMMAIRE

2

ÉDITORIAUX

Francine Lévy
Directrice de l'École nationale
supérieure Louis-Lumière

Jean-Louis Dufour
Directeur de l'ESAV
Maître de Conférences
Université de Toulouse II le Mirail

4

PRÉSENTATION

Gérard Leblanc
Professeur des Universités
École nationale supérieure
Louis-Lumière



Un cinéma du subjectif

Actes du colloque organisé par l'École Supérieure d'AudioVisuel (ESAV)
de l'Université de Toulouse II le Mirail et l'École nationale supérieure Louis-Lumière
à l'Abbaye École de Sorèze (février 2011).

P.7 À 17

De l'expression subjective directe
Gérard Leblanc

P.18 À 25

La mise en « je » du film
Catherine Guéneau

P.26 À 30

Cinéma Subjectif
Boris Lehman

P.31 À 39

Subjectivités en mouvement
et déplacements identitaires
dans les « cinémas africains »
contemporains
Daniela Ricci

P.40 À 49

Le cinéma direct :
du sujet retrouvé à l'invention
du subjectif
Dario Marchiori

P.50 À 58

Stephen Dwoskin,
de la personnalisation
de la caméra à l'érotisme
haptique : le gros plan comme
révélation d'un subjectif dérangeant
Fabienne Bonino

P.59 À 64

Les *en-jeux* du je
ou la place du genre
dans la narration filmée
Fabienne Le Houérou

P.65 À 72

L'auto récit, la mise en scène
de l'identité narrative au cinéma
Jean-Pascal Fontorbes
Anne-Marie Granié

P.73 À 78

Je suis au cinéma : l'imaginaire
autobiographique du film
Gabriel Coutagne

P.79 À 90

Qui veut l'objet veut l'instrument
Gérard Pelé

P.91 À 99

Werner Herzog et Alexander
Kluge : cinéastes documentaires
Jeremy Hamers

P.100 À 108

L'énonciation personnelle du film
Lise Gantheret

P.109 À 118

Les « mises en regard »
dans les films
de Johan van der Keuken
Marie-Jo Pierron-Moinel

P.119 À 125

Robert Bresson :
de l'objectivité consciente
à la subjectivation sublimée
Peggy Saule

ÉDITORIAUX

Ce huitième numéro consacré à « La subjectivité au cinéma » vient, comme une boucle de Moébius conclure une période de huit années éditoriales consacrée à la recherche en cinéma, en son et en photographie, toute orientée vers la pluralité des points de vue, la diversité de la création, la variété des pratiques et des techniques.

A cette étape de notre maturité nous avons rassemblé autour de nous un comité scientifique prestigieux dont je remercie chaleureusement tous les membres.

En 2012, une nouvelle époque s'ouvrira pour l'Ecole nationale supérieure Louis-Lumière : elle occupera de nouveaux bâtiments, sur un nouveau territoire, avec de nouveaux voisins et partenaires. Mais, je n'en doute pas, elle conservera la même envie qu'aujourd'hui de partager ses thèmes avec des chercheurs, des praticiens et des artistes à travers d'autres numéros du Cahier. La ligne que nous avons tracée restera celle de la curiosité, de l'altérité, celle qui nous relie dans la différence. Elle restera également essentiellement subjective, car, comme l'écrit Gérard Leblanc dans les pages qui suivent : « (...) *il est impossible de s'ouvrir sur l'extérieur si l'on est fermé ou cloisonné à l'intérieur.* »

Je remercie très sincèrement tous ceux qui ont collaboré à ce numéro, dans le fond comme dans la forme.

Francine Lévy
Directrice
ENS Louis-Lumière

C'est à l'initiative de l'Ecole Supérieure d'Audiovisuel de l'Université de Toulouse II le Mirail qu'a été imaginé le principe d'une manifestation scientifique à périodicité annuelle consacrée aux champs du cinéma et de l'audiovisuel, et c'est dans le cadre prestigieux de l'ancienne Abbaye Ecole de Sorèze, abbaye Cistercienne du 15^{ème} siècle, qu'elle a pu être accueillie, sans faillir depuis sa première édition, en novembre 2002.

Près de 150 intervenants s'y sont succédés depuis, autour des thématiques les plus variées, pour enrichir de leur contribution les débats d'une teneur toute particulière. En effet, chacun, à Sorèze, habite l'endroit le temps du colloque, ce qui confère à l'événement le caractère singulier d'une *Recherche en résidence*, trois jours durant lesquels les liens entre chercheurs, enseignants, étudiants trouvent la force des ancrages, pour que perdurent ces ébauches d'une réflexion partagée, ces entrelacs de la pensée dont Sorèze apparaît, à tout prendre, comme l'un des tous premiers relais.

Je tiens à exprimer mes remerciements à Pierre Arbus, Maître de Conférences à l'ESAV, qui, depuis la première édition du colloque, a mis en œuvre chacune des thématiques, avec une conviction jamais démentie quant au bien fondé et à la nécessité qu'une telle manifestation perdure, pour le plus grand profit de la valorisation scientifique.

Et c'est bien avec la même conviction que nos partenaires n'ont cessé de nous soutenir au fil des ans, le premier d'entre eux bien sûr, le Conseil Régional de Midi Pyrénées, mais aussi le Syndicat Mixte de l'Abbaye Ecole de Sorèze (Conseil Régional, Conseil Général, Mairie). Qu'ils en soient ici chaleureusement remerciés.

Enfin, je voudrais exprimer ma satisfaction d'avoir pu collaborer cette année avec l'ENS Louis Lumière et Gérard Leblanc, et espère vivement que cette association se prolongera au-delà du Colloque de Sorèze, dans le cadre des travaux de nos laboratoires respectifs, le LARA (Laboratoire de Recherche en Audiovisuel) et la Recherche à l'Ecole nationale supérieure Louis-Lumière.

Jean-Louis Dufour
Directeur de l'ESAV
Maître de Conférences
Université de Toulouse II le Mirail

PRÉSENTATION

Après avoir abordé la question de la subjectivité au cinéma dès son premier numéro (automne 2003), le Cahier Louis-Lumière y revient plus systématiquement dans son numéro 8 à partir d'un colloque co-organisé par l'ENS Louis-Lumière et le Laboratoire de Recherche en Audiovisuel (LARA) et l'ESAV (de l'Université de Toulouse II le Mirail). Ce colloque, au sens premier du terme (non une addition et une succession de discours fermés sur eux-mêmes mais une mise en jeu collective d'hypothèses de recherche) s'est tenu à l'ancienne abbaye de Sorèze du 9 au 11 février 2011.

Il s'agissait d'envisager quelques-unes des formes de l'expression directe de la subjectivité au cinéma ou, plus exactement, quelques-unes des manifestations du *travail* de la subjectivité au cinéma. Cette problématique conduisait nécessairement à questionner des démarches cinématographiques qui croisent des enjeux de vie et des enjeux de représentation, en opposition à la tradition auteuriste à la française comme à la ligne de démarcation établie entre pratiques professionnelles et pratiques amateurs. Il est clair que, dans ce contexte, un film ne peut plus être l'expression indirecte d'un auteur ni le simple exercice d'une profession.

Un premier axe de recherche consistait à redéfinir une subjectivité en mouvement dans l'ensemble de ses composantes et déterminations. Cette subjectivité est bien sûr celle du ou des cinéastes mais aussi celle des personnes filmées, qu'elles soient ou non des acteurs de profession, ainsi que celle des spectateurs. La mise en relation de ces trois degrés et niveaux de subjectivité (cinéaste, personnes filmées, spectateur) ouvre sur un questionnement des interactions que le film est susceptible de construire avec la vie réelle des personnes qui s'y impliquent aux différentes étapes de son élaboration et de sa circulation.

Il était également nécessaire de s'interroger sur les modes d'implication personnelle du ou des cinéastes à travers l'auto-filmage, l'entre-filmage et le régime de l'adresse ou de l'interpellation. En s'exposant d'une manière ou d'une autre, le cinéaste se met en jeu – en tant que cinéaste et en tant que personne – et le mouvement du film provoque une série de déplacements identitaires où l'altérité n'est pas jouée d'avance mais résulte au contraire du travail du film. Le film s'approche ici de la performance tout en s'en différenciant.

Le champ des possibles ouvert par cette problématique était très vaste et nous ne voulions en aucun cas imposer des sujets ou des méthodes d'analyse aux différents intervenant(e)s. De fait, comme on pourra le lire, les approches sont très variées voire, parfois, opposées. Les appareils conceptuels existants ne sortent pas indemnes à l'épreuve d'un tel questionnement. Il faut accepter de vérifier leur pertinence et leur validité, les débats qui suivaient chacune des interventions ont été très riches à cet égard.

La difficulté la plus importante a trait à l'expression subjective elle-même. Il est très difficile dans une société, quelle qu'elle soit, de s'exprimer en son nom propre, en tant qu'être singulier (et nous sommes tous des êtres singuliers). Trop de *filtres* – psychologiques, idéologiques, sociaux – s'y opposent qui nous rendent étrangers à nous-mêmes. La subjectivité de *l'auteur*, sollicitée en principe, est elle-même filtrée par les critères dominants de la reconnaissance du cinéaste – ou plus généralement de l'artiste – comme auteur. Nous avons voulu avancer de quelques pas dans la reconnaissance de la subjectivité, envisagée dans toutes ses dimensions, comme *chantier de création*. On s'aperçoit alors que cette subjectivité, explorée sans tabous ni entraves, s'ouvre à toutes les altérités, à tous les mondes possibles. Il ne s'agit pas là d'un paradoxe mais d'une dialectique. Il est impossible de s'ouvrir sur l'extérieur si l'on est fermé ou cloisonné à l'intérieur. On ne peut construire quoi que soit avec la subjectivité des autres que si l'on met en jeu sa propre subjectivité. Pour y parvenir, il faut se désassujettir des normes qui régissent l'expression de la subjectivité.

Quelques démarches cinématographiques de *désajutessissement* sont ici proposées au lecteur, sans aucune prétention à l'exhaustivité. Chacun(e) pourra y ajouter les siennes. J'espère néanmoins que ce *Cahier* sera un vecteur de réflexion et de transformation.

Je voudrais pour finir rappeler la parfaite collaboration scientifique entre les deux structures organisatrices de ce colloque, incarnées pour l'ESAV et le LARA par Pierre Arbus, et par moi-même pour l'ENS Louis Lumière, Amanda Studniarek pour ses sollicitations et relectures successives, et Mehdi Aït-Kacimi pour le suivi sans faille qu'il a assuré à ce numéro, comme aux précédents.

Gérard Leblanc
Professeur des Universités
Ecole nationale supérieure Louis-Lumière

De l'expression subjective directe

| Gérard Leblanc

Résumé

Il y aurait, dans la création, quelque chose qui ne relèverait pas de la création mais de l'horizon de vie du créateur. L'enjeu du film n'est pas le film comme activité séparée mais l'ensemble des interactions que le film construit avec la vie : celle des filmeurs, celle des filmés, celle des spectateurs (les personnes qui sont amenées à découvrir un film parce qu'ils partagent quelque chose avec lui).

Abstract

The act of creating would seem to harbour something that does not in itself come from creation, but rather stems from the creator's own horizons. The challenge of film is for it not to be seen as a separate activity but as the sum of interactions which the film constructs with life: the filmmakers', the filmed', the audience's (those who come to discover the film because they share something with it).

1- Croiser des enjeux de vie avec des enjeux de cinéma.

S'impliquer.

S'exposer.

Se mettre en jeu.

Mettre en jeu quelque chose de soi qui ne relèverait pas seulement de la création en tant qu'activité séparée, circonscrite précisément dans le temps de la création.

La création en tant qu'activité séparée n'interagit pas avec la vie, elle se substitue à elle.

Hypothèse : il y aurait, dans la création, quelque chose qui ne relèverait pas de la création mais de l'horizon de vie du créateur. L'enjeu du film n'est pas le film comme activité séparée mais l'ensemble des interactions que le film construit avec la vie : celle des filmeurs, celle des filmés, celle des spectateurs (les personnes qui sont amenées à découvrir un film parce qu'ils partagent quelque chose avec lui).

J'ai moi-même bataillé dans les années 1970 pour remplacer le terme de création par celui de production au sens que lui donnait Marx : le travail productif comme origine de la plus value. C'est que le premier me semblait irrémédiablement marqué par son origine : la création d'un monde *ex nihilo*. Or, nous ne créons pas à partir de rien mais à partir d'un tout où l'ordre le dispute au désordre. Par le moyen de l'activité artistique, nous nous efforçons de construire un ordre qui ne relève en rien de son maintien.

Pourquoi alors reconduire le terme de « création » ? Parce que celui de production, au sens que je viens de rappeler, est ordonné par une finalité qui ne saurait régir l'activité artistique, ouverte à l'aléatoire et à l'imprévu. On sait - parfois - ce qu'on cherche mais on ne sait pas à l'avance ce qu'on va trouver. Peut-être, en trouvant, apprendra-t-on ce que l'on cherchait sans le savoir. La recherche construit en définitive son objet dans le processus qui consiste à trouver y compris ce qu'on ne cherchait pas. Comment parler alors de production ? Produire consiste à réaliser un produit déjà conçu et défini dans ses grandes comme dans ses petites lignes. ►

- Il s'agit toujours d'exécuter un programme préexistant, serait-ce un scénario dit justement « de tournage » autrement dit un scénario « prêt à filmer » (il est vrai que le programme est parfois déprogrammé et reprogrammé par la réécriture du scénario initial).

La création est donc une forme très particulière de la production. On produit un objet qui ne saurait être défini en son commencement. Un objet indéterminé. Tout rapprochement et, à fortiori, toute identification avec le concept de production ne peut être que mécaniste.

2- Ne plus s'en remettre à des représentants – des personnages, des acteurs – pour exprimer quelque chose de sa subjectivité. Supprimer les médiations, les intermédiaires. S'agirait-il d'une forme de démocratie directe à l'échelle de la création ? C'est en tout cas renvoyer chacun à lui-même c'est-à-dire à sa singularité, à ce qui le spécifie comme être au monde, particulier et non substituable : irremplaçable en un mot. L'enjeu démocratique est incontournable, en art comme en politique, lorsqu'il est fait appel à la subjectivité de chacun.

La création se situe ici en deçà de la représentation. Cela ne signifie pas que l'expression subjective directe efface la représentation, et encore moins l'autoreprésentation, puisque la représentation fait partie de la vie. Mais elle travaille la dialectique qui s'établit entre la personne qui s'exprime et le personnage qu'elle se compose ou qui émerge d'elle à son insu. Plus fondamentalement encore, la dialectique entre la vie réelle et la vie imaginaire de cette personne. Toute autobiographie comporte une part d'autofiction, qu'elle soit assumée ou

inconsciente. Tout simplement parce que l'imaginaire fait partie de la vie réelle et ne saurait être évacué sans amputer la vie d'une de ses dimensions essentielles. Autre chose est d'utiliser des éléments de sa vie réelle pour se construire délibérément une autobiographie imaginaire. Nous rejoignons alors une forme d'expression subjective *indirecte* où une personne qui se présente comme réelle essaie de conformer l'image qu'elle renvoie d'elle-même au personnage imaginaire dont il lui plaît d'emprunter les habits.

Il est certes possible de projeter sa subjectivité dans un personnage au point de se confondre avec lui. Les mécanismes de projection dans des identités de substitution, avant d'être proposés au spectateur, sont mis en place par les créateurs eux-mêmes. Combien d'entre eux, toutes formes d'expression artistique confondues, ne se prennent-ils pas pour tel ou tel personnage de leur invention ou de leur ré-invention lorsqu'il s'agit de personnages qui ont réellement existé ? C'est un des principaux moteurs de l'expression subjective indirecte. Et cela même lorsque ces personnages représentent, pour leurs créateurs, des expressions concentrées de la société de leur temps. Madame Bovary c'est moi, nous dit Flaubert. Ne cherchait-elle pas à s'évader de son milieu comme Flaubert tentait de le faire par l'écriture ? Il existait une certaine conjonction de désir entre l'écrivain et son personnage même si les voies de sa satisfaction étaient différentes.

Traditionnellement, l'auteur se représente ou se fait représenter par des personnages. S'agit-il de rendre compte de la diversité humaine, le multiple ne pouvant se réduire à l'unique ? S'agit-il de créer une distance propice à la réflexivité ? Ne s'agit-il



**La subjectivité
ne correspond pas
à une essence mais
à une recherche d'identité
puisque toute identité
qui se cherche se perd
et se trouve dans
les possibles du multiple.**

pas plutôt de créer un monde à son image ? Ou bien alors, plus impersonnellement, de créer un monde à l'image que l'on se fait du monde ? Il s'agit en tout cas de créer des mondes dont la cohérence ne dépend nullement de leurs interactions avec la vie réelle de leur créateur. Il s'agit de mondes parallèles. Cela ne signifie pas que le créateur ne puisse pas passer tout entier dans le monde de sa création. Il est alors temps et il y a peut-être lieu de le déclarer fou.

Ne pas se prendre pour un autre. Ou alors assumer le désir d'être un autre sans recourir à des identités de substitution. Prendre conscience de la multiplicité des *possibles* qui existent en chacun d'entre nous. Sans cette prise de conscience, comment pourrions-nous interagir avec d'autres que nous, je veux dire ceux qui ne nous ressemblent pas ? Comment pourrions-nous les reconnaître comme à la fois différents et semblables, la dissemblance ne pouvant se concevoir qu'en relation avec la ressemblance ? Comment pourrions-nous nous déplacer sur leur terrain à partir du nôtre ? On ne peut filmer l'autre que dans le mouvement de la découverte d'une altérité en soi. Il est différent et, en même temps, il a quelque chose de commun avec moi. Et si je peux le reconnaître comme tel, c'est parce que je suis multiple. Parce qu'il représente un de mes possibles, un possible que j'aurais pu actualiser si j'avais vécu les conditions initiales qui l'ont fait devenir ce qu'il est.

Lorsqu'il est question d'interagir avec un autre, l'autre ne peut pas être en position d'extériorité absolue. Il ne peut pas m'être totalement étranger. On aurait tort à cet égard d'opposer une subjectivité tournée vers l'intérieur et une subjectivité

tournée vers l'extérieur. Il est certes possible de s'enfermer à vie dans sa subjectivité et de ne plus en sortir. Or, il ne s'agit pas là d'une subjectivité tournée vers l'intérieur mais d'une subjectivité qui tourne en circuit fermé, d'une

subjectivité qui ne travaille pas sur elle-même mais qui se répète et ressasse son illusoire unicité. Dès que la subjectivité travaille sur elle-même, elle s'ouvre à la multiplicité des possibles et par conséquent à des interactions avec d'autres subjectivités, à la fois internes et externes. Il n'est pas de rencontre avec l'autre qui ne nécessite un travail sur sa propre subjectivité. Un travail intérieur est la condition nécessaire d'une ouverture féconde sur l'extérieur.

C'est ce qui différencie le cinéma du subjectif d'un cinéma du « je ». La subjectivité ne s'exprime pas telle qu'en elle-même, de façon statique. Elle n'obéit pas non plus à une représentation prédéterminée qu'il s'agit de faire reluire comme le trésor le plus précieux au monde. Elle ne correspond pas à une essence mais à une *recherche d'identité* puisque toute identité qui se cherche se perd et se trouve dans les possibles du multiple. Il ne s'agit pas de dilution mais d'extension.

S'adresser directement au spectateur à partir de ce qu'on est et dans un projet d'élargissement identitaire. La subjectivité n'est ni une parure, ni une parade, ni un paravent. Elle ne vise pas à montrer comme elle est belle ou monstrueuse (variante moderne de la « belle âme » ou de « l'âme damnée », c'est tout un). Elle est elle-même en mouvement. La subjectivité relève d'un processus de travail et tout processus de ►

- travail génère des transformations. Je ne suis plus, à l'issue du processus, identique à celui que j'étais en son commencement. Je sors de la conception univoque que, spontanément, je me faisais de moi.

3- Avoir une vie d'être humain (en tant qu'être social), avoir une vie de cinéaste. Les deux peuvent-ils interagir ? En quels points et jusqu'à quel point ?

C'est ce qui nous intéresse ici. L'art (le cinéma en l'occurrence) n'est plus seulement l'exercice d'un métier, la mise en œuvre d'un savoir faire, le jaillissement d'un savoir créer – mais aussi l'accomplissement d'un savoir vivre. L'art (le cinéma en l'occurrence) peut avoir pour fonction et pour finalité d'affûter et d'affiner un art de vivre avec les autres, de construire un « vivre ensemble ».

De quoi naît le désir de filmer dans la vie de qui se met à filmer ? En quoi ce désir de filmer est-il la mise en œuvre (la mise en œuvre l'emporte ici sur la notion d'œuvre) d'une possibilité ressentie parfois comme vitale ? C'est seulement lorsque le cinéma se confronte à des enjeux de vie que l'être humain et le cinéaste sont obligés de coexister dans l'acte de filmer. Encore cette obligation ne relève-t-elle pas de la contrainte mais de la nécessité. Les choix spécifiquement cinématographiques du cinéaste auront des répercussions sur sa vie et par seulement sur son film et, plus généralement, sur son *activité* de cinéaste. Le cinéaste ne crée plus des mondes parallèles, il crée des mondes en constante interaction avec sa vie mais aussi avec la nôtre, dans la mesure où nous partageons quelque chose avec lui. Il part d'un enjeu de vie pour retourner à une vie dont, en fait, il ne s'est jamais vraiment détourné. Le

cinéma est le moyen d'expression qu'il a choisi pour travailler des interactions et leur faire produire de nouveaux possibles.

Vivre un enjeu de vie ressenti comme vital ne signifie pas *de facto* que l'enjeu de cinéma le soit aussi. Ni même qu'il existe un réel enjeu de cinéma. L'enjeu de cinéma commence à exister à partir du moment où il ne s'agit pas d'enregistrer une réalité filmée, fût-elle subjective, mais de construire des interactions avec elle. Des interactions où la caméra, tenue de main d'homme, joue un rôle structurant. *Sans cet espace interactionnel en formation*, il n'y aurait pas d'enjeu de cinéma ou alors un cinéma déconnecté de tout enjeu de vie. Il n'y aurait que du cinéma sans la vie ou que de la vie sans le cinéma.

L'enjeu de vie peut être tout à fait banal ou quelconque. La vie du filmeur n'y est pas nécessairement en jeu bien que les points de basculement de la vie constituent à l'évidence des enjeux naturellement importants. Mais c'est avec un moment de sa vie, quel qu'il soit, que le filmeur interagit au moment du filmage. Cela suffit à le qualifier cinématographiquement.

4- Les enjeux de vie peuvent être individuels, sociaux ou les deux à la fois. Existe-t-il d'ailleurs des enjeux de vie exclusivement individuels ? On peut légitimement en douter. Lorsque l'enjeu de vie concerne deux individus seulement, une relation amoureuse par exemple, il s'agit de partager cet enjeu avec des spectateurs saisis par une relation comparable. Il s'agit également de prendre la mesure avec eux des effets de la relation amoureuse sur l'ensemble des relations sociales. Et il

n'est pas non plus d'enjeu social qui ne comporte pas des aspects individuels, à moins que l'on s'en tienne au strict plan des idées. C'est à moi, en tant que sujet, qu'il revient de décider de changer ma pratique sociale ou de la réorienter. Les individus qui, dans le film, me font face et m'interpellent, n'énoncent pas seulement des idées, ces idées sont passées dans leur vie et en sont devenues un enjeu. C'est à ce niveau que le partage a lieu. Il s'agit d'enjeux de vie pratique.

C'est que l'expression subjective directe du cinéaste rend également possible l'expression subjective directe de chaque personne filmée et de chaque spectateur. La mise en jeu de soi met en mouvement la singularité de chacun car il n'est plus question pour personne de s'identifier à un personnage de l'invention du cinéaste, un personnage qui agirait, éprouverait des émotions, penserait à notre place.

L'expression subjective directe peut se manifester, hors caméra, dans le choix des situations et des personnes, dans la nature des interactions que les filmeurs construisent avec les filmés avant le filmage. Ainsi le filmeur peut très bien ne jamais apparaître dans une scène et y être intensément présent. On le ressent immédiatement à l'écoute et à l'observation des filmés. Les filmeurs n'ont pas mis les filmés « en confiance » comme on le dit parfois pour valoriser un reportage où la langue de bois n'est pas le dialecte dominant, ils partagent quelque chose avec eux – des émotions, des idées, des objectifs – et cela se vérifie à leur comportement qui revêt souvent la forme de l'interpellation ou du dialogue, c'est-à-dire de l'échange, apaisé ou conflictuel.

Autrement dit, l'expression subjective directe peut ouvrir sur la création de mondes qui, tout en y étant ancrés, débordent la subjectivité de chacun des protagonistes en interaction. Le partage d'un même horizon de vie projette chaque subjectivité, hors de toute clôture subjective individuelle, vers une réalité à construire collectivement, sur une base interactionnelle élargie. C'est aussi la fonction et la finalité d'un cinéma du subjectif : élargir la base interactionnelle qui s'y trouve travaillée à d'autres subjectivités, celle des spectateurs en l'occurrence.

Toute question dite objective, la plus éloignée de moi en apparence, a nécessairement un point d'ancrage dans ma subjectivité. C'est ce qui la rend vivante pour chacun et, par conséquent, porteuse de transformations. Le cinéma du subjectif établit des liens, des ponts, des passages entre les mondes subjectifs et les mondes qui leur sont extérieurs. Rien ne peut être transformé dans le monde objectif sans cette mise en relation. Ou alors, il faut tenir pour bien peu les enseignements de l'Histoire, faire comme si le monde objectif pouvait être transformé en dehors de toute adhésion subjective profonde, convoquant à la fois des processus d'intellection et des affects.

(Extrait de *Un autre horizon*. Ce film est disponible sur le site : mediascreationrecherche.com).

5- Parler et filmer en même temps est difficile, constate Alain Cavalier dans *Le filmeur* (2005) : difficulté déjà relevée quinze ans plus tôt par Robert Kramer dans *Berlin 10/90*. Parler dans le mouvement de la scène que l'on est en train de filmer. Une scène qui n'a pas été l'objet d'une scénarisation préalable. ►

- Une scène dont les vécus en mouvements entrecroisés constituent la trame.

Pourquoi parler d'une « scène » alors qu'il n'y a pas de scénarisation au sens cinématographique ou, plus généralement, narratif du terme ? Parce que l'acte de filmer en direct est constitué ici par une unité de temps, de lieu et d'action (ou d'inaction, peu importe). Parce que cet acte aura un commencement et une fin, même si ce commencement et cette fin ne correspondent à aucun schéma narratif ou dramatique répertorié. Cet acte sera unique (le film ne comportera alors qu'une seule scène) ou pluriel (un montage *en différé* assemblera les scènes finalement retenues selon une logique aléatoire fondée sur la recherche de relations audiovisuelles, à la fois nécessaires et non programm es).

Les scènes seront montées dans un ordre qui ne sera qu'exceptionnellement chronologique, même si l'ordre chronologique peut se justifier comme principe de montage dans certains cas. Mais peut-il y avoir un montage à l'intérieur de chaque scène, étant entendu qu'une scène est toujours découpée puisqu'elle est mise en espace ? Le montage n'est certes pas interdit s'il a pour effet de rendre plus saillants des aspects qui, en son absence, risqueraient de passer inaperçus. Il ne s'agit pourtant là que d'améliorations. Le re-montage en différé d'une scène filmée en direct n'est en aucun cas créateur de son sens. Le montage de et dans la scène est, pour l'essentiel, concomitant au filmage. Filmer ne peut se concevoir ici sans monter à l'intérieur de chaque scène puisque c'est le montage dans la scène qui permet de rendre visibles les interactions qui s'y produisent. Le découpage en direct fonde le montage de la scène.

Monter l'ensemble des scènes dans l'après coup du filmage met en jeu d'autres temporalités et fait jouer d'autres types et formes d'interactions. Les deux montages s'articulent mais se différencient qualitativement. On ne saurait les confondre. La vie continue néanmoins après le filmage. C'est pourquoi l'acte de monter après le filmage peut être porteur de nouvelles transformations. L'imprévu du montage n'est pas de même nature que celui du filmage. Au filmage, il s'agit de vivre le film dans le mouvement même de la vie, à son rythme et dans ses aléas. Au montage, la vie continue avec le matériau recueilli au filmage. Ce qui fut vécu au filmage, cinématographiquement parlant, se résume maintenant à ce matériau. Il est temps d'inventer un principe d'organisation du matériau susceptible d'accueillir encore de l'imprévu. Mais l'imprévu va naître à présent de l'organisation du matériau.

6- Il s'agit en fait, au filmage, d'aligner le désir de film sur le désir de filmer et non l'inverse.

Il y a des scènes qui relèvent du simple désir de filmer sans que l'on sache, au moment où on les filme, si elles prendront place dans le film (s'il existe un film en projet) ou dans *un* film potentiellement à venir.

  la différence du désir de film tel qu'on le conçoit ordinairement, le désir de filmer n'entre pas dans un scénario préexistant. Il est une composante d'un désir de vivre qui aurait pu se manifester, à cet instant, d'une toute autre façon. Le choix de filmer est d'abord un choix de vie au moment où l'on décide de filmer et c'est la raison pour laquelle



L'acte de filmer renvoie à un scénario de vie avant de renvoyer

à la construction d'un film.

il ne saurait relever d'un simple choix cinématographique. L'acte de filmer renvoie à un scénario de vie avant de renvoyer à la construction d'un film. Les scénarios de vie sont eux-mêmes multiples et ouvrent sur des horizons très différents les uns des autres. Ils oscillent tous néanmoins entre des horizons de vie qui visent à la transformation de l'existant et des horizons de vie qui tendent à le reconduire.

Replacer le désir de filmer dans le scénario de sa propre vie amène à reconsidérer sa position par rapport aux personnes que l'on s'apprête à filmer. Elles n'apparaissent pas devant la caméra pour jouer un rôle dans un film, ni même pour tenir la place qui est la leur dans la vie, mais parce que le filmage joue un rôle *dans leur propre scénario de vie*, un rôle qui n'est pas réductible au temps du filmage.

Ce qui différencie en premier lieu un scénario de vie d'un scénario de film, par exemple, c'est que le premier n'est pas bouclé bien que tout scénario de vie intègre la certitude de la mort. Mais aussi certaine soit-elle, la mort est encore à venir. L'horizon de possibles reste ouvert alors que le bouclage d'un scénario de fiction entérine sa fermeture, c'est-à-dire l'extinction des possibles.

Ouvrir le filmage à ce que la vie comporte d'imprévisible et par conséquent de non filmable au sens de déjà scénarisé. Les scénarios de vie sont toujours ouverts car aucune fin, et il ne s'agit pas seulement de la mort, ne peut être contenue en aucun commencement même si toute scène a un commencement et une fin. On peut certes viser un objectif en commençant à filmer mais rien n'assure qu'il sera atteint.

Images revisitées d'un cinéma à présent dévalué aux yeux mêmes

de son auteur. L'image de Romy Schneider n'est plus aujourd'hui celle de l'actrice majestueuse que le cinéaste a mise en scène dans des films de fiction attendus, quoi qu'un peu décalés par rapport à la production dominante de l'époque, mais celle de la femme qu'il a regardée de près dans la relation intime qui l'unissait à elle. Un petit duvet au-dessus de la lèvre supérieure c'est, nous dit-il, l'image qui perdure d'elle dans sa mémoire visuelle et mentale. Ce n'est pas une image de cinéma au sens où on l'entend, c'est une image en deçà de la représentation, une image affective qui n'énonce rien sur l'actrice et un peu plus sur la femme. Une image qui vit et vibre dans la mémoire. C'est ce type d'images que le cinéma du subjectif rencontre et travaille. (Extrait *Le filmeur*. Le film est disponible en DVD, Pyramide distribution).

Le film sera fait de rencontres quotidiennes avec des amis, souvent des artistes comme lui, de rencontres aussi avec des spectateurs de ses films au hasard des projections. Mais il est surtout tissé d'observations minutieuses où le filmage d'un fruit pourrissant ou d'un « chat venu en inspection » coexiste avec celui d'un père en train de mourir ou d'une mère dont son fils cinéaste conjecture qu'elle « pourrait mourir pendant que je la filme ». Le sommeil s'alourdit de tous les suspens possibles. Tout, ou presque, dans le film, va vers la dégradation, la mort et la décomposition. On pourrait repérer cet axe thématique comme principe d'organisation du montage du *Filmeur* et s'en tenir là.

Mais il y a autre chose qui donne à penser à l'écart de ce principe d'organisation. Les fulgurances qui parsèment le film ici ou là n'ont pas plus

- d'importance que les notations les plus triviales. Car les unes conditionnent l'existence des autres et réciproquement. Mais le trivial peut générer aussi des fulgurances :   quand de la pub dans la cuvette des chiottes ? Nul ne pourra décidément y échapper, du moins en zone urbaine.

Dans ce mode de filmage, il ne s'agit nullement de séparer le bon grain de l'ivraie. Tout est également important ou, comme on veut, dérisoire. Tout peut devenir passionnant dès que l'attention s'y concentre. Et tout mérite attention. Autrement dit, tout est filmable à partir du moment où l'homme, doublé du cinéaste, y porte un regard en forme de questionnement.

Il ne s'agit pas non plus, pour Alain Cavalier, d'apparaître sous son meilleur jour, autrement dit humainement et cinématographiquement correct. Peut-on d'ailleurs dissocier les deux ? Non, puisque c'est bien l'homme qui filme au jour le jour. Un homme qui n'a d'autre scénario à mettre en scène que celui de sa vie et qui, pour ce faire, s'est libéré des lourds appareillages industriels comme il s'est allégé du poids des équipes techniques. Un homme avec ses désirs au ras du quotidien, avec ses goûts et ses dégoûts, avec ses plaisirs à la fois minuscules et incommensurables, avec ses peurs et ses hantises. Ne traque-t-il pas les kilos qu'il estime en trop sur le corps de la femme avec qui il vit au point de la rendre obsessionnelle des régimes amaigrissants ? Mais il traque tout autant les traces de la maladie sur son visage, les marques qu'y dépose aussi la chirurgie. Sa cruauté le prend aussi bien pour objet et pour cible. Il ne cherche pas à se faire passer pour un autre dans sa relation avec l'autre.

Le statut d'auteur filtre de façon sélective, et souvent selon des fins ordonnées par la société, la subjectivité de l'homme qui se cache derrière celle de l'auteur. Tout n'est pas bon   dire, à écrire ou à filmer. L'auteur tend à se conformer à l'image que la société se fait de lui pour être reconnu en tant que tel (les critères de reconnaissance variant avec les instances de célébration). Il commence par tracer une ligne de démarcation entre ce qui est bon pour son œuvre et ce qui est bon pour sa vie. L'œuvre est souvent perçue et vécue par son créateur comme une transcendance qui a pour finalité de sauver de sa vie ce qui peut l'être et, d'abord, aux yeux des autres.

C'est la vie dans son entièreté vécue qui, dans le cinéma du subjectif, devient le chantier de la création. Rien ne doit être écarté *a priori* de ce chantier. L'œuvre ne se conçoit plus comme transcendance, elle est immanente à une vie envisagée dans tous ses aspects. Avant d'être auteur de son film, le cinéaste est auteur et acteur de sa vie. Tous les  tats de vie peuvent alors faire l'objet d'un filmage, des plus prosaïques aux plus poétiques. Ils ont tous droit de cité. La poésie ne surgit plus que sur fond de prose.

7- Tel que je l'entends, le cinéma du subjectif a peu de choses à voir avec la caméra dite « subjective » où un spectateur est supposé regarder à travers les yeux d'un personnage. Il n'y a pas de personnage. Mais il ne s'agit pas davantage de regarder à travers les yeux du filmeur et, partant, de s'identifier à lui. Il s'agit de partager des expériences de vie, du regard et de l'écoute. On n'adopte pas le point de vue du filmeur, son point de vue nous permet de découvrir une scène à transformations multiples où les regardés, qu'ils soient personnes, animaux,

végétaux ou objets prétendument inanimés, sont aussi importants que les regardants.

Par son filmage, le cinéaste fait exister quelque chose ou quelqu'un qui existe en dehors de lui et existerait sans lui. Mais il introduit dans la vie la *discontinuité* du cinéma. Il ne manipule en aucune façon la réalité filmée mais il interagit avec elle, « vil » c'est-à-dire, non pas l'homme à la caméra (ce qui renverrait à une activité séparée, spécialisée) mais l'homme et sa caméra.

Le paradoxe apparent du cinéma du subjectif est qu'il opère un décentrement du sujet alors même que le filmeur semble au centre du filmage. Le paradoxe n'est qu'apparent, en effet. Le filmeur met en jeu, dans son filmage, des éléments dont l'évolution ne dépend pas de lui. Il interagit mais il ne dirige pas la scène, ni les mouvements des personnes ni leurs comportements oraux et gestuels. En s'exprimant directement, il permet à d'autres de s'exprimer, tout aussi directement. Le devenir de la scène dépend de l'ensemble des interactions qui s'y produisent. Le spectateur ne découvre pas la scène au moment où le filmeur l'a saisie puisque le cinéma se reçoit toujours en différé. Mais il est clair qu'au moment où il filme le filmeur ignore le tour qu'elle va prendre. Le spectateur peut coïncider, au moment où il la découvre à son tour, avec le mouvement de cette découverte. C'est une certaine qualité et intensité d'attention qui unit, dans l'immédiateté de ce qui a lieu (pour les filmeurs et les filmés) ou de ce qui a eu lieu (pour les spectateurs), les filmeurs, les filmés et les spectateurs.

Filmer la vie telle que l'art ne saurait ni la maîtriser ni en fixer le cours. Quelque chose aurait eu

lieu, avec ou sans cinéma. La vie n'a pas besoin du cinéma pour se vivre. Le cinéma n'ajoute pas quelque chose à la vie, il ne se substitue pas à elle, il en fait partie. Et c'est parce qu'il en fait partie qu'il peut en révéler certains aspects concentrés sous forme d'enjeux.

Quel est l'auteur d'une scène qui n'a pas été mise en scène et qui a lieu dans l'immédiateté du direct ? Une scène qui se déploie dans le mouvement de la vie ? Bien entendu, le cinéaste est responsable – bien que cette responsabilité puisse aussi se partager - de ses cadres et de ses décadrages, de ses gros-seurs de plan, de ses zooms, de ses angles de prise de vue, de ses lumières, de ses mouvements ou de son immobilité dans les interactions qui se nouent entre les mouvements du corps et ceux de la caméra. Il est également responsable de son silence, de ses éventuelles interventions orales, qu'elles revêtent l'aspect d'un commentaire personnel sous forme de monologue ou d'un dialogue (les deux ne s'excluant pas). Tous ces choix, qui expriment un point de vue lui-même en perpétuel mouvement, n'épuisent nullement le devenir d'une scène qu'ils ne sauraient contenir. Tout simplement parce que d'autres points de vue que celui du filmeur s'expriment au cours de la scène. Le filmeur choisit un point de vue – un point de vie – qui permet à d'autres points de vue – points de vie – de s'exprimer de la façon la plus authentique et intense possible.

(Extrait de *En amour*, scène de l'hospice. Ce film est disponible sur le site : mediascreationrecherche.com).

Le filmage à et sur le vif suspend les scénarios préexistants. C'est dans son obstination à leur résister que le filmeur fait œuvre d'auteur. Il inscrit sa présence dans le film en creux, en négatif. Il ne permet pas aux ►

- scénarios et aux mises en scènes établies de phagocyter le vivant. Les  tats de vie filmés ne sauraient se réduire à ce qu'il conviendrait d'en faire cinématographiquement. Les  tats de vie ne peuvent être considérés comme un matériau à scénariser et à mettre en scène, ils existent en tant que manifestations de vie irréfutables et à restituer telles quelles.

Le filmeur ne se contente pas de filmer. Il est tout autant acteur de la scène qu'il est en train de filmer. Les personnes filmées s'adressent à lui pendant qu'il les filme. Il interagit avec elles. Par la médiation d'une caméra ? Sans doute, mais la caméra est dotée d'une présence humaine. Elle est tenue par quelqu'un que les filmés connaissent plus ou moins bien, intimement ou en surface. Quelqu'un qui, pour l'autre, existe en tant que sujet. Quelqu'un avec qui celui qui est filmé partage, une intimité, une amitié, un désir, un amour ou tout simplement des idées, des hypothèses, des objectifs, des finalités.

Sans doute y a-t-il une manière de filmer, une façon de parler qui n'appartiennent qu'à celui qui filme. On dira par exemple : « Il n'y a qu'Alain Cavalier pour filmer et parler de cette façon, sur ce ton à la fois clinique, distancié et impliqué ». N'est-ce pas cela qui le différencie du commun des filmeurs et le distingue comme auteur reconnu par un certain nombre de spectateurs qui font la démarche de se déplacer pour voir ses films ? Mais la façon de filmer et de parler est intimement liée à une façon de se comporter dans la vie. Et c'est bien une façon d'interagir dans la vie hors caméra avec la personne qu'il filme que le filmeur intègre à sa façon de filmer. Il y a autant de façons de filmer qu'il y a de façons de se comporter dans la vie. Chacun peut préférer telle ou telle mais chacune a sa singularité et, si elle accède à une existence cinéma-

tographique (autrement dit, s'il existe dans le film un enjeu de cinéma) sa nécessité. Il n'y pas davantage lieu de hiérarchiser les filmeurs que les êtres humains. Toute façon de filmer est bonne à prendre si elle porte un éclairage sur le vivant.

C'est une formule classique : le style, c'est l'homme. Mais il s'agit d'un style de vie avant d'être une forme d'écriture. C'est une façon de vivre qui impulse une façon de filmer. Bien entendu, l'une et l'autre se cultivent et interagissent. L'expression subjective directe, pour être spontanée, n'est pas brute. On ne peut filmer qu'à partir de celui que l'on est devenu au moment où l'on filme, même s'il s'agit de mettre en jeu le capital acquis. Tout choix cinématographique est porteur à la fois d'une expérience humaine et d'une expérience cinématographique, variables d'un individu à l'autre.

Il y a une vie, avant et après le filmage. Et le filmage lui-même est préparé par cet avant et se projette dans cet après. Le filmage est le moment d'un processus de vie qui comporte ordinairement beaucoup plus de moments non filmés que de moments filmés. C'est cette tension entre la vie hors cinéma et la vie en cinéma qui conditionne l'intérêt d'un filmage. Le cinéma n'est pas en position d'extra-territorialité par rapport à cet avant et cet après. Il inscrit sa discontinuité dans un continuum de vie, faite elle-même de continuités et de ruptures.

L'acte de filmer, aussi continu soit-il, introduit en effet de la *discontinuité* puisqu'il introduit dans la vie un élément –aussi banalisé aujourd'hui soit-il : une caméra et, qui moins est, une *petite* caméra – qui n'y est pas présent en permanence. La caméra du subjectif n'a rien à voir avec une caméra de

surveillance. Elle ne filme pas la vie en continu, même quand elle filme sur une longue durée, et surtout pas à l'insu des filmés. Elle a partie liée avec le regard de celui ou de celle qui la tient. Mais elle n'est pas un simple prolongement du regard humain, ni un relais, ni une extension. Elle ne dédouble ni ne redouble le regard, elle l'amène à découper une scène dans son mouvement, elle amène le regard à *prendre position* par ses choix techniques. Elle produit une forme particulière d'interaction, déplacée et décalée par rapport à celle qui se serait construite en son absence. Son influence ne peut être tenue pour négligeable bien qu'elle soit très difficile à évaluer.

Nos vies se ressemblent toujours en un certain point et cette ressemblance nous rassemble. C'est elle qui nous permet de partager y compris ce qui nous sépare.

Le cinéma du subjectif est un cinéma des lieux communs. Des lieux communs revisités et réactivés par chacun.
Sans doute s'agit-il du quotidien d'un cinéaste. Qui réagit en cinéaste. En tout temps, en tout lieu ?
Voire. C'est parfois l'être humain qui sollicite le

cinéaste et c'est parfois l'inverse. Parfois l'enjeu de vie est dominant et parfois l'enjeu de cinéma. Mais les deux coexistent nécessairement.

Il existe une forte conjonction entre l'expression subjective directe et l'acte de filmer en direct. Certes, tout au cinéma peut être filmé en direct, y compris les fictions régies par l'expression subjective la plus indirecte, y compris les fictions gangrenées par des conventions qui réifient toute forme de subjectivité, mais seul un *direct assumé en tant que tel* permet à l'expression subjective directe de se déployer par sa mise en jeu. Par direct assumé en tant que tel, il faut entendre que la vie devient film au moment où l'on filme et qu'il n'existe pas de séparation entre l'acte de filmer et celui de vivre. Parce que les deux sont inséparables, l'acte de filmer ne peut pas davantage s'interrompre que celui de vivre. Il s'intègre au mouvement même de la vie. Sans cette intégration, il ne saurait exister de réelle mise en jeu. C'est pourquoi le cinéma du subjectif fait usage de cette forme de direct, un direct qui se refuse à toute forme de simulation, à ses risques, périls et merveilles.

GÉRARD LEBLANC

Gérard Leblanc est professeur des universités à L'École nationale supérieure Louis-Lumière, réalisateur et auteur de nombreux ouvrages sur la poésie, le cinéma et la télévision, parmi lesquels : « *Le double scénario chez Fritz Lang* » (co-Brigitte Devismes, 1991), « *Georges Franju, une esthétique de la déstabilisation* » (1992), « *L'entreVues* » (co-Jean-Daniel Pollet, 1998), « *Trajectoires* » (2001), « *Presque une conception du monde* » (2007).
Avec Catherine Guéneau, il a créé l'association Médias Création Recherche <http://www.mediascreationrecherche.com> et co-réalisé « *En amour* » (2001) « *Premiers mois* » (2005), la série « *Gestes d'art* » (2006-2008), « *L'écorce des pierres* » (2008), « *L'âme du cochon* » (2008), « *Du côté de Montsaugéon* » (2009), « *Un autre horizon* » (2010) ainsi que le livre-DVD « *Les yeux au bout des doigts* » (2010).

La mise en « je » du film

| Catherine Guéneau

Résumé

Si l'autobiographie en littérature, ou l'autoportrait en peinture et en photographie ont été couramment pratiqués, le cinéma semblait moins adapté techniquement à un type de réalisation intimiste. L'apparition progressive de dispositifs de filmage plus légers donnera finalement aux cinéastes toute la liberté nécessaire pour l'auto-filmage.

Abstract

If autobiography in literature or the self-portrait in painting and photography are quite common, film has seemed to be technically less suited to a certain type of intimate portrayal. The appearance of lighter filming tools, however, finally brought filmmakers the necessary freedom to «self-film».

Un cinéma du subjectif, au croisement entre enjeux de vie et enjeux de représentation.

Un cinéma qui semble vouloir brouiller les frontières entre le cinéma et la vie, entre professionnel et amateur, entre les genres (ni documentaire ni fiction sans doute davantage du côté de l'essai).

Un cinéma des subjectivités, plus ou moins directement exprimées à travers les interactions entre filmeur(s), filmé(s) et spectateur(s).

La subjectivité comme expression de soi, relayée dans ce cas précis, par la médiation d'une caméra. Quand filmeur et filmé ne font plus qu'un, la mise en scène de soi devient centrale, et avec elle, la nécessité de repenser l'intégralité du dispositif filmique.

Si l'autobiographie en littérature, ou l'autoportrait en peinture et en photographie ont été couramment pratiqués, le cinéma semblait moins adapté techniquement à ce type de réalisation intimiste. L'apparition progressive de dispositifs de filmage plus légers donnera finalement aux cinéastes toute la liberté nécessaire pour l'auto-filmage.

Le film d'Hervé Guibert « *La pudeur ou l'impudeur* » (1991) reprend le principe de l'auto-filmage. Réalisé à la demande de la productrice Pascale Breugnot¹ pour TF1, l'écrivain (et photographe) met en scène le quotidien de sa maladie -le SIDA- et son rapport à la mort (la sienne mais aussi celle de ses proches). Guibert dispose uniquement d'une caméra vidéo amateur et d'un pied – la durée du tournage va s'étendre sur un peu plus de 6 mois – (entre juin 90 et mars 91).

« Dimanche 22 juillet, dix heure trente, avec le masseur j'ai commencé à expérimenter la vidéo. Je ne me fais plus photographier depuis deux ans, et je ne me suis jamais laissé prendre nu (...), j'ai toujours refusé. Là, je suis nu entre les mains du masseur, et ça filme. (...) j'ai cherché un bon angle en posant le caméscope sur son pied, j'ai appuyé sur le bouton rouge, vérifié qu'il y avait bien « record » dans le viseur, et suis allé m'étendre à plat ventre sur la table de massage, la tête tournée vers la bibliothèque, donc cachée à l'objectif.² »

« *Aller au bout du dévoilement de soi* » Hervé Guibert résume ainsi son rapport à l'écriture. Le passage pour la première fois de sa vie à l'écriture filmique³ va lui permettre sans doute de réaliser encore plus intensément ce désir.

¹ Productrice des célèbres émissions de Reality show comme « Sexy folies », « L'amour en danger », « Perdu de vue » dans les années 80-90.

² *Le protocole compassionnel*, Paris, Gallimard, 1991, p.98

³ « *Moi, j'écris sans trop de regrets, mais j'enrage du cinéma* » écrit-il dans son journal. Après avoir échoué au concours de l'IDHEC, il ne parviendra jamais à faire aboutir ses projets de films, jusqu'au jour où Pascale Breugnot, après l'avoir remarqué sur le plateau d'Apostrophes, lui propose de réaliser un film.

« Quand je disparaîtrai j'aurai tout dit, je me serai acharné à réduire cette distance entre les vérités de l'expérience et de l'écriture.⁴ »

L'expérience, ici prend une forme extrême, face au spectre de la mort, tout comme le corps ne parvient plus à effacer les stigmates de la maladie qui le ronge. L'écriture de l'image, elle aussi, déborde de cette présence obsédante. Comme pour mieux retenir un corps qui lui échappe jour après jour, la caméra enregistre mécaniquement cette lente désincarnation.

Première scène du film après le générique: Hervé Guibert en plan fixe assis, une infirmière lui fait une prise de sang – voix off – :

« Le processus de détérioration amorcé dans mon sang par le SIDA se poursuit de jour en jour. Bien avant la certitude de ma maladie sanctionné par les analyses, j'ai senti tout à coup mon sang découvert, mis à nu, comme si un vêtement l'avait toujours protégé sans que j'en ai conscience, il me fallait vivre désormais avec ce sang dénudé, exposé, à toute heure dans les transports publics, dans la rue quand je marche, toujours guetté par une flèche qui me vise à chaque instant. Est-ce que ça se voit dans les yeux ? ».

« Le dévoilement de soi » va se faire littéralement, crûment, par la mise à nu de ce corps qu'on peut dévoiler sans pudeur parce qu'il n'a justement plus rien d'érotique ou de sexuel, un corps livré au médical, à la froideur clinique, surexposé sous les lumières trop vives du champ opératoire ou bien

encore noyé sous des lumières jaunâtres de salles d'attente d'hôpitaux, un corps qui n'aura bientôt plus d'autre identité que celle du SIDA.

Ce corps décharné (...) je le retrouvais chaque matin en panoramique auschwitzien dans le grand miroir de la salle de bains⁵.

Filmer au quotidien face à la caméra-miroir, comme une lutte éperdue contre la mort – *contre la montre* – dit-il, pour tenter de retenir les ultimes lambeaux de vie. Eclairs fugitifs de vitalité, comme ce match de boxe échangé avec la mort, coup de poing face caméra.

« J'ai senti la mort venir dans le miroir bien avant qu'elle y ait vraiment pris position. Il n'y avait pas de jour où je ne découvrais une nouvelle ligne inquiétante, une nouvelle absence de chair sur la charpente; Cela avait commencé par une ligne transversale sur les joues et maintenant l'os semblait sortir hors de la peau, à fleur de peau comme de petites îles plates sur la mer. Cette confrontation tous les matins avec ma nudité dans la glace était une expérience fondamentale. »

Expérience que Guibert tient à partager intimement avec le spectateur, nu devant la glace, nu dans la baignoire, sur le siège des toilettes, sur la table de massage, nu éprouvant de la difficulté à se vêtir, nu s'immergeant dans la mer. « *Ma nudité dans la vidéo est d'ordre pictural et documentaire pas exhibitionniste⁶* » écrit-il dans son journal.

Le cadre ne semble pas parvenir à contenir ce corps devenu exagérément grand de par sa maigreur et rendu si maladroit par son extrême faiblesse. ►

⁴ « Les aveux permanents d'HG » entretien avec Antoine de Gaudemar, Libération, 20 octobre 1988.

⁵ *Le protocole compassionnel*, p.15

⁶ *Le mausolée des amants*, Paris, Gallimard, coll.Folio, 2001, p.530

► « Hier T. m'a emmené à la plage à l'heure où il n'y a plus personne et où le soleil est parti (je ne le supporte plus) et j'ai filmé ma baignade. T. m'a dit que je ressemblais à un grand oiseau de mer, à un pélican. Il a donc compris ce que je fais avec ce film⁷ »

Présence obsédante d'un corps pesant qui se rappelle à vous sans cesse, à travers chacun des gestes les plus anodins du quotidien, devenus soudain insurmontables « *l'usage même de mes jambes, de mes cuisses, de mes fesses pour me relever d'un siège devenait plus incertain* »⁸.

En témoignage encore, cette scène pathétique où Guibert cadré en gros plan pendant la consultation avec son médecin ne parvient à enfiler sa veste qu'au prix de multiples contorsions.

L'art et la vie sont inextricablement liés dans l'écriture de Guibert, qu'elle soit filmique ou littéraire. L'écriture pour échapper à l'angoisse de la mort, qui se fait de plus en plus pressante devant l'avancée de la maladie.

« **Ecrire dans le noir ? écrire jusqu'au bout ? En finir pour ne pas arriver à la peur de la mort** »⁹.

« **C'est quand j'écris que je suis le plus vivant. Les mots sont beaux, les mots sont justes, les mots sont victorieux (...)** »¹⁰.

Le tournage du film et la rédaction du « protocole compassionnel » (dix-neuvième livre d'HG) s'entrecroisent sans cesse. On retrouve des fragments de texte en voix off dans le film, quelques passages du livre évoquent directement le tournage, ou bien

certaines scènes sont présentes à la fois dans le livre et dans le film.

Jusqu'à quel point ces deux « écritures de soi » se nourrissent-elles l'une de l'autre ?

Dans les deux cas, Guibert privilégie la méthode du récit intime à la première personne à travers l'écriture d'un journal, journal écrit, duquel il va puiser la matière du livre, journal filmé, qui fournira le matériau de montage.

Avec toujours cette même volonté de rapprocher le plus intensément possible l'expérience vécue de sa reconstruction fictive par l'écriture du livre ou du film.

« **Le sida m'a permis de radicaliser un peu plus encore certains systèmes de narration, de rapport à la vérité, de mise en jeu de moi-même au delà même de ce que je pensais possible.** »¹¹

Si Guibert contrôle entièrement le processus du littéraire (mis à part l'imprévisible lié à l'écriture elle-même « *pas de livre sans structure inattendue dessinée par les aléas de l'écriture* »¹²) c'est loin d'être le cas pour le film qui nécessite des moyens techniques plus difficiles à mettre en œuvre pour lui. Guibert comme il le dit lui-même est « nul avec les appareils » ne maîtrise pas du tout la technique

« **Je ne savais pas si j'enregistrais vraiment (...) je ne savais pas s'il y avait le son, je ne savais pas s'il y avait le son et pas l'image, ou l'image et pas le son, je ne savais rien et l'idée de voir m'épouvantait** »¹³.

D'un point de vue cinématographique, *La pudeur ou l'impudeur* laisse visiblement une sensation d'inachèvement au spectateur, comme une sorte

⁷ Ibid., p.532

⁸ Ibid., p.14

⁹ *Cytomégalo virus*, Paris, Seuil, 1992, p.93.

¹⁰ *Le protocole compassionnel*, p.124

¹¹ « La maladie d'amour » entretien avec Antoine de Gaudemar « Libération », 1^{er} mars 1990.

¹² *Le protocole compassionnel*, p.20

¹³ Entretien réalisé par Christophe Donner le 16 février 1991 « Pour répondre à quelques questions qui se posent », la Règle du jeu, n°7, mai 1992.

d'hésitation, de tâtonnement, d'approximation. D'une part, les conditions de tournage sont difficiles : Guibert est seul, il ne connaît pas les outils et de plus il se trouve considérablement affaibli par la maladie, d'autre part, Guibert ne participera pas véritablement au montage du film, la monteuse Maureen Mazurek se retrouvant la plupart du temps seule face aux 26 cassettes vidéo enregistrées.

« Même si j'en ai tourné toutes les images, je m'en sens moins l'auteur que la productrice et la monteuse »¹⁴.

Le film échappe à son auteur à l'image de sa propre vie :

« Nous sommes entrés dans la zone de l'incontrôlable » dit-il à propos de sa maladie « on arrive un stade de la maladie où l'on a plus prise sur elle, il serait vain de croire qu'on peut en maîtriser les mouvements. Je fais un looping en chute libre sur la main du destin »¹⁵.

Ce qui appartient véritablement à Hervé Guibert, ce sont ces fragments de vie enregistrés mécaniquement par la caméra, des situations qu'il a délibérément choisies de mettre en scène parmi toutes celles qui s'offraient à lui dans son quotidien : il écartera par exemple systématiquement tous ses amis proches -seules ses deux grand-tantes âgées de 85 et 95 ans seront filmées- sans doute parce qu'elles incarnent si bien à elles deux, la pulsion de mort et de vie mêlées à la fois. La tentation de la mort et du suicide comme l'irrépressible élan de vie, cette dualité profonde ressentie quotidiennement par l'auteur.

Hervé partage avec Suzanne, la plus âgée des deux grand-tantes, cette proximité de la mort à travers ce vieillissement prématuré du corps

« le SIDA m'a fait accomplir un voyage dans le temps. Un corps de vieillard décharné, affaibli a pris possession de mon corps d'homme de 35 ans. J'ai 95 ans comme ma grand-tante Suzanne qui est impotente. Chaque jour je perds un geste que j'étais encore capable de produire la veille. Je lutte contre la montre. »

Il la questionne « *T'as envie de vivre ou t'as envie de mourir ?* » Elle répond : « *ça dépend des moments...* »

En réalité, c'est à lui même qu'Hervé Guibert pose ces questions -tout comme la réponse lui est familière- lui aussi, oscille sans cesse entre la tentation du suicide et celle de lui résister.

C'est alors qu'il décide de mettre en scène un vrai-faux suicide devant la caméra, sans doute la scène du film où la mise en jeu de l'auteur sera la plus intense, la plus imprévisible.

Toujours à portée de la main: la digitaline, le contre-poison radical du virus HIV. 70 gouttes, la dose mortelle, deux verres que je fais tourner les yeux fermés. Combien de temps ça prendra pour que mon cœur cesse de battre ? A quoi penserai-je ? A qui ?

Guibert saisit l'un des deux verres et le vide lentement, par petites gorgées.

Vient ensuite une mise en suspens introduite par le montage, un plan sur la terrasse vide balayée par le vent, les feuilles d'un journal s'éparpillent au sol, tandis que celles des arbres autour se balancent langoureusement au gré des souffles d'airs -puis retour sur HG effondré dans un fauteuil, la tête en arrière, respirant profondément- voix off : ▶

¹⁴
L'événement du jeudi, 26 sept.91, entretien réalisé par Jérôme Garcin « Hervé Guibert : « J'ai l'impression de survivre ».

¹⁵
Le protocole compassionnel, p.27-28

► **« Je suis sorti épuisé de cette expérience, comme modifié, je crois que filmer ça, a changé mon rapport à l'idée du suicide ».**

Ce qui au départ n'était qu'une mise en scène soigneusement préparée finira malgré lui par interagir fortement avec sa vie réelle. De quelle manière l'épreuve filmée du suicide va-t-elle l'influencer, la modifier ? Guibert n'en dira pas plus, lui qui finira pourtant par se suicider avec cette même digitaline.

Plus qu'un simple rapport quotidien à la maladie, HG touche au plus profond de la dialectique entre pulsion de vie et pulsion de mort – affrontement intense – et véritable mise en « je » du film.

« J'étais passé à un autre stade de l'amour de la mort, comme imprégné par elle au plus profond je n'avais plus besoin de son décorum mais d'une intimité plus grande avec elle, je continuais inlassablement de quérir son sentiment, le plus précieux et le plus haïssable d'entre tous, sa peur et sa convoitise. »¹⁶

Chaque jour, la mort gagne du terrain et pourtant la vie lui résiste encore, y compris dans les situations les plus désespérées. Cette longue séance de massage, plusieurs heures durant, lutte du corps et des muscles contre l'atrophie qui ronge lentement les chairs, pourrait paraître bien dérisoire, si elle n'était pas mûe, comme par une force souterraine, par le désir intense de « mieux-être, voire de plaisir ». Car Guibert continue à désirer, désir qui le fait se mouvoir devant la caméra pour danser presque miraculeusement, désir qui lui donne la force de partir une fois encore sur l'île d'Elbe pour y retrouver

des sensations et des lieux aimés, désir d'immersion dans la mer, et par dessus tout, désir d'écrire (j'aime mon livre plus que ma vie écrira-t-il).

Comme une éclipse de bonheur au milieu du film – l'île d'Elbe – dans la propriété d'un ami où Guibert avait l'habitude de se rendre. Se rattacher avidement aux formes les plus ténues de bonheur. En voix off :

« Moments exquis de pure jouissance de vie (à l'image, on voit la main de Guibert en train d'ouvrir son cahier noir de travail) écouter le vent dans les branches, lire quelques lignes de « mémoire d'une naine » puis reposer le livre, rêvasser à ses travaux en cours, observer un lézard perché sur la pomme dans laquelle j'ai croqué hier soir, faire quelques plans en vidéo de contemplation, attendre T. et C. qui vont revenir du marché avec plein de nourritures abondantes, prendre une douche fraîche au soleil, mettre une chemise propre, apaiser sa faim, tout est délice. »

Simultanément un zoom sur la table de jardin sur laquelle est posée le livre, un plan fixe du lézard sur la pomme, un plan de la terrasse avec panoramique droit sur les plantes puis sur un panier rempli de fruits et la table dressée pour trois personnes. La caméra posée sur la table: plan fixe de Guibert mangeant un œuf à la coque et ensuite une pêche -brève incision dans le tableau du bonheur- la déglutition difficile de Guibert nous ramène à réalité de sa maladie, puis de nouveau la légèreté, Guibert fredonne un petit air joyeux, ses pieds nus sur la table entourée de livres, des plans d'objets familiers, l'arrosoir entre les feuilles d'un arbuste, une faucille, un chapeau en paille, une cisaille, un pot de fleur

16

A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie, Paris, Gallimard, 1990.

en terre cuite, le reflet-clin d'œil du soleil dans le rétroviseur d'un vélomoteur.

Extraordinaire force vitale, la vie du monde reprend le dessus, déborde du cadre, comme happée par l'énergie qui irradie ces images d'une éternité solaire – surexposition – jeux d'ombres et de lumière sur le mur de pierre comme un jeu de cache-cache entre la vie et la mort. A travers ces paysages sonores et colorés, ces objets familiers, Guibert tente de saisir chaque étincelle de vie qui s'offre encore à lui. Filmer participe pleinement de ce désir, désir de retenir par l'image ces quelques derniers instants fugitifs de bonheur.

Quels sont les interactions produites par le film dans la vie d'HG ? Dans quelle mesure l'acte de filmer va-t-il lui permettre de faire émerger des rapports inédits à lui-même, aux autres, au monde qui l'entoure ? C'est peut-être à cet instant précis que le film existe réellement.

Guibert s'exprime à plusieurs reprises à ce sujet, soit directement dans le film, soit dans ses écrits.

La scène du vrai-faux suicide par exemple a été totalement inventée au tournage.

Sans ce prétexte de mise en scène, Guibert ne l'aurait pas vécue et pourtant elle a provoqué chez lui des effets inattendus, au point, nous livre-t-il en voix off, de modifier complètement son rapport à l'idée du suicide. « Le film a opéré la transformation, peut-être comme une catharsis » écrira-t-il dans son journal en décrivant la scène.

« Avec la vidéo on s'approche d'un autre instant, un instant nouveau » écrit-il encore.

Avec l'accord de l'équipe médicale, Hervé Guibert filme l'intervention chirurgicale sous anesthésie locale qu'il est entrain de subir: il s'agit d'extraire un

ganglion à la gorge. Il se filmera ensuite en train de visionner la scène :

« J'ai réalisé en voyant le film ce qu'on m'avait fait pour de vrai. Cette lumière chaude irréaliste bleue et sableuse à la fois transforme ce qu'elle touche à savoir le champ opératoire: ce trou dans la gorge où affluait et parfois débordait le sang par pulsation en source de lumière incandescente qui censurait le sang, y jette des rayons comme à partir d'un noyau radioactif qui est la blessure. »

La vidéo va créer cet « instant nouveau » transfiguré par la prise de vue, Guibert revit son opération avec une toute autre intensité, fasciné par l'esthétique supra-naturelle de la scène.

La présence de la caméra aura également des effets inattendus sur les personnes filmées comme c'est le cas par exemple avec sa grand-tante Louise qui s'adresse à lui de manière tout à fait inédite :

Elle proteste quand je parle de suicide, elle me dit : « Ah non, je serais vraiment désolée si tu te suicidais, je serais trop triste, je t'aime figure-toi ».

Elle ne me l'a jamais dit, mais l'intercession de la caméra qui tourne lui permet de le dire c'est incroyable¹⁷.»

Interactions vie/cinéma, filmeur/filmé mais aussi bien sûr filmeur/film/spectateur. Comment HG s'adresse-t-il au spectateur ?

La « pudeur ou l'impudeur », c'est justement la question posée au spectateur en forme d'interpellation. Le titre initial était « la pudeur et l'impudeur » le **et** sera transformé par la suite en **ou**. ►

¹⁷
Le protocole compassionnel,
p.102.

- Guibert exprime ainsi son désir de rencontre avec le spectateur, lui laissant le champ libre et l'ouverture suffisante pour l'interprétation.

Il tient à partager cette expérience du quotidien le plus directement possible avec le spectateur, sans intermédiaire, sans le regard extérieur d'un opérateur qui aurait inévitablement introduit une dimension voyeuriste au film.

Ce dispositif d'auto-filmage et lui seul, va permettre une telle proximité – comme gage d'authenticité – Guibert est seul face à la caméra comme il est seul face à la mort et c'est cette expérience extrême qu'il veut partager: chacun étant renvoyé à lui-même, à son propre rapport à la maladie, à la mort, au suicide.

« Créer un espace où l'expérience puisse se partager »¹⁸ commentait Robert Kramer à propos de ses films.

Nous avons tenté Gérard Leblanc et moi dans un de nos films « En amour » (2001) une démarche similaire: essayer d'exprimer avec les moyens du cinéma l'expérience de la rencontre amoureuse, de l'amour en train de se vivre, sans (fausse) pudeur, c'est-à-dire sans en exclure la dimension sexuelle.

Ici l'acte de filmer se lie intimement à l'acte sexuel sans admettre l'intrusion d'un regard extérieur, en même temps qu'il occupe une place nécessaire dans le film. Comment prétendre en effet rendre compte d'une relation amoureuse en occultant tout rapport à la sexualité?

Comment dans ce cas adapter le dispositif filmique pour éviter tout rapport voyeuriste et/ou exhibitionniste. Il fallait, là aussi, tenir tous les rôles devant et derrière la caméra avec une double circulation, un entre-filmage.

Filmer deviendrait réellement l'expression d'un désir qui naîtrait spontanément, sans aucune programmation, ne pouvant être provoqué de

façon artificielle, à la mesure du désir amoureux. Il fallait que la caméra circule de l'un à l'autre, légère et mobile, imprévisible, qu'elle abolisse toute forme de séparation entre nous, chacun pouvant devenir à tout moment filmeur ou filmé, qu'elle puisse saisir au plus près le mouvement de cette vie naissante à deux, qu'elle soit comme le prolongement de nos corps. Voix off :

« Pour effacer la distance de la caméra j'essaie de te caresser avec elle. Je te caresse avec cette caméra dans la main qui touche davantage qu'elle ne voit. »

L'amour met en jeu la question de l'identité, ce que nous avons appelé dans le film « le séisme identitaire, l'éruption d'une identité nouvelle ».

Un troisième terme va naître de l'union des deux premiers, non pas dans le sens d'une fusion qui suppose toujours disparition/absorption/perte de soi mais plutôt dans celui d'une interaction profonde entre les deux termes, elle seule capable de créer une nouvelle identité.

L'amour brise les rigidités, les cloisonnements des deux identités respectives pour en construire une plus riche, plus dense, démultipliée par l'interaction des deux autres.

Au fur et à mesure de son affirmation, l'amour repousse les limites de l'enfermement identitaire, invente une forme transcendante d'altérité.

« L'état amoureux crée une temporalité qui lui est propre et qui résiste au temps biologique comme au temps social. Par là même, il invente des espaces où intérieur et extérieur ne s'opposent plus. Le voyage est avant tout déplacement identitaire. La nouvelle identité

¹⁸ (Robert Kramer) Vincent Vatrican & Cédric Venail (sous la direction de), Trajets à travers le cinéma de Robert Kramer, coll. « Polimago », Institut de l'Image, Aix en Provence, 2001, p. 8.

¹⁹ Gérard LEBLANC, « Filmer à deux », in *Cinéma et voyage*, René GARDIES (dir.), L'harmattan, Paris, 2007.

se construit à travers les paysages revisités, que chacun à vécu dans son enfance avec intensité, et maintenant re-vécus ensemble, transformés. »¹⁹

Rencontre des corps, transformation identitaire, la forme filmique devait elle aussi, emprunter cette voie :

« Les rencontres d'images deviennent la respiration du film. Des images qui se reconnaissent, se mêlent amoureusement, basculent les unes dans les autres pour en faire naître d'inconnues. Impossible de préfigurer ce quelles seront, nous assistons leur naissance obscurément, lumineusement. »²⁰

Au montage, la surimpression apparaît comme une évidence, de même que l'entrecroisement des textes lus en voix off par l'un et l'autre.

Nos voix, nos images se mêleront comme nos corps, nos désirs, nos pensées.

Les images s'enlacceraient comme des corps, elles se nourriront les unes des autres sans plus jamais se laisser enfermer dans des formes aux contours bien définis, il n'y aurait plus de frontière d'un corps à l'autre, d'un paysage à l'autre, du désir à la pensée.

Des intérieurs et des extérieurs, des chambres, des lits, des fenêtres, en toutes saisons des paysages urbains, des campagnes.

Des paysages changeants avec en tout temps, en tout lieux, ton image qui vient se surimprimer sur toute chose²¹.

L'enjeu pour Hervé Guibert consistait à « aller jusqu'au bout du dévoilement de soi » « à regarder la mort en face » ou bien « à retenir encore un peu de cette vie qui lui échappait ».

Pour nous, il était bien sûr aussi question de vie et de mort, d'une co-naissance : une nouvelle naissance à deux cette fois, c'est du moins ce que nous avons cherché à partager avec un spectateur lui-même « en amour » ou susceptible de l'être.

Dépasser l'intime, le singulier, pour rejoindre l'universel, le partageable.

« Cela se passe entre nous mais nous sommes innombrables ».

Enjeux de vie et enjeux de représentation. Pour certains, Guibert va trop loin, son impudeur est condamnée, on ne peut pas tout montrer, l'image a ses interdits, elle dévoile de façon trop abrupte, on ne peut pas jouer impunément avec la représentation du réel. C'est aussi le cas de notre film qui touche quelque chose d'encore plus subversif, à savoir : l'amour et le bonheur.

CATHERINE GUÉNEAU

Catherine Guéneau est chargée de recherche dans le domaine du cinéma et des technologies numériques et réalisatrice. Avec Gérard Leblanc, elle a créé l'association Médias Création Recherche

<http://www.mediascreationrecherche.com> et co-réalisé avec lui « *En amour* » (2001) « *Premiers mois* » (2005), la série « *Gestes d'art* » (2006-2008), « *L'écorce des pierres* » (2008), « *L'âme du cochon* » (2008), « *Du côté de Montsaugéon* » (2009), « *Un autre horizon* » (2010) ainsi que le livre-DVD « *Les yeux au bout des doigts* » (2010).

20

Extraits de la bande son du film « En amour » de Catherine Guéneau et Gérard Leblanc, prod. GREC/DSGE 30 mn, 2001. (DVD disponible sur le site de Médias Création Recherche <http://www.mediascreationrecherche.com>)

21

Idem.

Cinéma Subjectif

| Boris Lehman

« Ma vie est devenue le scénario d'un film qui lui-même est devenu ma vie »
(in *Babel/Lettre à mes amis restés en Belgique*)

Subjectif s'opposerait à **Objectif**. Qu'est ce qui, dans le cinéma, serait considéré comme « objectif » ? On serait tenté de revenir aux débuts du cinéma, aux premiers films des frères Lumière, qui considéraient leur invention comme quelque chose d'absolument scientifique, destiné à capter, à capturer la réalité, le réel. Filmer scientifiquement, donc objectivement, sans intervention de l'auteur et d'ailleurs personne, alors, ne se pose en auteur. Pourtant on convient aujourd'hui que les « vues » Lumière (dûes à plusieurs opérateurs et non aux seuls Frères, loin de là !) ont instauré un « style » reconnaissable (aucune confusion possible avec les vues du Kinétoscope d'Edison, avec Demeny ou d'autres). Pour nous elles ont donc un auteur : il a fallu cadrer (sans viseur), choisir un moment, gérer le temps d'un événement, construire.

Cette contradiction objectif-sujetif, je la retrouve dans le dessein que j'ai souvent exprimé à propos de mes derniers films, de vouloir atteindre le « degré zéro du cinéma ». Effacer en quelque sorte l'auteur (et la notion même d'auteur, qui revient sans cesse dans la défense des droits d'auteur) comme au Moyen Age quand on construisait une cathédrale, par exemple. De la vie d'Hergé, l'auteur de Tintin, on ne savait pas grand-chose. Ce n'est qu'après sa mort

qu'on s'est mis à décortiquer les moindres détails de sa vie pour en découvrir des facettes pas très glorieuses (racisme, colonialisme, antisémitisme...). De toute façon, ce qu'on retiendra (et ce qui est le plus important à mes yeux) c'est Tintin, c'est Charlot, c'est pas Chaplin. Est-ce que les biographies (comme les *making of*) nous éclairent sur les œuvres ? La question reste ouverte.

Le cinéma à la première personne existe dès les origines du cinéma : les Lumière filmant leurs ouvriers sortant de leur usine, ou le petit-déjeuner de leur bébé. Dans l'histoire du cinéma, ces façons de filmer la famille, les enfants, les mariages, les vacances..., les amateurs les ont reprises à leur compte, alors que les professionnels, se sont mis à raconter des histoires (ce à quoi les Lumière s'étaient aussi essayés – *L'Arroseur arrosé*) pour faire du cinéma un divertissement et un spectacle, utilisant des stars, des décors, des costumes, des maquillages, filmant en studio, etc.

Quelques professionnels vont faire comme les amateurs, filmer leur entourage, leurs amis : Sacha Guitry (*Ceux de chez nous*), Jean Cocteau (*Villa Santo Sospir*) et plus tard Andy Warhol (*Screen test*) ou Gérard Courant (*Iles Cinématons*)... Filmer ses amis, ce que Jonas Mekas, le quasi inventeur du journal filmé (*Film diary*) a toujours fait, à partir des années 60 (*Walden, Lost lost Lost...*), suivi par mille autres, dont Ross Mc Elwee, David Perlov, Alan Berliner, Joseph Morder... et moi-même.

Encore faudrait-il s'entendre sur le mot « journal filmé ». Genre apparenté à ce qu'on nomme le journal intime en littérature.

Ici le journal tenu par l'auteur serait la caméra + la voix qui commente. La voix est importante, elle

**J'ai toujours eu besoin
des autres pour me filmer,
pour me décrire,
pour faire en quelque
sorte des autoportraits
par procuration.**

garantit souvent l'authenticité, plus que l'image même (On se souvient des voix d'Orson Welles, de Nanni Moretti, de Joseph Morder, de Jonas Mekas, de la mienne). On ne verrait donc jamais l'auteur, comme dans l'écrit, puisqu'il serait confondu avec la caméra, sauf dans les rares moments où il passerait devant un miroir. Et cependant, la caméra a ceci de particulier qu'elle

au début des années 80. Avant j'avais fait des films documentaires, didactiques et scientifiques, des films expérimentaux aussi et des petites fictions improvisées.

Soudain, m'est venue l'idée de « me mettre dans mes films », mais ce n'était pas prémédité, c'était sans intention, quelque chose de naturel plutôt, un peu comme Van Gogh sans doute, qui ne trouvant pas de modèle, se prit lui-même comme modèle. Cela est dû à la pauvreté des moyens, à une espèce d'évidence.

Babel commencé en 1983 serait la matrice, le film fondateur de cette façon de faire. Je voulais être dans le film, dans l'image, mais je voulais aussi rester derrière la caméra, et c'est là que les problèmes ont commencé.



Babel / Lettre à mes amis restés en Belgique

permet d'avoir plusieurs points de vue, on pourrait dire des yeux dans le dos et donc, dans mon cas, de pouvoir se retourner sur l'auteur, qui devient alors acteur. La caméra devient alors le miroir, et bien plus qu'un miroir ordinaire.

Ce miroir en quelque sorte réfléchit l'auteur, il l'authentifie. C'est bien un cinéma de la preuve que je pratique. C'est bien moi, j'étais là à Marseille, j'ai bien parlé avec Beauviala, je portais ce costume, il pleuvait... (On sait qu'aujourd'hui, toutes ces preuves, on peut les fabriquer.) J'ai commencé à expérimenter ce mode de filmage



Babel / Lettre à mes amis restés en Belgique

Si comme acteur je jouais mon propre rôle (comme tous les protagonistes du film), celui d'un type déprimé, mal dans sa peau, comme réalisateur il fallait que je prenne des décisions, éclairer, diriger les opérations, choisir les cadrages, les

**Mes Sept Lieux**

emplacements de la caméra, décider des coupes, c'est-à-dire me comporter à l'inverse de mon « rôle » de dépressif. D'où une contradiction, voire une impossibilité d'être des deux côtés à la fois, ou alors la mise en évidence d'une certaine imposture, et de ce fait une « mise en fiction », que le film est devenu sans le vouloir vraiment.

Le film pose évidemment la question première de la pudeur et de l'impudeur. Qu'est-ce qu'on peut montrer de son intimité (et de l'intimité des autres), jusqu'où on peut aller ? Dans la fiction traditionnelle, on a des comédiens, il y a des contrats, « toute ressemblance avec des faits et des personnes réelles n'est que pure coïncidence ». Avec les personnes réelles, tout reste ambigu et tacite. En général c'est sans problème, mais parfois il peut y avoir des conflits parce qu'il y va de la vie privée. Dans toute autofiction, il y a exhibition. L'exposition du corps de l'auteur peut mener à l'obscénité. Ce n'est pas tant la nudité qui pose problème, mais certains aspects de l'intimité, qui peuvent engendrer de la répulsion (ou du rejet) de la part du spectateur-voyeur. Mais il ne saurait être question dans mes films de

reportage sur ma vie, de documentaire sur moi-même. Ce sont des fragments de ma vie qui sont mis en scène.

Cela pose la question du faux et du vrai, de la vérité, la question de la fiction, tout simplement. J'appelle ça volontiers « fiction autobiographique ».

Bien entendu l'inconscient parle, le film révèle toujours quelque chose de nous-mêmes qu'on avait pris soin de dissimuler. Le film serait plutôt un autoportrait par procuration. J'ai toujours eu besoin des autres pour me filmer, pour me décrire (*Tentatives de se décrire*). La caméra, si elle est miroir pour moi, elle le devient pour le spectateur à qui le film s'adresse et qui prend, en quelque sorte, ma place. Le subjectif de l'auteur renvoie au subjectif du spectateur.

On pourrait dire que le « cinéma à la première personne » est d'abord un cinéma pauvre (*arte povera*), un cinéma de l'intimité, des interstices (les choses et les moments que le cinéma traditionnel ne montre pas, le temps qui passe, les temps morts

**Fontaine d'amour**

par exemple), de petites choses accumulées. En revanche s'il existe, aujourd'hui, grâce aux caméras numériques miniaturisées, un cinéma qui se conçoit tout seul, dans l'isolement, personnellement, moi j'ai toujours eu besoin d'une équipe (2 personnes minimum, 3 ou 4 le plus souvent) pour filmer, fût-ce ma solitude. Ce qui peut sembler paradoxal.



Tentatives de se décrire

C'est une des idées conductrices de mes films : le temps. C'est le temps qui façonne mes films. Le temps mis à faire le film, mais aussi le temps pour le monter (souvent quelques années plus tard pour avoir un recul, une distance avec soi-même) et la durée finale de l'œuvre. Le journal implique de filmer de façon permanente, par accumulation de petites scènes, de descriptions, de réflexions, de digressions. Je le dis dans *Babel* : « un film fait de miettes ». Tout est permis et tout peut entrer dans le journal, dans le film.... C'est l'ensemble (qui se construit au fur et à mesure) qui finit par former une figure, un scénario, une histoire, un portrait, un film.

J'en viens à une notion corollaire, celle de la collection,

de l'encyclopédie. Accumuler, c'est collectionner, collecter. Je collecte les images, je fais l'inventaire de mes amis, de mes lieux, de mes voyages, etc. Je fais mon musée, je le montre aux visiteurs, aux spectateurs, je m'expose et je leur sers de guide.



Tentatives de se décrire

D'autres réalisateurs ont fait des films autobiographiques autrement : en racontant des histoires provenant de leur propre vie, en prenant souvent un double pour jouer leur rôle – Mastroianni pour Fellini, Jean-Pierre Léaud pour Truffaut, et même Nanni Moretti qui joue son propre rôle dans tous ses premiers films, notamment *Journal Intime*. De retomber alors dans une forme codée, scénarisée, classique du cinéma.

Dans mon cas, il y a peu de distance entre le Boris Lehman dans la vie et le Boris Lehman dans le film. Et c'est là que peut être mon cinéma rejoint la performance. ▶

- Une performance, un happening est quelque chose qui ne se présente, qui ne se produit qu'une seule fois. Dans mon cinéma, je ne fais qu'une seule prise. Il n'y a pas de préparation, pas d'intention, juste l'acte de faire, ici devant la caméra pour garder trace. C'est presque du tourné-monté. L'idée devenue film. C'est pour cela qu'une fois le film projeté, le spectateur a l'impression que cela se passe au présent, que la chose est en train de se faire.

A noter que chez moi c'est le cinéma qui crée la performance, contrairement à Joseph Beuys ou Francis Alÿs par exemple, où la performance précède

le filmage, existe d'abord sans le cinéma.

Sans caméra, moi je ne le ferais pas, je n'irais pas chez X ou Y, je ne dirais pas ceci ou cela, je n'existerais pas.

Il reste que ce que je filme a peu à voir avec le cinéma même. Je ne veux rien raconter, je ne veux pas m'exprimer ni même documenter. C'est plutôt un besoin, un jeu, une manie, une obsession, peut-être une drogue, quelque chose d'existential, à la fois de maladif et thérapeutique, qui a à voir avec ma vie même, avec la vie que je mène, nomade, chaotique, déambulante, « mouvementée ». C'est le film qui fait le lien avec les autres, avec le monde, qui m'aide à le voir, à lui parler et donc à vivre.

BORIS LEHMAN

Né en 1944, Boris Lehman est piéton, producteur, poète, projectionniste et porteur de films.

Il a réalisé en toute indépendance plusieurs centaines de films, principalement en 8 et en 16mm, qu'il distribue et diffuse lui-même, le plus souvent en les montrant dans des lieux privés, à domicile, mais aussi dans les festivals, musées, écoles et autres lieux culturels.

Son oeuvre a souvent été qualifiée d'autobiographique. Boris Lehman filme en effet des fragments de sa vie, ses amis, ses itinéraires en les mettant en scène, constituant ce qu'il appelle lui même sa fiction autobiographique.

Films principaux: *Muet comme une carpe, A la recherche du lieu de ma naissance, Babel/Lettre à mes amis restés en Belgique, Tentatives de se décrire, Histoire de ma vie racontée par mes photographies, Histoire de mes Cheveux...*

Le Centre Pompidou lui a consacré une rétrospective (le tour de Boris en 80 bobines) en 2003.

Subjectivités en mouvement et déplacements identitaires dans les « cinémas africains » contemporains

Daniela Ricci

Résumé

Les cinématographies africaines, peu diffusées dans les circuits commerciaux, sont encore regardées quelquefois, moins comme des formes d'expressions artistiques que comme des témoignages ethnographiques. Cela étant, face à un film tel qu'*Un homme qui crie* (Mahamat Saleh Haroun, Tchad/Belgique/France, 2010) les commentaires portent moins sur les aspects proprement cinématographiques du film que sur la situation au Tchad.

En effet, les cinéastes africains sont longtemps restés enfermés dans la définition de leur propre origine, contraints parfois de répondre aux exigences étrangères.

Aujourd'hui beaucoup de réalisateurs représentent dans leurs films les enjeux de leur subjectivité, leurs déplacements identitaires, partie intégrante de leur vécu et de leurs expériences. Ils mettent en jeu leur existence culturellement métissée, riche et complexe, miroir de sociétés qu'on ne peut plus éviter d'affronter désormais.

Cet article voudrait tenter de démontrer en quoi la thématique de la quête identitaire, d'identités en perpétuel mouvement et construction, occupe une place centrale, non seulement dans les existences, mais aussi dans les œuvres de ces cinéastes, lesquels se placent ainsi dans une forme d'humanité plus universelle.

Abstract

*African films, poorly distributed within commercial cinema circuits, are still sometimes seen from an anthropologic and ethnographic perspective, rather than as artistic expressions. For this reason, reviews of movies such as *Un homme qui crie* (Mahamat Saleh Haroun, Chad, Belgium, France, 2010), mainly deal with the situation in Chad rather than with the cinematographic aspects themselves.*

Likewise, for a long time, African filmmakers were prisoners of their origins, compelled to bow to foreign expectations.

Today, many directors openly deal with their subjectivities, their complex and shifting identities that are an integral component of their lives and experiences. They put into play their complex and yet rewarding hybrid existence, mirroring the complexities of reality. The present article deals with the central role that the theme of the search for identity, in a constant state of flux and re-definition, plays in the lives, and notably in the works, of these African filmmakers that are thus placed within a wider, universal context.

Faire un film c'est une quête.

On se cherche avec des astuces comme si l'on maîtrisait tout, mais en réalité, on se retrouve à affronter tous les doutes et toutes les incertitudes d'une recherche intérieure.

Abderrahmane Sissako¹

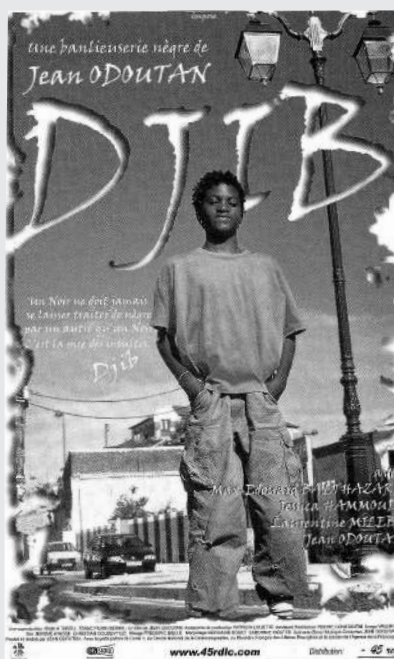
« Cinémas africains » ?

La notion de « Cinéma africain » est relativement vaste, et ses contours restent flous, car elle réfère

¹ Alessandra Speciale, *Abderrahmane Sissako : Pour l'amour du hasard, il faut partir*, dans *Ecrans d'Afrique*, n. 23, 1998

- à un grand nombre de productions très diverses. On pourrait éclaircir le concept en spécifiant : des cinémas « faits par des réalisateurs africains » ; mais, comme on le verra plus loin, la définition n'est ni simple, ni univoque.

« L'Afrique est plurielle. Son cinéma aussi. » précise Olivier Barlet².



Affiche du film « Djib » réalisé par Jean Odoutan (2000)

Dans ce travail, nous nous attacherons principalement à des longs métrages de fiction de réalisateurs originaires de l'Afrique Sub-saharienne.

Tenter d'élaborer une définition reste toujours une tâche ardue. Aussi, n'est-il pas très opérant d'enfermer les « cinémas africains » dans une classification réductrice, d'autant qu'il faut aussi

considérer, pour ce faire, le concept d'« africanité », en se gardant des préjugés et des mythifications qui le cernent. Pourtant est-il possible aujourd'hui d'évoquer une « authenticité africaine », ou bien a-t-on besoin de « réponses nouvelles à la question de savoir "qui est Africain" et qui ne l'est pas » ?³.

Encore y a-t-il lieu de se demander si l'adjectif « africain » reste pertinent. Ne peut-on le penser réducteur, dans la mesure où il pourrait mener à une marginalisation culturelle, et que, par ce biais, les cinéastes africains risqueraient de se trouver confinés dans le « ghetto » de leurs origines ? Effectivement beaucoup de réalisateurs le refusent, déclarant : « Je ne suis pas un réalisateur africain, je suis un réalisateur qui est Africain ».

Quelques exemples, parmi d'autres, peuvent aider à saisir la complexité de cette question.

Le burkinabé Dani Kouyaté, *griot* descendant d'une ancienne tradition familiale, aujourd'hui installé en Suède, réalise un documentaire entre Paris et la Guadeloupe : *Souvenirs encombrants d'une femme de ménage* (2008), qui raconte les confessions intimes et les questionnements d'une femme originaire de la Guadeloupe, vivant en France.

Peut-on le définir comme un « film africain » ? Pourtant dans la variété des œuvres de Kouyaté, on peut saisir une recherche de synthèse entre les racines et un présent pluriforme, entre tradition et devenir. C'est tout cela qui l'a amené à faire du cinéma, cet « instrument merveilleux pour un griot », comme il le dit lui-même. Ses films relèvent de la nécessité pour chacun de trouver son propre équilibre dans la complexité de l'existence.

² Olivier Barlet, *Les cinémas d'Afrique noire, le regard en question*, L'Harmattan, Paris 1997, 351 pages

³ *Afropolitanisme* de Achille Mbembe, publié sur www.africultures.com, le 26/12/2005, consulté le 7/02/2011



Dans cette multiplicité des voix, les réalisateurs prennent en charge, chacun à leur manière, l'expérience de la migration et de la confrontation à l'altérité, à la fois comme vécu personnel et comme phénomène social.

Mama Keita, né au Sénégal d'un père guinéen et d'une mère vietnamienne, a vécu, enfant, dans divers pays, son père officiant comme militaire de l'armée française, puis a finalement grandi en France. Le mélange culturel auquel il a été confronté dès son enfance marque son existence et ses films et l'on sait bien à quel point la subjectivité d'un artiste s'exprime aussi par ce qui échappe à son contrôle dans ses œuvres. Tout cela fait de Keita un emblème du métissage, aussi bien biologique que culturel, le menant à avouer : « La plupart de mes personnages sont des métis, presque à mon insu. »⁴. Sa subjectivité est fondée sur des déplacements identitaires et culturels. Il raconte, par exemple, avoir retrouvé ses racines africaines pendant le tournage au Sénégal du film *Le fleuve*, une réadaptation du scénario que lui avait confié le cinéaste David Achkar.⁵

Les déplacements identitaires, l'étonnement face à la rencontre du divers, de l'inconnu, contribuent à la redéfinition de soi. On reconnaît sa propre spécificité dans la confrontation avec l'altérité, qui est aussi la source d'une véritable conscience de soi. « L'altérité se niche au cœur de l'identité » affirme l'anthropologue italien Remotti.⁶

Il est par exemple très étonnant de constater à quel point peut-être différente la perception que l'on a de soi-même, quand, par le seul franchissement de la frontière, on devient l'autre, l'étranger.

La quête identitaire caractérise le cinéma de Mama Keita, un cinéma tout imprégné de la sensation d'être toujours absent à quelqu'un ou à quelque

chose, comme le suggère son long-métrage *L'absence* (2009). D'ailleurs, ses œuvres n'ont pas d'ancrage géographique, son dernier court-métrage, *One more vote for Obama*, (2010), par exemple, a été tourné aux États-Unis et financé par l'Algérie.⁷

Comment doit-on considérer Mama Keita ? L'enfermer dans une catégorie serait réducteur ; il a l'habitude d'affirmer :

« Si l'on me catalogue simplement comme réalisateur Guinéen - comme on peut le voir quelquefois - on risque de passer à côté de moi ».

John Akomfrah, originaire du Ghana, est défini sur Wikipédia, l'encyclopédie contributive en ligne, comme « réalisateur britannique ». En revanche, Rémi Mazet, français et blanc, gagne le prix du meilleur court-métrage au Festival du film Black de Montréal, avec son film *Siggil* (2010).

Ou bien encore, dans beaucoup de livres de référence sur les cinémas africains, on trouve fréquemment citée, parmi les pionniers, Sarah Maldoror, Franco-Guadeloupéenne, une des premières femmes à réaliser des films en Afrique noire (quelques années avant *Lettre paysanne* de Safi Faye). De surcroît, on voit souvent classé parmi les réalisateurs africains, Raoul Peck, Haïtien, et actuel Président de La fémis, qui a tourné des films importants en Afrique.

Ce ne sont là que quelques exemples qui témoignent de réalités complexes, et révèlent des êtres habités par des appartenances plurielles et multiples, que ►

⁴ Entretien avec Mama Keita, Paris, juillet 2010. Tous les entretiens cités dans cet article ont été réalisés par nous dans le cadre d'un doctorat à l'Université Lyon 3, sous la direction de J.P. Esquenazi.

⁵ David Achkar est décédé en 1998. Il était en train de travailler au film *Un fleuve comme fracture* depuis six ans. Mama Keita lui a aussi consacré le documentaire *Une étoile filante*.

⁶ Francesco Remotti, *Contro l'identità*, Editori Laterza, 2008 (première édition 1996, Gius. Laterza e Figli), 112 pages. Notre traduction de l'italien.

⁷ Ce court-métrage fait partie de « L'Afrique vue par... », projet de l'État algérien, produit par Laith Media : dix cinéastes de dix pays réalisent chacun un court-métrage pour donner une image plus juste du continent. Le projet a été présenté au cours de la deuxième édition du PANAF à Alger (2009).

- L'on aurait du mal à enfermer dans les contours étroits d'une définition.

La complexité et les déplacements identitaires, individuels et collectifs, sont en effet aujourd'hui parmi les principales sources d'inspiration des œuvres des réalisateurs africains de la diaspora, cette dimension existentielle formée conjointement d'une vocation à l'errance et à l'enracinement.

Milieus socioculturels et « milieux du cinéma »

Pour mieux comprendre le contexte, il serait utile de s'attarder aussi sur les milieux socioculturels et historiques d'où surgissent les cinématographies d'Afrique noire. Nous sommes alors dans les années 60, à l'époque des indépendances politiques⁸.

Ainsi, les premiers films répondaient-ils à une exigence d'auto-représentation, après l'époque coloniale, qui a mis en cause les points de référence identitaires. Les réalisateurs africains ont pris la parole, comme une voix qui se libère de l'intérieur, après avoir vécu l'enfermement de leurs propres images, espaces et territoires⁹ – physiques et mentaux - dans un regard exogène, parfois méprisant.

L'enjeu de la représentation est central, car on sait bien la force du rapport entre l'autonomie identitaire, la légitimité de ses propres images, représentations et imaginaires, et l'affirmation d'une dignité.

Aujourd'hui dans de nombreux films de cinéastes exilés, qui se sont établis « ailleurs », on observe comment l'expérience subjective et collective du déplacement influence leur existence et leurs œuvres.

« Aujourd'hui, le mouvement va vers une multiplicité de voix et de styles cinématographiques qui sont influencés et modulés par la résidence géographique des cinéastes en Afrique, Europe, ou Etats-Unis »¹¹

Dans cette multiplicité des voix, les réalisateurs prennent en charge, chacun à sa manière, l'expérience de la migration et de la confrontation à l'altérité, à la fois comme vécu personnel, et comme phénomène social.

Toutefois, vu que le cinéma est aussi une industrie, on ne peut analyser les œuvres sans tenir compte des « directives » et des « contraintes »¹².

Ce n'est pas ici le lieu d'aborder des problématiques complexes comme celles de la production, de la distribution, des financements, – souvent étrangers, et qui parfois s'avèrent provenir des ex-puissances coloniales – des multiples casquettes que les cinéastes se trouvent obligés de porter, des langues utilisées, et surtout des publics.

Il est toutefois légitime de se demander si l'on peut vraiment parler de « cinémas africains », étant donnée la pénurie d'institutions cinématographiques dans la plus part des pays du continent.

Hybridité et déplacements identitaires : quelques exemples de subjectivités indirectes

Pourtant, les films finissent par exister, et ils surgissent aussi des existences complexes de ces cinéastes

⁸ On emprunte l'expression à Pierre Sorlin.

⁹ Il est opportun de préciser politique car, bien qu'en France l'on vienne de fêter le cinquantenaire des indépendances, il est lieu de se demander si certains pays africains sont à l'heure actuelle véritablement indépendants. On peut en douter sur le plan économique, et tout particulièrement pour ce qui concerne les productions cinématographiques.

¹⁰ Voir à ce propos, l'intéressante analyse d'André Gardies, dans son livre *Cinémas d'Afrique noire francophone*. L'espace miroir, L'Harmattan, Paris, 1989, 199 pages. Il explique comment la monstration devient affirmation d'existence et d'identité et comment « au lieu de montrer pour raconter, le cinéma négro-africain tendait à raconter pour montrer ».

¹¹ Manthia Diawara, *African films. New forms aesthetics and politics*, Prestel, 2010. Notre traduction de l'anglais.

¹² Voir Jean-Pierre Esquenazi, *Éléments de sociologie du film*, dans *Cinémas* 17,2, 2007, pages 117-141

qui ne vivent plus « entre deux », mais « entre plusieurs ». Nombre d'entre eux sont aussi des métis biologiques¹³ ; cependant le métissage culturel est désormais une caractéristique intrinsèque des individus et des communautés humaines.

On peut trouver des exemples de subjectivités indirectes dans les films suivants qui abordent la complexité des réalités et la quête identitaire et personnelle, suite à des déplacements culturels : des fictions comme possibles paraphrases des réalités, au sens ou l'entend Esquenazi¹⁴ et qui peuvent participer à la construction de l'imaginaire collectif.

Pièces d'identités (Mweze Ngangura, RDC 1998), montre le dépaysement d'un roi congolais confronté à la société belge, à l'occasion d'un voyage à la recherche de sa fille. Le titre au pluriel, joue avec la plurivocité des termes (identité / carte de séjour), mais suggère également des « identités en pièces ». Ce film est aussi le fruit de l'expérience du réalisateur congolais, installé à Bruxelles.

Emblématique, est la scène qui se déroule à la frontière pour entrer en Belgique. La séquence commence par un gros plan sur un passeport européen, de couleur bordeaux, tandis que le douanier déclare en souriant « *C'est bon, vous pouvez passer* ». Par contre, quand Mani Kongo, roi de Bakongo, se place dans la file, peu nombreuse, et majoritairement constituée de blancs, il s'aperçoit aussitôt que sa place n'est pas là. « *Pour le passeport avec visa prenez plutôt l'autre file* ». Un *travelling* parcourt une longue file, et la caméra s'arrête sur certains visages, aux origines multiples, par contraste avec l'autre file. Une sorte de division entre êtres humains est déjà établie par les panneaux dans l'aéroport, qui séparent les citoyens de l'Union Européenne des autres. L'effroi du roi

augmente lorsqu'il se trouve en face du douanier, lequel exige de lui qu'il déclare et s'acquitte des taxes pour les trois objets - son chapeau, son bâton et ses colliers – héritages de la tradition, et qui « *sont [s]es pièces d'identité* ». Quand une douanière surgit pour les confisquer, le roi congolais se résout à payer, afin d'empêcher le sacrilège que des mains de femme puissent toucher ces objets sacrés.

Pourtant lorsqu'il y a une vraie rencontre, c'est dans l'échange avec l'autre que l'on se reconnaît : se reconnaître dans le regard de l'autre, sans se perdre, comme une sorte de processus de réaffirmation de soi, permet de sortir en même temps du camouflage et du piège de l'autochtonie.

Cet échange est possible quand on accepte de regarder l'autre en face et de prendre en charge la complexité. La rencontre se nourrit de la connaissance, de l'écoute, de l'échange, pour arriver à être soi-même, « poreux à tous les souffles du monde » (A. Césaire).

C'est aussi l'idée de l'« identité rhizome » que Glissant¹⁵ conçoit, à partir de la distinction opérée par Deleuze et Guattari entre la notion de racine unique et de rhizome : une « racine, mais allant à la rencontre des autres racines, alors ce qui devient important n'est pas tellement un prétendu absolu de chaque racine, mais le mode, la manière dont elle entre en contact avec d'autres racines : la Relation ». Relation qui se révèle vitale pour l'« animal social » qu'est l'être humain, et qui se construit et se nourrit aussi de l'enrichissement de la rencontre avec l'autre.

Cette complexité, on la saisit dans les œuvres, les intuitions et les réflexions personnelles que les réalisateurs veulent partager avec les spectateurs ►

¹³ Le thème de la recherche des origines est très commun parmi ces cinéastes-métisse. Par exemple, dans sa fiction *Notre étrangère* (2010) – dont le titre en anglais *The place in between* est emblématique - Sara Bouyain, métisse franco-burkinabée, raconte sa propre histoire de déplacements subjectifs.

¹⁴ Voir Jean-Pierre Esquenazi, La vérité de la fiction. *Comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?*, Lavoisier, 2009.

¹⁵ Edouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Gallimard, 1996. 148 pages

- comme questions ouvertes, dans la tentative d'appréhender des réalités sociales et humaines.

La tentative de compréhension et de partage passe à travers les personnages, intermédiaires entre monde réel et univers fictionnel, - comme le propose Kate Hamburger¹⁶ - menant les spectateurs à percevoir les subjectivités en mouvement mises en jeu par les réalisateurs.

« Sortir de l'autochtonie. Cela suppose laisser son personnage exister librement, pour lui-même, dans sa singularité. Ne pas en faire le symbole emblématique d'une cause. Ce sera le parcours d'El Hadj dans *L'Afrance* (Alain Gomis, France/Sénégal 2001) : cet étudiant sénégalais avait construit sa solidité à Paris autour du projet de rentrer au pays, pour y servir l'indépendance prêchée par les héros de la décolonisation mais, face à l'exclusion, se trouve complètement déstabilisé et, comme le Samba Diallo de *L'Aventure ambiguë* de Cheik Hamidou Kane, au bord du suicide¹⁷ ».

L'Afrance, dès son titre, imbrique France et Afrique, comme on le voit aussi dans l'*incipit* du film, où les images de Paris et de Dakar sont mêlées et entrelacées. Les confessions des personnages dévoilent leur étrangeté partout, dans la société où ils vivent, aussi bien que dans leur pays d'origine, où - à leur retour - ils sont perçus comme des étrangers.

Durant tout le film, il semble que la caméra veuille pénétrer le corps du protagoniste, pour percer ses pensées et ses émotions les plus intimes, face à l'écart entre monde rêvé et monde réel.

Dans *L'Afrance*, après une scène d'amour, El Hadj

sort dans la rue, où il se sent moins à l'aise. Il rejoint ensuite un copain dans une cantine dépouillée où tous deux abordent l'atavique refrain du retour au pays. Devant une caméra fixe, l'ami avoue :

« Moi j'ai essayé de rentrer et je me suis fait bouffer. Pour moi le Sénégal c'était l'hospitalité, l'Afrique, quoi, mais, écoute, une fois là-bas, on m'a traité comme un étranger. Avec gentillesse, on m'a emménagé comme un malade, parce que, soit disant, je venais de France, je ne savais plus comment cela se passait, je ne comprenais pas.[...] J'ai passé tout mon temps à me demander quand est-ce que j'allais retrouver les sentiments, le naturel. Et à qui tu voulais que je raconte ça ? Même ma mère ne pouvait pas comprendre. »

Ils entreprennent alors une discussion sur les valeurs de l'enfance et le pays où l'on s'est formé. « *Mais c'est ton enfance aussi qui te forme, si on n'est plus ça, on est quoi ?* » demande El Hadji. Ses réflexions continuent sous la douche, lieu privilégié de l'espace personnel dans le film, lieu de défoulement : « *Je ne vais pas rester un étranger toute ma vie* ».

Gomis, né en France d'une mère française et d'un père sénégalais, s'est toujours interrogé sur son identité métisse. Il raconte : « La douche c'est un espace particulier, très personnel. Pour moi c'était l'espace du personnage par rapport à lui-même. Il y avait ses études, ce qu'il raconte, ses espoirs, le Sénégal, et puis lui sous la douche. Un espace très confortable, où tout est possible. Et dehors il y avait la réalité qui fait exploser les choses : lui, il vivait dans une sorte d'*afrance* (avec le a privatif),

¹⁶

Kate Hamburger, *Logiques des genres littéraires*, Le Seuil, Paris, 1986

¹⁷

Olivier Barlet, *Les nouvelles stratégies des cinéastes africains*, www.africultures.com, publié le 1/10/2001, consulté le 27/12/2010

il vivait dans un territoire qui n'existait pas, et qui n'existait que dans sa douche. Il y a cet espace là, et il y a le monde extérieur, donc il faut sortir de la douche à un certain moment. C'est ça... C'est l'histoire d'un homme qui doit sortir de la douche, ce film !»¹⁸ Ce qui nous semble encore plus puissant si l'on interprète l'espace de la douche comme un espace clos, d'exclusion, de négation des droits à une existence réelle.

Encore une « minorité (in)visible », encore un étranger en France, cette fois c'est un jeune dans *Djib* (Jean Odoutan, France, 2000). Le film, d'inspiration autobiographique, que Odoutan définit comme « une banlieuserie nègre », montre l'expérience d'un jeune immigré en France, ses batailles pour sa propre affirmation, les difficultés de la vie de chaque jour, dans la rue. Les réflexions du cinéaste, parfois très explicites, sont avérées dans le discours que la grand-mère fait au jeune *Djib*. Faisant suite à une bagarre entre différents groupes d'immigrés dans le quartier, le dialogue avec la grande mère, chez laquelle il vit est emblématique. Dans l'intimité de sa chambre, elle lui reproche :

« Tu nous fais la honte, à nous les noirs. A cause des comme toi, les gens ne nous respectent pas, à cause des comme toi, les gens nous traitent de singes, à cause des comme toi, même au pays, les gens nous rient au nez, ils se demandent ce qu'on fout dans un pays de blancs ».

Après un intervalle de musique – composé par Odoutan lui-même - c'est le jeune Djib qui prend la parole :

« Tu peux me gronder sur tout ce que tu veux, mais pas sur ça. Moi ça me casse

les couilles que ce soit un autre qu'un noir qui me traite de nègre. Parce que l'autre m'insulte sans le faire exprès. Quand il dit nègre, il pense esclave, quand il dit nègre, il pense sale, quand il dit nègre il pense singe, mais aussi quand il dit nègre il pense pas intelligent ; mais moi je suis intelligent, même plus que lui. »

Le conseil de la grand-mère ne tarde pas à arriver :
« Quand tu veux comprendre que si tu veux être quelqu'un, il faut être toi-même, ne pas copier les autres ? ».

Imprégné des deux cultures, Odoutan affirme : « Je suis Béninois, mais je fait des films français »¹⁹. Il a choisi la comédie sociale pour raconter les parcours et les existences des noirs africains en France, aussi bien qu'au Bénin. Banlieusard érudit, il est en même temps réalisateur, acteur, musicien, compositeur, scénariste, producteur et distributeur. (Se coiffer de plusieurs casquettes est parfois une exigence de survie, à laquelle certains réalisateurs sont contraints, cette question mériterait que l'on y consacre un plus long développement).

Jeune émigrant, il n'a pourtant pas oublié ses racines. Il s'engage pour le développement de son pays d'origine, le Bénin, où il organise, à Ouidah, le Festival International du Film Quintessence. On lui doit aussi l'Institut Cinématographique de Ouidah, première école africaine gratuite de l'Image, du Son, et de réalisation de films d'animation.

Un autre jeune, un métis cette fois, dans la banlieue de Londres est le protagoniste de *Rage* (Newton Aduaka, ►

¹⁸
Entretien avec Alain Gomis,
Paris, août 2010

¹⁹
www.45rdlc.com

► Royaume Uni 2000). Aduaka raconte le voyage de Rage et de ses deux copains, l'un noir et l'autre blanc - emblème de son déchirement entre ses deux appartenances. Dans un Londres « où se passent beaucoup de choses » au plan politique, social, et humain, on découvre les épreuves que les trois jeunes doivent affronter pour réaliser leur disque de hip-hop, épanouissement de leurs quêtes personnelles. La caméra, en suivant les personnages, parfois accélère, parfois s'arrête ; la musique et la bande son, particulièrement travaillées comme dans tous ses films²⁰, mènent les spectateurs jusqu'à l'introspection.

Les traits d'autobiographies sont perceptibles, bien au-delà de la passion du réalisateur pour la musique et du souvenir d'une aventure de jeunesse, l'enregistrement d'un album. Il partage avec les spectateurs ses inquiétudes personnelles et intimes relativement au sort des enfants métis, souvent grandis dans une famille monoparentale, dans le Londres d'aujourd'hui.

Dans une des séquences vers la fin du film, on assiste au paroxysme des questionnements identitaires. Lorsque la mère rejoint Jamie (Rage pour les amis) en larmes dans sa chambre, le croyant éprouvé par un problème de travail, devant une caméra immobile, le jeune métis l'agresse ainsi :

« Ca n'a rien à voir avec le taf ! [...] Pourquoi t'a épousé papa ? Pourquoi t'es pas restée avec les tiens ? »

Devant une femme perplexe qui le rassure sur l'amour sincère qui l'a uni à son mari, la colère de Rage explose :

« On est blancs ou noirs ? »
« Ni l'un. Ni l'autre, vous êtes les deux à la fois, vous êtes vous-mêmes, vous

êtes mes enfants. J'ai épousé ton père parce que j'étais amoureuse de lui, la couleur de peau n'a rien à voir. »
« Je suis noir ! Mais c'est pas à moi de le dire, ce sont les noirs qui décident si je le suis ou pas. Je dois sans arrêt le prouver »
« Tu n'es pas noir, Jamie ».

Le jeune ne cesse ainsi de s'interroger : « *Qui je suis ?* »

A l'époque de l'écriture de *Rage*, Aduaka, qui envisageait avoir des enfants avec sa compagne italienne de l'époque, s'interrogeait : « Je me demandais tout simplement comment des enfants métis grandissent dans la société dans laquelle on vit, et où l'on parle de multiculturalisme ; mais à la fin, on comprend qu'il n'existe pas vraiment, que c'est plutôt une idée. Je suis maintenant le père de deux enfants métisses et j'espère pouvoir répondre à leurs questionnements. J'aimerais qu'advienne un temps où ils n'auront plus à se poser ce genre de questions, mais je suis conscient qu'ils seront toujours confrontés à tout ça.»²¹

Rage, comme *La Haine* (Kassovitz, 1995)²² en France, aussi bien que les cinématographies de John Akomfrah, Isaac Julien, Horace Ové, parmi d'autres, en Grande Bretagne, nourrissent des résonances avec un certain cinéma américain indépendant, tel celui de Spike Lee. Un black cinema²³ qui parle des sociétés, des nouveaux espaces urbains, des cultures de la jeunesse. Aduaka ne cache pas son intérêt pour les cinémas indépendants en général : « C'était le temps où l'on vendait sa propre voiture et tout ce qu'on avait, on louait une caméra, et on faisait un film.»²⁴

²⁰ Aduaka a commencé comme ingénieur du son dans nombreux documentaires britanniques ; il a aussi travaillé dans *Quartier Mozart* de Jean Pierre Bekolo (1992).

²¹ Entretien avec Newton Aduaka, Paris, Janvier 2011. Notre traduction de l'anglais.

²² Le scénario de *Rage* a été écrit en 1994, avant la sortie de *La Haine*

²³ Il est intéressant de noter que John Akomfrah voit le père du *black cinema* en Sembène Ousmane. (Entretien, Londres, janvier 2011). Ces cinématographies impliquent la black diaspora et la communauté noire qui, selon Paul Gilroy, est aussi rapprochée par le partage de la mémoire commune de l'esclavage, en surcroît des difficultés de la vie quotidienne.

²⁴ Entretien avec Newton Aduaka, Paris, Janvier 2011. Notre traduction de l'anglais.

Enjeux de vie et enjeux de représentation

Il est intéressant de remarquer comment les différents contextes et milieux socioculturels, ainsi que le vécu et les expériences personnelles, inspirent ces fictions, où chaque réalisateur met en jeu sa subjectivité et ses déplacements identitaires.

Pourtant on pourrait parler plutôt de « cinémas du monde » que de « cinémas africains » : les réalisateurs en question vivent dans un univers sans frontières culturelles, (pas toujours sans frontières géopolitiques), en relation avec des intellectuels de divers pays, qui habitent la complexité du monde post-postcolonial.

Ce sont des artistes qui peuvent s'exprimer dans plusieurs langues, qui font expérience de divers contextes, ce qui fait la richesse de leur regard et de leur sensibilité.

Les spectateurs sont aussi impliqués dans différents milieux, et l'on peut dire de chaque film qu'il résonne différemment selon les publics. En effet, à la suite

d'Esquenazi²⁵, on peut envisager un récit fictionnel : « comme une « structure signifiable », plutôt que comme une « structure signifiante » : la signification n'est pas une donnée immanente du récit mais une valeur qui lui est attribuée par le destinataire ». Le spectateur devient alors un inventeur de sens et de formes, se fait auteur à son tour.

On peut imaginer que nous appartenons à la même « élite » que ceux que Zygmunt Baumann appelle « globalisés pour choix », et que nous préférons désigner comme des « êtres dans le monde ». C'est bien pour cela que ces films ont en nous des résonances familières, ils nous parlent et nous permettent de nous y reconnaître. En évitant un regard préconçu envers ces fictions, on peut alors percevoir comment des « réalités » multiformes, jamais figées, sont librement transposées à l'écran.

Ces réalisateurs « nomades », qui trouvent l'inspiration surtout dans leurs déplacements identitaires, dévoilent à la fois, le métissage et la complexité des sociétés contemporaines, et la richesse culturelle qui en découle.

DANIELA RICCI

Enseignante dans le secondaire à Gênes (Italie), Daniela Ricci est doctorante auprès de l'école doctorale Lettres, Langues, Linguistique et arts, de l'Université Lyon 3.

Sa thèse porte sur : *Cinéma d'Afrique, diaspora et identités.*

Après un diplôme de baccalauréat en lettres classiques, un mastère en chimie, un mastère en « International coopération and développement » elle a travaillé plusieurs années à des projets de coopération internationales en Afrique et Amérique Latine au près de diverses ONGs ainsi que aux Nations Unies.

Elle a aussi obtenu un mastère en "Education interculturelle" à l'Université Roma Tre ; dont le mémoire a porté sur l'utilisation du cinéma comme outil éducatif.

Elle est présidente de l'Association Interculturelle Melisandra et rédactrice pour le site www.melisandra.org ; directrice des rencontres de cinéma *Uno sguardo all'Africa* de Savone, (Italie), collabore avec le Festival du cinéma africain, d'Asie et d'Amérique Latine de Milan, et dans l'organisation d'autres événements culturels et cinématographiques.

25

Jean-Pierre Esquenazi, *La vérité de la fiction. Comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?*, Lavoisier, 2009.

Le cinéma direct : du sujet retrouvé à l'invention du subjectif

Dario Marchiori

Résumé

Où se situe le point-limite de films qui, appartenant encore à l'utopie d'immédiateté du cinéma direct, fait jaillir, de façon bien inattendue et parfois abrupte, le travail du subjectif, par-delà le simple intérêt pour un sujet filmant ou filmé ? Ce ne sera pas dans l'intersubjectivité et les échanges qui précèdent la forme finale du film – ce qui pourrait s'appliquer à n'importe quel film, même au jeu d'échange complice ou violent entre filmeur et filmé dans les vues Lumière. En rester à ce qui passe pendant le travail du film, à la fois à l'écran et dans la tête du spectateur analyste : dénicher l'événement subtil qui révèle le désir du réalisateur et quelque chose de l'esprit des personnes filmées, en provoquant le spectateur à faire de même. Une série de films, notamment de Shirley Clarke, Vidéo Out, Jean Rouch, Raymond Depardon, Samba Félix Ndiaye, ont permis à ce propos d'exister.

Abstract

Within films that still share the Direct Cinema utopia of immediacy, where does the limit fall that allows the «subjective» to emerge unexpectedly, and sometimes abruptly, beyond the simple interest in a subject who films or is filmed? The answer will not be found in the “intersubjectivity” and exchanges before the finished film – something that could be said of any film, even the collaborative or violent

exchange between who is filming and who is filmed in Lumière's view. To limit oneself to considering the film's work, on the screen and in the critical viewer's head: to discover the subtle event that reveals the filmmaker's desire and something of the filmed people's spirit, prompting the viewer to do the same. A series of films, notably by Shirley Clarke, Vidéo Out, Jean Rouch, Raymond Depardon, Samba Félix Ndiaye, have allowed this topic to exist.

Je vais commencer par réfléchir aux difficultés que le cinéma direct a posé à la pensée sur le cinéma, et au rejet dont il a été l'objet. Je prêterai ensuite une attention particulière à la question du sujet dans le cinéma direct, pour démontrer l'émergence, derrière l'utopie discutable d'établir une énonciation « neutre », d'une libération du sujet, puis du subjectif. Sujet filmé tout d'abord, ensuite débordement subjectivisant qui ouvre une faille en direction de l'instance de réalisation du film, inscrivant de façon réflexive le désir et les raisons de l'acte de filmer. Une suite d'exemples me permettra de tracer un parcours diffracté à l'intérieur d'une conception apparemment étroite, ou même stricte (mais limitée, donc cohérente et productive) de ce qu'on appelle cinéma « direct » : à savoir, des inventions technologiques développées au fil du temps (caméra légère, pellicule sensible, son direct et synchrone), l'utopie d'immédiateté entre le réel et le spectateur, et une certaine tendance à la passivité du regard et de l'écoute de la part des réalisateurs du film – alors qu'une plus grande interaction, parfois polémique, semble marquer historiquement le « cinéma-vérité ». J'en arriverai à montrer, du moins je l'espère, comment le spectateur, en saisissant des fêlures subtiles dans le flux du direct, se trouve à

basculer dans un processus de subjectivation aussi puissant qu'inattendu.

1- Dans le champ : le sujet retrouvé

L'expression « cinéma direct » s'est désormais imposée entre autres sur celle, à l'allure plus prétentieuse, de « cinéma-vérité », et elle caractérise historiquement une forme de cinéma qui, née entre la fin des années 50 et le début des années 60 dans le contexte d'un renouvellement de la pratique documentaire et notamment télévisuelle, n'aura cessé de provoquer des polémiques. Tour à tour, on en réfutera la charge idéologique (la « transparence » de sa représentation), la clôture de la temporalité dans un présent continu (jusqu'au refus du « direct » télévisuel par Serge Daney), la réification liée à une célébration aveugle des nouvelles possibilités technologiques. Mais en même temps, qu'est-ce qu'il y aurait de plus proche, dans une telle recherche d'un rapport immédiat au réel, des utopies de Zavattini, de l'esthétique ontologique de Bazin héritée par la Nouvelle Vague, des enthousiasmes réalistes de Rossellini ou de Rouch poursuivis par Rozier, Eustache ou Depardon, mais aussi par Godard ?

En demeurant sur le plan de ses enjeux théoriques, le cinéma direct a en quelque sorte constitué le « mauvais objet » de la théorie du cinéma des derniers quarante-cinq ans, en même temps qu'il allait se convertir (et se pervertir) dans le paradigme idéologique, indifférencié et falsifiant du « direct » télévisuel. Et ce, pas tellement aux Etats-Unis où la notion large de « non-fiction » a aidé à ramasser des pratiques alternatives sous une même étiquette, passible de théorisation encore que négative. C'est

surtout en Europe (France, Allemagne) que l'idéologie du « direct » a été le plus réfutée, entre autres en raison de ses développements télévisuels et d'un succès qui n'est pas sans en changer les enjeux – ceux que pose par exemple le « direct » tout court, ou la télé-réalité. Une telle hostilité a évidemment réduit la réception et l'impact du cinéma direct en Europe. On sait bien d'ailleurs le rôle que tient la télévision dans la naissance du cinéma direct, l'importance du complexe *Time plus Life* aux Etats-Unis pour comprendre le « journalisme filmé » de Richard Leacock et surtout l'évolution de Richard Drew¹. Il s'agit d'une tendance que Robert Drew va pousser à l'extrême d'une croyance toute idéologique dans la transparence du médium. De façon inverse, si l'on veut, mais peut-être complice, à celle des actionnistes viennois, ou bien d'un André Almuró, une croyance en la disparition du médium en faveur de l'immédiateté de l'expérience filmée. Objectivisme et subjectivisme absolus se répondent dans l'utilisation prétendument « immédiate » de la caméra. La pratique du cinéma direct paraît s'opposer d'emblée à toute hypothèse de subjectivation, imprégnée comme elle l'est d'une idéologie du rendu immédiat du réel. Et pourtant, si l'on parcourt les premières productions du cinéma direct, le sujet en tant qu'individu unique et irréductible, ou exemplaire, se trouve souvent au cœur du film, surtout aux Etats-Unis – alors que le cinéma canadien s'intéresse plus souvent à dresser le portrait collectif d'une communauté souvent marginale ou minoritaire. On pensera aux portraits des hommes politiques, de Kennedy (*Primary*) à Castro (*Yankee, no !*, 1960) à Nehru (1962), ou de groupes de musique pop comme les Beatles (*The Beatles in New York*, frères Maysles, 1964, tourné avec une seule caméra, alors qu'un film comme *Monterey Pop*, tourné avec six caméras, quitte le

¹

Pour une reconstruction à la fois historique et idéologique, voir Dave Saunders, *Direct Cinema : Observational Documentary and the Politics of the Sixties*, London, Wallflower Press, 2007. Demeure toutefois fondamental le livre de Gilles Marsolais, *Les Aventures du cinéma direct*, Seghers, Paris, 1974 ; 2^{ème} édition *L'aventure du cinéma direct revisitée*, Les 400 coups, Laval (Québec), 1997.

- rapport cameraman/sujet filmé pour transformer le cinéma direct en démultiplication spectaculaire). On pourra citer encore, pour en rester au cinéma nord-américain, les portraits de Paul Anka (*Lonely Boy*, Roman Kroitor, Wolf Koenig, 1962), Bob Dylan et Joan Baez (*Don't Look Back*, Leacock, 1966), les Stones (*Gimme Shelter*, Maysles, 1971), ou encore Jane Fonda (*Jane*, Pennebaker, 1962). Tous ces films ne sont pas seulement novateurs pour ce qui est du choix du thème musical, mais plutôt en ce qui concerne la tentative de ramener les personnalités filmées à une dimension subjective et privée, et de confronter cette facette avec la représentation et l'autoreprésentation publique.
- D'autre part, le cinéma direct se met aussi au service de l'individu quelconque, se trouvant toutefois, le plus souvent, dans le contexte d'une médiation – même si on est encore loin de l'intérêt indifférencié à l'égard d'un n'importe qui considéré exceptionnel qui nourrit l'économie du spectacle télévisuel contemporain. C'est le cas de films comme *The Young Fighter* (Leo Hurwitz, 1953), sur les débuts de carrière d'un jeune boxeur anonyme² ; *Paul Tomkowicz : Street-Railway Switchman* (Roman Kroitor, 1954), qui suit du soir au matin l'histoire d'un travailleur immigré polonais ; *The Chair* (Leacock, Drew Ass., 1962), sur la défense d'un noir condamné à la chaise électrique ; *David* (Donn Alan Pennebaker, 1961), sur un joueur de trompette en désintoxication. Certes, il faut remarquer que cette tendance à se concentrer sur une personnalité ou un groupe exceptionnels ou rendus tels n'est pas sans renouer avec ce que de plus « classique » on peut trouver dans le cinéma de fiction, tout en réinventant les caractères et les enjeux, à savoir, la figure fictionnelle du héros.
- Si le premier film de Leacock après sa rupture avec

Drew, *Happy Mother's Day* (14 septembre 1963, financé par le *Saturday Evening Post*), inaugure une deuxième phase du cinéma direct, c'est aussi parce qu'il pose de nouvelles questions de subjectivation de l'énonciation : William Rothman en arrivera à dire, à propos du moment dans le film où Mary Anne Fischer, devenue un personnage médiatique en tant que mère de quintuplés, sourit à la caméra : « c'est à ce moment-là que (le cinéma direct) est né, ou né une nouvelle fois comme un mouvement de cinéma indépendant »³.

2- Franchir la limite : l'échange intersubjectif

Le réalisateur et l'opérateur, qui parfois coïncident et qui ont tendance, au moins au début du cinéma direct, à assumer un statut collectif, mettent en place un rapport égalitaire avec la personne filmée, ou même s'efforcent d'être à son service, ce qui se traduit, on le sait, par l'évacuation progressive de la *voice of God* du commentaire et par la pénétration souple d'une troupe réduite à l'intérieur de la scène filmée. C'est en ce sens que le cinéma direct est dès son tournage une expérience intersubjective : « Toute une morale est en jeu, qui exige une communication entre le cinéaste et les gens filmés »⁴. Ressurgit par là un intérêt tout particulier pour le sujet et l'échange intersubjectif – pas encore ou pas forcément une recherche du subjectif en tant que tel – autour d'un personnage central. En cela, le cinéma direct reproduit l'idée de célébration de l'individu : par exemple, la subjectivation de la figure de Kennedy dans *Primary* est toute idéologique. Le célèbre plan long filmé par Albert Maysles de Kennedy qui traverse la foule et parvient à l'estrade,

²

Je dois la découverte de ce film à la rétrospective de films de Leo Hurwitz organisée par Federico Rossin au festival du Cinéma du Réel 2011.

³

W. Rothman, *Documentary Film Classics*, Cambridge University Press, 1997.

⁴

Louis Marcorelles, *Elements pour un nouveau cinéma*, Unesco, Paris, 1970, p.35.



**Le cinéma direct
a en quelque sorte
constitué le « mauvais
objet » de la théorie
du cinéma des derniers
quarante-cinq ans.**

se développe à partir d'une proximité douteuse entre le politique et la masse et s'achève avec un champ/contrechamp qui ne peut qu'opposer l'espace de la parole du politique de profession, sa langue de bois, et la réponse quasi-pavlovienne de son public. L'emploi du grand-angle, qui permet de filmer une portion accrue de réalité, traduit surtout une célébration du (futur) chef de la nation qui centralise le regard et demeure le foyer de la construction spatiale du plan. L'héritage héroïque du cinéma classique se fait sentir encore dans le cinéma direct, même s'il se trouve réinventé par des changements radicaux au niveau des sujets filmés et de la mise en scène.

Par-delà son objectivisme, le cinéma direct poursuit donc l'invention (au sens d'*inventio*, découverte) de l'individu, en ce qu'il porte les traces du social et se configure par rapport à lui, par exemple chez Wiseman ou Depardon. Quelqu'un comme Jean Rouch, figure centrale pour tout discours sur le cinéma du subjectif tel que nous l'envisageons ici et dans toutes ses facettes, ne va pas demander par hasard à Michel Brault de venir du Canada en tant qu'opérateur de *Chronique d'un été*. Comme le dit Brault lui-même,

« en voyant *Les Raquetteurs*, (Rouch) a constaté que je travaillais au grand angulaire. Pour travailler au grand-angulaire, il faut que tu voies les gens, que tu sois près d'eux. Si tu arrives à les filmer et s'ils continuent à vivre pendant que tu es près d'eux, c'est qu'ils t'ont accepté dans leur groupe »⁵.

Néanmoins, la tendance à l'intersubjectivité dont parle Brault peut encore se réconcilier avec l'envie

d'effacer le réalisateur du film.

Dans *Pour la suite du monde*, Pierre Perrault recourt au stratagème (à la Flaherty) de faire recréer par les habitants de l'Île-aux-Coudres la pêche traditionnelle au marsouin, qui n'était plus pratiquée depuis plus de trente ans. Il voulut ainsi – dit-il :

« faire en sorte que les événements se produisent devant moi – et non pour moi (...) C'est alors que j'ai pensé au marsouin. Parce que je savais la place qu'il occupe dans les désirs des gens de l'Île-aux-Coudres ; je n'avais dès lors qu'à suivre les événements, à obéir à la réalité, et à regarder vivre l'homme à la poursuite de son exploit. »⁶

Encore une fois, comme déjà chez Flaherty et comme dans les improvisations souvent apparentes, induites par Rouch, la nécessité de l'effacement (« obéir à la réalité ») prend le dessus.

Et pourtant, malgré les – je dirais même, en raison des – tentatives d'effacement de l'autorialité, la quête du subjectif se situe aussi au niveau de la production du film, à commencer évidemment par les enjeux du tournage. Quand Klaus Wildenhahn, le plus grand interprète du cinéma direct en Allemagne, laisse son opérateur Rudolf Körösi parcourir, en focale longue (à la différence des images grand angulaires de maint cinéma direct), les visages des gens en proie aux vapeurs de l'alcool, dans le magnifique *Heiligabend auf St. Pauli* (1967-68), il exprime en même temps quelque chose qui renvoie à ses poèmes des années 50, à un sentiment fondamental de solitude de l'individu dans la communauté. Dans ce qu'on a appelé, l'espace de

⁵ « Entretien avec Arthur Lamothe », La Presse, Montréal, 12/08/1961, (cité par François Niny, *Le cinéma à l'épreuve du réel : essai sur le principe de réalité documentaire*, de Boeck, Bruxelles, 2000, p.139).

⁶ Entretien paru dans in *Image et Son*, n°183, avril 1965 ; cité par F. Niny, *Ibid.*

► quelques années, le « cinéma-vérité », la centralité du sujet filmé est l'instauration d'une véritable communication entre filmeurs et filmés sont des enjeux fondamentaux, qu'Edgar Morin lui-même, co-auteur de *Chronique d'un été* (1961), présente par rapport à Vertov comme un déplacement d'intérêt de la technique à l'homme et de sa parole⁷. Et pour définir le cinéma « direct » (notion qui fut introduite en mars 1963 par Mario Ruspoli), Gilles Marsolais parlera d'un « cinéma en prise "directe" sur le vécu (malgré l'inévitable processus de médiation qui intervient au niveau du cinéaste et de la caméra) »⁸. En d'autres mots, cela signifie entendre le cinéma comme médium tendant à l'objectivité et permettant de faire émerger des subjectivités (pour Brault et Perrault on parla justement de « cinéma vécu »), « un cinéma qui établit un contact "direct" avec l'homme, (...) un cinéma de la communication »⁹. L'intersubjectivité comme médiation entre sujets est donc au centre du cinéma direct, et parmi les sujets en jeu rentrent désormais les filmeurs, notamment l'opérateur et le preneur du son. Pour rester encore avec Rouch, *Moi, un noir* demeure un exemple évident d'une telle révolution intersubjective, de l'émergence de corps et voix nouveaux, surtout de nouvelles stratégies de subjectivation (le commentaire improvisé par Oumarou Ganda/Edward G. Robinson). Toujours de Rouch, on pensera aussi à *Baby Ghana*, puis à *Jaguar* dont l'idéation intersubjective commence déjà en 1954 – d'ailleurs, *La pyramide humaine* et *Jaguar* laissent se diffracter le récit encore plus que celui de *Moi, un noir*, plutôt centré sur un seul personnage (c'est peut-être l'une des raisons de son succès). On pensera enfin au *Joli mai* de Chris Marker (1962-63) avec son questionnement sur le bonheur – le même Marker dont on pourra dire, si l'on suit l'hypothèse que j'émets

ici, que maints films constituent des processus de subjectivation cachés sous une apparence d'objectivité : on sortirait toutefois du cinéma direct *stricto sensu*, auquel je veux me tenir ici.

Dès lors, quelles seraient-elles les conditions de possibilités de la discussion créée par le cinéma direct ? On pourrait émettre l'hypothèse, d'ordre socio-esthétique, que l'importance de la théorie cinématographique en France, et une tradition culturelle, notamment marxiste, vouée à défendre la dialectique contre l'immédiateté, aient constitué l'obstacle majeur à l'acceptation d'une posture qui pouvait paraître anti-réflexive. La méfiance que tout le monde finalement partagea à l'égard du cinéma-vérité en est d'ailleurs la démonstration la plus claire. Plus largement, le fait d'être partagés entre rejet et exaltation, entre méfiance et pragmatisme, fera partie intégrante de l'histoire institutionnelle du cinéma direct, jusque dans ses pratiques spectaculaires. Mais elle paraît se fonder sur une opposition trop facile et factice entre transparence et opacité, que d'ailleurs n'est pas sans reproduire l'un des grands partages de la théorie du cinéma¹⁰. L'aboutissement de la logique moderne (« image-temps » s'il en est) du direct implique une transformation qualitative encore plus radicale, qui dépasse le paradoxe entre objectivité et subjectivité en conduisant au cinéma d'avant-garde et expérimental : à un extrême, l'observation apparemment indifférente, comble de la caméra observante, d'un Andy Warhol, à l'autre les pratiques de l'autofilmage. Certains cinéastes le démontrent de la façon la plus évidente et de façon tout à fait consciente : dans les années soixante-dix, un cinéaste méconnu comme Ed Pincus vire consciemment du cinéma direct à la réalisation d'un journal filmé (*Diaries 1971-1976*, 1981) que l'on peut comparer à *Milestones* (Robert

⁷ Cf. « Pour un nouveau cinéma-vérité », *France Observateur*, n°506, 14 janvier 1960.

⁸ G. Marsolais, *Les Aventures...*, cit., 1974, p.22.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Je pense ici à l'ouvrage d'Ismail Xavier, *O discurso cinematográfico : a opacidade e a transparência*, Paz e terra, São Paulo, 1977 (3e éd. 2005).

Kramer, 1975). La logique du direct poussée jusqu'au bout, comme toute pratique révolutionnaire, ne peut que changer de signe et se transformer de façon au premier abord non reconnaissable. On pensera au cinéma de Boris Lehman, la tentative permanente et vouée à l'échec le plus merveilleux de saisir l'instant dont on connaît le statut éphémère : qu'est-ce qu'on pourrait retrouver de plus moderne dans cette conception du cinéma comme saisie du temps inévitablement vouée à l'échec ? Ou encore, le cinéma direct s'accomplit dans la pratique d'un Stephen Dwoskin, peut-être celui qui a poussé le plus loin une logique de confrontation violente et éclatée entre le sujet et l'objet, une confrontation qui brouille toute frontière entre regard de la caméra et regard du spectateur, en plongeant celui-ci « directement » dans le vertige des puissances du cinéma. Je vais pourtant m'en tenir au cinéma direct « pur », qui recherche l'effacement du sujet autorial, pour retrouver au cœur du travail du film une logique de subjectivation d'ordre réflexif.

3- Hors-champ : l'invention du subjectif

Si j'ai choisi de traiter de la question du subjectif dans la tradition du cinéma direct, c'est pour essayer de dépasser une sorte d'évidence, celle qui rattache au subjectif certains cinéastes qui essaient de s'interroger sur leur statut de filmeurs ou d'exprimer leur (prétendue) subjectivité, parfois même en se montrant à l'image. Je ne suis pas du tout sûr que ce soit là la bonne approche pour comprendre les utopies de subjectivation cinématographique, entre autres parce qu'on y perd bien souvent une véritable dialectique entre le sujet et l'objet. Il est clair pour moi que ce pan « subjectif » de ce qu'on appelle

la « réflexivité » cinématographique se referme sur un certain nombre de cinéastes et de films qui ont l'ambition et parfois le mérite de mettre à mal les conditions de possibilité du discours filmique. Entre autres, l'absence du plan « subjectif », qui est le véhicule conventionnel de la subjectivation du spectateur ; mais aussi l'effacement, ou la volonté d'effacement du réalisateur, de ses marques, fait du cinéma direct une modalité d'approche apparemment paradoxale à la question du subjectif, qui recèle par là de puissances inattendues. On ne peut je crois appréhender la question du subjectif qu'en tant qu'il est pris dans une dialectique du sujet et de l'objet, en des termes adorniens, la dimension idéologique du subjectif est évidente là où il prétend d'être autonome, et par le fait même de se constituer en pratique particulière.

3.1 Déclinaisons du subjectif dans le cinéma direct

a) *Le cinéma direct d'avant-garde : Portrait of Jason (Shirley Clarke, 1967), ou le sujet retrouvé et diffracté*

Dans *Portrait of Jason*, Shirley Clarke fait appel à la notion de portrait, alors que son film est le résultat de la condensation de 12 heures tournées en direct et en continuité en filmant un prostitué noir qui parle et boit et pleure, se mettant en quelque sorte, inévitablement, en scène devant nous. Donner un visage, une image et une parole à quelqu'un, voici un principe et une utopie que le cinéma direct a introduit de façon dérangement et qui est aujourd'hui noyée dans une accumulation d'histoires individuelles qui ne peuvent plus nous sortir de nous-mêmes. *Portrait of Jason* enregistre la performance discursive et corporelle de Jason, en la laissant osciller jusqu'à l'indécidable – c'est peut-être cela, le direct – entre présentation et représentation de soi. Le ►

- sujet se constitue et se cherche à la fois, se définit et s'échappe. Et pourtant, la présence de la caméra est manifeste, notamment grâce au travail sur la mise au point qui traduit symboliquement l'état d'ivresse de Jason et d'autre part, plus profondément, creuse la question même de la représentation, en mettant en crise la lisibilité de la figure humaine et la profondeur de l'espace qui l'environne. Le geste improvisé par l'opérateur établit donc une mise en phase spontanée entre filmique et profilmique qui rappelle l'improvisation jazz (comme dans les films des années 60 de Wildenhahn, un passionné du jazz).

b) Le cinéma direct militant : Monique (Vidéo Out, 1973), ou la participation subjectivante

La pratique de la vidéo militante naît comme une pratique collective à la fin des années 60, avec des caractères proches du cinéma militant (notamment le Newsreel américain) : d'une part, les marques d'autorialité sembleraient s'effacer et pourtant ressurgissent derrière l'univocité du message, soutenu par le principe d'autorité de la voix off et des effets de montage ; d'autre part, s'y trouve aussi une suite plus politisée du cinéma direct. La rencontre entre nécessité idéologique et besoin de partage intersubjectif s'accomplit dans les bandes de Carole Roussopoulos, peut-être grâce à la force de leur humilité, de l'envie de se mettre au service de certaines luttes. Dans *Monique*, cela passe par le choix du cadre, qui se concentre de plus en plus, encore que de façon non exclusive, sur le visage de l'ouvrière de Lip, Monique ; d'autre part Carole Roussopoulos, l'opératrice/réalisatrice qui s'efface avec son mari Paul (preneur du son et technicien factotum) derrière le nom du collectif Vidéo Out, se manifeste par sa voix, qui pose des questions surtout à Monique. L'analyse d'une situation objective comme l'occupation de l'usine Lip

supporte ainsi la pulsion subjective de l'opératrice, celle d'établir un lien amical entre deux femmes et de réfléchir à la condition des femmes ouvrières comme victimes d'une oppression ultérieure par-delà celle exercée par le capitalisme : celle exercée par les hommes. Il s'agit par-là de réinventer et d'élargir le questionnement de la pratique militante, la situant dans une tentative quotidienne et concrète de réinvention de la vie.

Carole Roussopoulos, cette fille de la haute bourgeoisie suisse, ne peut que dresser son autoportrait imaginaire en filmant cette autre vie dont elle admire le combat. « Est-ce que tu te caches encore derrière la caméra ? », lui écrira Godard dans une lettre publiée dans le numéro 300 des *Cahiers du cinéma* : alors que celui-ci va explorer les pratiques de l'autofilmage, Carole Roussopoulos va rester toute sa vie derrière la caméra, dans le subjectif aussi indirect que possible que permet le cinéma direct. On pensera donc avec émotion à l'un de ses tout derniers films, sur le cancer, tourné par une femme déjà atteinte par la maladie : aucune trace de soi, sinon la nécessité de noyer l'expérience subjective dans la nécessité de rendre compte d'une situation objective.

c) Le cinéma direct ethnographique : Funérailles à Bongo : le vieil Anaï 1848-1971 (Jean Rouch, Germaine Dieterlen, 1972), ou l'observation participante d'un sujet « possédé »

Le cinéma de Jean Rouch n'est pas vraiment un cinéma « direct », plutôt un cinéma en quête de l'autre, de la compréhension et du partage. Il ne résiste pas à la tentation d'intervenir, au tournage et au montage, d'entrer dans le jeu de la mise en scène pour mieux la saisir. Le modèle du cinéaste possédé, soutenu par Rouch lui-même, va me permettre de



Voulant effacer la marque de l'auteur, le cinéma direct peut en arriver à inscrire d'autant plus fortement les puissances du subjectif.

montrer la tension à l'effacement du sujet aussi bien que l'impératif de participation et partage qui est le sien. *Funérailles à Bongo*, moins connu que d'autres films de Rouch, fut coréalisé avec Germaine Dieterlen, spécialiste des Dogons. Dans un village Dogon, nous assistons aux funérailles du « vieil Anaï », mort, selon les comptes traditionnels, à l'âge de 122 ans. Rouch ne connaît pas bien le rituel, et le filmage ne peut qu'être une oscillation rigoureusement participée entre tentative d'entrer dans la situation, hésitation et échec de la « mise en scène » face à un rituel inconnu – comme cela lui arrivait à la même époque pour les 7 années du Sigui, ce rituel pratiqué tous les soixante ans et dont ne restaient aux anthropologues que des descriptions rapportées par Marcel Griaule dans les années trente. Rouch, homme-caméra, hésite parfois, ou bien essaye, dans un moment fort émouvant, de ne faire qu'un avec la foule en se rapprochant de celle-ci et en soulevant l'œil de sa caméra pour s'y projeter, presque par procuration.

De ce film, je vais retenir ici un autre aspect, à savoir l'alternance entre des longs moments en son direct et de longues traductions des paroles prononcées par les prêtres (tandis que le commentaire proprement ethnographique est très réduit). La voix de Rouch a rarement interprété d'aussi longues suites de paroles rituelles comme ici, déployées entre le rythme régulier de la litanie, l'articulation attentive de chaque mot comme celle d'un griot, la tendresse d'un vieux sage en passe de transmettre son secret de génération en génération. Le subjectif s'affirme par le désir émouvant de transmission et de partage de Rouch qui rejoint ici la dimension mythique de la tradition rituelle d'un autre univers ethnographique.

d) Le cinéma direct sociologique : San Clemente (Raymond Depardon, 1980), ou le piège du regard retourné

Après Rouch, on envisagera ici un autre parmi ceux que le même Rouch appela les « cinéastes-opérateurs », Raymond Depardon. *San Clemente* est un film-clé contemporain de *Reporters*, film plus directement réflexif et « autoportrait (critique) par procuration ». On le sait, Depardon commença par le reportage, en important sans complexes la technique et l'idéologie du cinéma direct en France. Dans *San Clemente*, il filme l'intérieur d'un hôpital « anti-psychiatrique » fondé par Franco Basaglia, qui l'autorise à filmer justement en raison de sa capacité à s'effacer, à passer inaperçu (alors que Sophie Ristelhueber assure la prise directe du son). Ce film, sur lequel Depardon reviendra encore par la suite dans un livre photographique et dans son court-métrage pour la série *Contacts*, n'est pas seulement une réussite remarquable, il porte en soi aussi un questionnement autocritique très profond. Le filmeur se trouve ici devant la détresse, la folie, les limites de l'incommunicabilité et de l'impossibilité de l'échange. Sa discrétion, l'apparent effacement de sa subjectivité, se traduit entièrement au niveau de la formalisation du film (choix du cadre, de la lumière, du moment etc.). Jusqu'à sa trilogie de films sur le monde paysan, véritable exemple d'autoportrait imaginaire, que *San Clemente* anticipe sur un versant inquiétant. A la fin du film se produisent deux effractions du hors-champ radical de la production du film de la part de deux patients. L'un, Dario, appelle par leur prénom « Raimondo » et « Sofia » et se confie à eux avec une affection émouvante ; l'autre, une vieille dame, essaye de frapper la caméra qui la filme. Ces deux effractions font basculer l'esthétique du direct aussi ►

► bien que la subjectivité du réalisateur comme simple mise en images vers le deux extrêmes du direct comme abolissement de la frontière d'avec la vie : la destruction et l'amour. L'ouverture du dispositif mis en place par le cinéma direct en arrive à mettre en échec son idéologie d'objectivité pure. L'écart réflexif qu'introduit l'inattendu subjectivisant est ainsi une dimension-clé d'une dialectique effective entre sujet et objet, qui les arrache à une polarité figée. Parmi les plus grands aboutissements de cette logique du filmeur pris au piège de son film, ouvrant notamment à la vie et à la passion amoureuse, il faudra citer ici *Anna*, le film tourné en vidéo par Alberto Grifi et Massimo Sarchielli en 1972 et transféré en 16mm en 1975 pour être montré à Venise, puis à Cannes. *Anna* est une jeune fille sarde, prolétaire, enceinte et souvent arrêtée pour vagabondage. A partir de notes de Sarchielli et Roland Knauss, les réalisateurs essayent de décrire sa vie à elle et son contexte, ce qu'ils font avec une grande efficacité. Mais voilà que quelque chose fait basculer le statut du film et l'arrache aux « réalisateurs » : Vincenzo, l'électricien du film, tombe amoureux de la jeune fille et va finalement enfreindre la limite entre champ et hors-champ (au sens radical donné par Pascal Bonitzer de hors-champ de la production du film), pour déclarer son amour à Anna. Le film gauchiste (mais toujours ficelé, bien bourgeois, dira Grifi lui-même) implose, aussi grâce aux poux qu'attrape d'Anna toute l'équipe de tournage : le film ne donne plus bonne conscience aux réalisateurs tout en se bâtissant sur la séparation entre la vie et le cinéma, entre pouvoir du cinéaste et soumission des soi-disant collaborateurs. Fait irruption l'AMOUR, cette énergie utopique et anarchiste qui est au cœur de toute la production underground italienne entre la fin des années 1960 et le début des années 1970.

e) Le cinéma direct comme réflexion esthétique : Amadou Diallo, un peintre sous verre (Samba Félix Ndiaye, 1992), ou l'autoportrait en filigrane

Dans ce dernier exemple, qu'il l'ait voulu ou pas, le réalisateur se retrouve confronté à une personne (le peintre qui donne son titre au film) qui redouble son rôle et qui en arrive à lui enseigner, en quelque sorte, les enjeux fondamentaux de son propre métier. Se soumettant à l'impératif d'objectivité du réel, le cinéaste se révèle dès lors comme étant l'élève qui essaye de saisir le secret du travail qu'il est en train d'accomplir, tel Werner Schroeter dans le magnifique *De l'Argentine* qui paraît apprendre d'un enfant la voie pour transcender la situation politique d'un pays libéré de la dictature mais pas encore libre ; ou bien, Godard en apprenti face au cinéaste amateur Marcel dans *Six fois deux* (épisode 3B).

Le film de Ndiaye renvoie sans en faire partie à une série de 5 courts-métrages intitulée *Trésors des poubelles*, qui décrivent 5 types de travail inventés aux marges de la société, souvent à partir d'un principe de récupération et transformation des matières premières. Dans ces films, le réalisateur ne se montre pas et il est absent du commentaire. *Amadou Diallo* se concentre sur une personne pour saisir son activité d'artisan (artiste et commerçant à la fois), qui a été mise en danger par une radicalisation des lois islamiques et par l'interdit de représentation de la figure humaine. En creux, la question de la possibilité ou de l'impossibilité de faire des images se retrouve chez le cinéaste lui-même : le film est une sorte d'autoportrait caché, comme l'a suggéré Henri-François Imbert¹¹. Ce n'est pas un hasard si l'année suivante Ndiaye filme un très beau court-métrage en vidéo, *Lettre à l'œil*, dans lequel il s'interroge sur la possibilité et la nécessité d'un cinéma africain, et sur sa place par rapport à celui-ci.

¹¹ Cf. son livre *Samba Félix Ndiaye : cinéaste documentariste africain*, L'Harmattan, Paris, 2007.

A la fin d'*Amadou Diallo*, de façon subtile et qui pourrait passer inaperçue, le cinéaste établit cette connexion entre portrait de l'autre et autoportrait, il articule deux subjectivités de faiseurs d'images par rapport à l'espace publique : le verre poli montre une scène traditionnelle peinte par l'apprenti d'Amadou Diallo mais laisse voir à travers lui les rues de Dakar. Le regard documentaire de Ndiaye se redouble, mais une troisième dimension s'y ajoute, celle de l'autoportrait : à peine visible, l'on peut remarquer la silhouette du réalisateur courbé (ou bien est-ce l'opérateur Lev Long ? Et pourtant, cela n'y change rien) sur sa caméra. Le cinéma direct, fenêtre sur le monde, se fait en même temps miroir du sujet qui filme : c'est encore, de façon très fine et d'autant plus exemplaire, une forme de subjectivation réflexive du film.

Conclusion

Voulant effacer la marque de l'auteur, le cinéma direct peut en arriver à inscrire d'autant plus fortement les puissances du subjectif. On trouve dans le film une trace d'un procès de subjectivation souvent inconscient ou inattendu. L'intersubjectivité ne s'affiche pas, ne se laisse pas

vraiment fétichiser, mais opère à l'intérieur du travail du film. Confronté à ce processus, quand il arrive à le saisir, le spectateur ne pourra que tracer un parcours subjectif d'appropriation et de compréhension.

Le sujet n'existe que par rapport à l'objet, il est l'enfant de la réification du monde moderne. Il serait inconcevable de se débarrasser de l'emprise de l'objectivité grâce à une subjectivité pure, car l'essence du sujet est l'abstraction : pour le dire en des termes philosophiques, avec Adorno, ce serait « oublier la médiation dans le médiatisant »¹². Et pourtant le sujet est à la fois ce qui suppose et ce qui résiste à la totalisation inhérente à la pensée. La mise en mouvement du subjectif par la pensée propre au film permet d'éviter la polarisation figée du sujet et de l'objet aussi bien que la conciliation d'une quelconque unité dernière. Le subjectif assume le caractère objectif d'une puissance d'intervention dans le réel, même si le chemin du cinéma direct pour y arriver aura été fort indirect.

Comme il était dit à la fin d'un chef-d'œuvre du cinéma du subjectif :

« Oh Jeanne, pour aller jusqu'à toi, quel drôle de chemin il m'a fallu prendre. »

DARIO MARCHIORI

ATER à l'Université Lyon 2, Dario Marchiori a soutenu en 2009 une thèse sur « Le modernisme tardif en cinéma », dirigée par Jacques Aumont (à paraître aux PUR en 2011). Il a publié des essais et articles sur le cinéma italien (Bene, Bellocchio, L. Comencini, Lattuada) et d'auteur (Sokourov, Eustache, Losey, Schroeter), expérimental (Warhol, Bargellini, Gehr, Santini, Kagel), documentaire et militant (Depardon, Roussopoulos, de Antonio). Il co-dirige le NodoDocFest de Trieste.

¹²

Th. W. Adorno, « Sujet et objet », dans Id., *Modèles critiques*, Payot, Paris, 1984

Stephen Dwoskin, de la personnalisation de la caméra à l'érotisme haptique : le gros plan comme révélation d'un subjectif dérangeant

| Fabienne Bonino

Résumé

Je souhaitais tracer les premières lignes d'une étude d'un cinéma subversif qui passerait par l'idée d'un subjectif dérangeant. Les films de Stephen Dwoskin ouvrent un territoire singulier dans l'intime. Ils sèment le trouble car ils abordent des sujets tabous tels que la maladie, la souffrance, le handicap, la mort, une sexualité souvent violente. Ils sèment la confusion car la distinction des genres devient particulièrement ambiguë.

Je pensais que le gros plan, souvent flou, du visage filmé – le plus majoritairement celui des femmes aimées – était le seul signe de cette quête insensée de l'autre. Pourtant, en m'approchant au plus près de ces films, j'y lis l'expression d'une traque. Stephen Dwoskin reste intensément tendu vers l'autre dans un face à face avec la caméra qui tient de la séduction comme de la persécution. Ce regard-caméra – qu'il attend patiemment comme un chasseur aux aguets – dépasse les enjeux du simple voyeurisme. L'insoutenable du regard-caméra paraît alors intimement lié à la durée particulière de ce type de plan.

Abstract

My objective was to draw a sketch of a study about a subversive cinema, through the idea of an

unsettling subjectivity. Stephen Dwoskin's films open up a particular territory within the intimate. They cause trouble by dealing with taboos, such as illness, suffering, handicap, death, a sexuality that is often violent. They spread confusion because the distinctions between genres become very ambiguous. I thought that the use of close-ups, often blurry, of the filmed faces – usually the ones belonging to loved women – was the only hint of an insane quest of the other. However, getting closer to these films, I see in them the expression of a hunt. Stephen Dwoskin remains strongly tense towards the other, in a confrontation with the camera that seduces as well as persecutes. This camera-look he is patiently awaiting like an ambushed hunter goes beyond mere voyeurism. The unbearable camera-look appears narrowly bonded to the particular length of this type of shot.

« Un cinéma du subjectif » est un thème qui croise forcément les démarches de cinéastes tels qu'Agnès Varda, Alain Cavalier, Robert Kramer, Eric Pauwels, Boris Lehman et Claudio Papienza. Pourtant, il y a une position plus radicale encore. Un cinéaste singulier, injustement méconnu est dans cette marge inconcevable où la mise en scène de soi à l'écran se confond singulièrement avec la vie même.

La découverte d'une partie de la filmographie de Stephen Dwoskin aux Etats généraux du Film documentaire de Lussas en 2008 a été une véritable révélation : de l'ordre de la sidération. Vaste territoire d'exploration ouvert, cette réflexion est axée sur « Stephen Dwoskin, de la personnalisation de la caméra à l'érotisme haptique : le gros plan comme révélation d'un subjectif dérangeant ».

S'il est bien un réalisateur contemporain dont le

cinéma croise les enjeux de vie et les enjeux de représentation, c'est Stephen Dwoskin. La caméra du cinéaste se fait souffle vital. Elle est le prolongement de l'homme atrophié par la poliomyélite qu'il a contracté à l'âge de neuf ans¹ (longtemps contraint de se déplacer avec des béquilles, il est aujourd'hui sur un fauteuil roulant, souffrant aussi de troubles respiratoires graves). Il le dit, sa caméra est son corps, sa prothèse. Son handicap a déterminé son regard. Sa caméra, souvent fixe en raison de sa propre difficulté de déplacement a appris à compenser. Jamais objectif ne s'est fait plus insistant, plus sensuel et caressant. Jamais objectif ne s'est fait plus subjectif et dérangeant. Dans l'éditorial de la revue semestrielle *Décadrages*², il est fait état par François Bovier de l'étrange omission générale qui a frappé l'œuvre de ce cinéaste américain exilé à Londres depuis 1965. Aux Etats-Unis, il a suivi des études artistiques, sa première activité est la peinture³ et il fréquente l'underground new-yorkais, notamment Andy Warhol, Robert Frank, Allen Ginsberg, Jack Smith, Shirley Clarke, Jonas Mekas, Ron Rice, il connaît les films de Maya Deren quand il commence à réaliser des courts-métrages, en 1961. Pourtant Peter Kubelka et le comité de sélection d'une manifestation qui s'est tenue au Centre Georges Pompidou à Paris en 1976, sous le nom « Une histoire du cinéma » et qui devait relier les avant-gardes historiques françaises et allemandes à l'underground américain, l'excluent singulièrement. Les études que les historiens du cinéma, Parker Tyler et P. Adams Sitney⁴ consacrent au cinéma expérimental ne signalent même pas son existence. Au mieux est-il fait mention de son nom au passage.⁵

L'œuvre de Stephen Dwoskin est pourtant fort importante : de 1961 à 2008, il réalise dix-sept longs-métrages et trente-deux courts-métrages, en 16mm ou vidéo ainsi qu'une installation en 2009 dont *Video Letters* avec Robert Kramer (1991-2000) et un film coréalisé avec Boris Lehman, inédit à ce jour. La raison invoquée à ce curieux désintérêt tient sans doute au fait que ce cinéaste s'attaque à ce qui dérange. Il explique lui-même :

« Pour susciter le sentiment d'une "histoire propre", il me faut non seulement faire des films, mais ces films où je deviens la caméra, et donc participant, où la connexion à l' "autre" se fait directement, intimement. Ce genre de films, mon genre de films, va chercher assez loin pour voir, ainsi que le suggèrent les paroles de Rilke ou de Baudelaire, non seulement le beau mais le terrible, les choses apparemment repoussantes qui existent, sont communes à tous les êtres, et ont une valeur. »⁶

Les thèmes abordés par ce cinéma du subjectif sont en effet troublants. Dans ses films, il est souvent question de sa relation aux femmes (il affirme qu'elles sont l'unique sujet de ses premiers courts-métrages). Le plus souvent sous l'angle d'un érotisme sans tabou pouvant conduire à des relations sadomasochistes : dans *Pain is* (1997), une femme dominatrice le soumet comme un esclave en le fouettant, dans *Dyn Amo* (1972) il est question de l'esclavage féminin, partant d'une scène de théâtre ►

¹ On peut penser au *Roman comique* de Paul Scarron et au double dérisoire et atrophié de l'auteur lui-même avec le personnage de Ragotin.

² *Décadrages* N°7, printemps 2006, dossier : Stephen Dwoskin, éditorial [page non numérotée].

³ Stephen Dwoskin explique à ce sujet : « Le cinéma fournissait l'élément du temps à une image qui sinon resterait statique, et j'avais besoin de cet élément pour étendre la portée de ma voix » in « Réflexions. Le moi, le monde, les autres, comment cet ensemble se fond dans les films », texte de Stephen Dwoskin initialement paru dans la revue *Trafic* n°50, été 2004.

⁴ Parker Tyler, *Underground Film : A critical History*, Evergreen, New York, 1969. P. Adams Sitney, *Le cinéma visionnaire. L'Avant-garde cinématographique 1943-2000*, Éditions Paris Expérimental, Paris, 2002 (Première édition : Visionary Films, Oxford University Press, Oxford, 1974).

⁵ Cf. David Curtis, *Experimental Cinema. A fiftyyear Evolution*, Studio Vista, Universe Books, Londres/ New York, 1971 ; A.L Rees, *A history of experimental Film and Video*, British Film Institute, Londres, 1999 et Michael O'Pray, *Avant-Garde Film*, Wallflower, Londres/ New York, 2003.

⁶ « Réflexions. Le moi, le monde, les autres, comment cet ensemble se fond dans les films », *Op. Cit.*, p. 119 (traduit par Cécile Wajsbrot).

- pour resserrer l'action au point de lui donner toute l'ambiguïté du réel. Plus majoritairement sa caméra se fait désirer, et le face-à-face avec le modèle féminin tient en un long jeu de séduction, de fascination, d'attente souvent inquiète, de trouble voire de frayeur (*Asleep* (1961), *Alone* (1963), *Chinese Checkers* (1963/1965), *Dirty* (1965/1971), *Take me* (1968), *Moment* (1968-1969), *Trixi* (1969), *To Tea* (1970), *Girl* (1975), *Face Anthea*⁷ (1990), *Lost Dreams* (2003)...

Dans *Behindert* (1974), Carola Régnier - qui a été la compagne du cinéaste - rejoue pour la caméra la scène de leur rencontre pendant un dîner d'amis à Berlin, durant cette séquence la caméra est subjective car Stephen Dwoskin n'apparaît pas à l'image. L'art de la séduction s'opère par le biais de la caméra. Les échanges entre les convives ne sont pas traduits, la caméra reste le plus souvent obnubilée par Carola, le cinéaste semble faire abstraction de tout ce qui se passe autour de cette rencontre. Stephen Dwoskin est singulièrement muet sur la presque totalité de cette séquence. La musique répétitive qui couvre en partie les paroles échangées autour d'eux renforce elle aussi l'intensité de cette rencontre. Les règles élémentaires du montage et du cadrage sont allègrement outrepassées. Faux raccords, zooms intempestifs, enchaînements insensés de gros plans, très gros plans, plans taille, flous. La caméra revient inlassablement sur Carola qui sourit ou parfois affiche une certaine nervosité, inquiétude ou tristesse. Stephen Dwoskin devient l'homme réellement présent dans la pièce seulement à douze minutes trente-neuf lorsque Carola lui tend du feu. Jusqu'à ce moment, il n'était que la caméra. Carola bouge ses lèvres et ses paroles sont singulièrement inaudibles. A treize minutes vingt-six, une femme apporte les béquilles au cinéaste ce

qui atteste à nouveau de sa présence et introduit le thème qui vient faire écran à cette histoire d'amour naissante : le handicap.

Les seules paroles réelles car audibles qu'ils échangent interviennent à la toute fin de cette séquence lorsqu'elle finit par accepter qu'il la raccompagne (à quatorze minutes quinze et quatorze minutes dix-huit), avant le jeu de séduction était purement cinématographique. Le début de ce film signe l'art magistral de Stephen Dwoskin, la caméra le remplace, elle trahit son trouble, elle saisit le trouble de Carola, elle séduit et s'immisce, elle convoque le spectateur au cœur de l'intimité. Le réalisateur évoque le terme de dialogue pour signaler cette relation qui s'instaure à l'autre par le biais de la caméra. Dans cette séquence cette expression prend tout son sens puisque la rencontre et la séduction ne passent pas par les mots, mais par la relation qui se joue avec elle.

L'acte de filmer est fondamentalement et intimement lié à la survie. Stephen Dwoskin explique à ce sujet :

« Dans mon livre de chevet, *Intoxicated by my Illness*⁸ d'Anatole Broyard, la maladie apparaît sous les traits d'une femme démente, quelque part en Chine. L'auteur explique que cette femme l'entraîne dans une liaison insensée et fatale. Pour moi, faire des films c'est éprouver cette même excitation devant la vie, quand bien même la mort rôderait autour, en ricanant. »⁹

La douleur, la maladie, le handicap, le risque de mourir sont montrés sans détour dans le cinéma de Stephen Dwoskin. Il n'hésite d'ailleurs pas à lier les fantasmes sexuels aux instants les plus graves de son existence. *Behindert* marque le commencement de l'apparition du cinéaste à l'image dans ses

⁷ Ce film a été réalisé pour répondre à la commande passée par Philippe Grandrieux pour la série Live : il s'agissait de réaliser un plan-séquence d'une heure. C'est dans ce cadre aussi qu'est né *Berlin 10/90* (1990) de Robert Kramer. Dans *Face Anthea*, Stephen Dwoskin filme ici sa monteuse, Anthea Kennedy.

⁸ Titre également d'un film que Stephen Dwoskin réalise en deux parties (la première est réalisée en 2000, la deuxième en 2001), 41min, 16 mm.

⁹ Propos de Stephen Dwoskin recueillis par Maureen Loiret, Brixton, Londres, cités dans le programme des Etats Généraux du film documentaire de Lussas qui se sont tenus du 17 au 23 août 2008, p. 97.



**La durée excessive
de ces regards à la caméra
rend la confrontation
difficile pour le spectateur.
Elle dépasse le temps
fictionnel et semble
signifier un trouble réel.**

films. Au sujet de cette expérience nouvelle, le cinéaste américain évoque ce que Gérard Leblanc nomme l'entre-filmage en prenant pour exemple *En amour* (2001), le film qu'il coréalise avec Catherine Guéneau¹⁰. Stephen Dwoskin explique :

« Quand je me suis mis en scène dans les films, l'expérience s'apparente à un point de pivot entre "être la caméra et puis montrer la caméra". Dans *Behindert* particulièrement (je le faisais pour la première fois), il s'agissait aussi de prendre part à un "dialogue" puisque Carola Régnier a filmé de son point de vue 90% des plans qui me représentent (sur un mode comparable au "home movie" avec une équipe, etc.). Je pense que cette relation se complexifie dans les films qui suivent – comme s'il s'agissait d'introduire une forme d'"autoportrait" et d'auto-réflexion ! »¹¹

Et ce n'est bien entendu pas un hasard si ce film correspond à la première apparition à l'image du réalisateur. *Behindert* est une commande passée par la télévision. Stephen Dwoskin explique qu'il lui est apparu plus simple de se mettre directement en scène pour faire comprendre au public ce qu'il voulait dire¹². Par la suite, l'évocation de son handicap, de sa maladie se fait parfois avec humour et dérision dans *Outside in* (1981), son jeu rejoint la performance des acteurs du burlesque alors même que les situations montrées sont le plus souvent tragiques puisqu'elles revisitent le caractère inéluctable de ses difficultés quotidiennes. L'utilisation

de la vidéo pour la réalisation d'*Intoxicated by my illness* (2001) lui permet par le *split screen* ou la superposition d'images de confronter une situation réelle particulièrement tragique (il a

été placé en soins intensifs sous assistance respiratoire) aux fantasmes les plus osés, imaginés le plus souvent à partir du corps des infirmières présentes à ses côtés. On voit ici combien le désir sexuel - l'eros - reste intimement lié à la tentative désespérée de la survie. Dans *The sun and the moon* (2007), qui est la libre réinterprétation de la belle et la bête, le corps vieillissant et handicapé du cinéaste, devenu abject, se trouve confronté à la beauté de deux femmes. La rencontre est terrifiante. Stephen Dwoskin ne fait aucun compromis à l'égard de lui-même.

Ainsi ce cinéma du subjectif dérange indéniablement par la manière franche et directe avec laquelle il aborde l'érotisme, la maladie, la mort, le handicap. Une société qui s'enferme dans les interdits ne saurait accepter une telle proposition. Elle occupe pourtant toute l'œuvre du cinéaste, dans une proportion de plus en plus croissante depuis *Behindert* car il n'hésite plus à se mettre en scène et associe son cinéma à sa lutte pour continuer à vivre.

L'intérêt de ce cinéma est triple : il parle de la place du corps du filmant (Dwoskin), du corps filmé (le plus souvent des femmes, modèles et amantes), vers le corps du spectateur. Dans un article intitulé « Je filme donc nous sommes », Cathy Day souligne toute l'importance de cette relation tripartite (triple équation liant le « je », au « tu » puis au « nous »)¹³. Sur ce dernier point, la position du réalisateur est éloquent, il fait des films destinés à être vus par un unique spectateur et concède apprécier le fait qu'il ►

¹⁰ Gérard Leblanc, « Un cinéma du subjectif », visible sur mediascreationrecherche.com/cinema_du_subjectif.pdf, consulté le 15 janvier 2011.

¹¹ *Décradrages* N°7, printemps 2006, dossier : Stephen Dwoskin, *Op. Cit.*, p.77 [Entretien avec Stephen Dwoskin : filmographie commentée par l'auteur].

¹² Entretien avec Stephen Dwoskin réalisé par Gérard Courant, *Cinéma* 81, N° 273, septembre 1981 visible sur le site <http://www.gerardcourant.com/index.php?t=ecrits&e=151>, consulté le 18 janvier 2011.

¹³ Cathy Day « Je filme donc nous sommes », livret accompagnant le coffret dvd édité par les Films du renard, Suisse, 2007.

► est désormais possible de découvrir le film seul, chez soi, grâce aux dernières technologies. La position est encore plus radicale que celle affichée par Alain Cavalier. Film réalisé seul, face à un seul modèle pour une seule personne, tel est l'absolu de l'œuvre de Stephen Dwoskin.

Le plus troublant dans ce moment où les trois niveaux de subjectivité se fondent dans la plus grande confusion est sans aucun doute les récurrents regards des modèles à la caméra.

Malgré l'interdit tacite qui frappe le cinéma, le regard à la caméra est couramment utilisé par la fiction. Il rompt la diégèse, soit en révélant un hors champ, soit en s'adressant directement au spectateur. Le cinéma muet avait fréquemment recours à ce regard à la caméra. Fritz Lang l'a notamment souvent utilisé. C'est *Monika* d'Ingmar Bergman, en 1953 qui va l'introduire au cœur des préoccupations des réalisateurs de la Nouvelle Vague. Jean-Luc Godard soulignait au sujet de ce film dans la revue arts du 30 juillet 1958 :

« Il faut avoir vu *Monika* rien que pour ces extraordinaires minutes où Harriet Andersson, avant de recoucher avec un type, regarde fixement la caméra, ses yeux embués de désarroi, prenant le spectateur à témoin du mépris qu'elle a d'elle-même d'opter pour l'enfer contre le ciel. C'est le plan le plus triste de l'histoire du cinéma ».

Dans *Pierrot le fou*, Jean-Paul Belmondo qui conduit, se retourne pour dire au sujet d'Anna Karina : « Vous voyez, elle pense qu'à rigoler ! ». Elle l'interroge pour savoir à qui il parle et il lui répond : « au spectateur ». Dans *Vivre sa vie, La Chinoise, A bout de souffle*, de Jean-Luc Godard ou encore dans *Les 400*

coups de François Truffaut, on retrouve des regards à la caméra, analysés comme « forme moderne de l'histoire »¹⁴ par Antoine de Baecque. Dans la fiction, ce type de regard pose déjà question. Dans les films de Stephen Dwoskin, ils sèment profondément le trouble car ils sont ambigus : la frontière entre documentaire et fiction est alors déplacée, interrogée. La durée excessive de ces regards à la caméra rend la confrontation difficile pour le spectateur. Elle dépasse le temps fictionnel et semble signifier un trouble réel.

Le cinéaste le dit clairement en évoquant ses débuts, la distinction entre les genres n'a jamais été pour lui une frontière infranchissable :

« Faire des films n'était pas un choix stylistique mais une direction expressive. En ce sens, des formes telles que la fiction et le documentaire pouvaient fusionner. Documentariser une œuvre d'imagination ou fictionnaliser un événement réel ressortissaient d'un schéma plus large, faire du cinéma, ou pour employer l'expression célèbre de Brakhage, "l'art de la vision" ».¹⁵

On le constate en observant mieux sa filmographie. Certains de ses films sont inspirés de la littérature comme *Tod und Teufel* (1973) qui est une libre adaptation de la pièce éponyme et inachevée (1906) de Frank Wedekind. Pourtant ce film s'éloigne du texte d'origine tout en s'approchant de son essence même. Stephen Dwoskin fait jouer le fils et la petite fille de l'écrivain : Charles Régner et Carola Régner, ce qui lui permet notamment de retravailler avec eux afin de réactualiser le texte en se référant au mouvement féministe des années 70, allant jusqu'à réécrire certaines parties. Cette base littéraire devrait

¹⁴

Cf le chapitre « les formes forcloses » de *L'Histoire-caméra*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque illustrée des histoires », 2008, p.55. Antoine de Baecque explique que ce regard à la caméra reprend le trauma visuel et l'interpellation qu'ont été les regards des survivants des camps, vus aux actualités par les tout jeunes cinéastes, dont François Truffaut.

¹⁵

« Réflexions. Le moi, le monde, les autres, comment cet ensemble se fond dans les films », in *Trafic* N°50, *Op. Cit.*



**Ce regard vers la caméra
si singulier dans l'œuvre
de Stephen Dwoskin, -
s'étirant dans une longue
fascination rêveuse -
se partage entre le modèle,
le cinéaste et le spectateur.**

l'écarter des enjeux personnels et formels qui le préoccupent. Il n'en est rien, au contraire. *Tod und Teufel* ne donne pas à voir des personnages en effet par l'usage de très gros plans et la persistance du regard caméra, il s'approche au plus près des personnes, de leurs êtres profonds, de leurs aspirations mais aussi simplement du grain de leur peau.

Le plus évident pour illustrer le regard à la caméra serait sans doute de prendre un film appartenant à la série des approches frontales de femmes comme le fabuleux et hypnotique *Trixi*. Cette position serait trop manifeste. L'exemple de *Tod und Teufel* veut prouver à quel point même dans une approche plus fictionnelle (ici avec l'adaptation littéraire qui est rendue tangible par le biais de dialogues élaborés), Stephen Dwoskin parvient à s'échapper de la diégèse tout en y revenant encore davantage.

Cet extrait semble aussi cohérent dans son articulation avec le précédent : le cinéaste dans ce gros plan sidérant qui oscille du flou au net, en face à face avec cette femme aimée, redit tout son amour et son désir pour elle. Cette caméra se fait caresse. Le regard que Carola Régnier lui porte est à la fois signe de désir et de terreur, d'angoisse. Le propre de ce regard caméra est qu'il déborde des normes convenues de durée.

Nous ne sommes plus véritablement dans un temps fictionnel, mais davantage dans une durée documentaire dépassant le temps accordé au regard pourtant long de Monika dans le film d'Ingmar Bergman. Le scénario semble oublié. Une sorte de « stase » vient rompre le temps narratif. Pourtant Carola Régnier incarne aussi parfaitement Lisiska, la prostituée de la pièce de Wedekind et le basculement vers le visage d'Elfriede est merveilleusement orchestré par

la continuité sonore. La musique, constituée de nappes sonores distinctes, est composée par Gavin Bryars qui collabore avec Stephen Dwoskin de 1964 à 1976. Elle soutient parfaitement l'intimité secrète qui se joue ici.

Ce cinéma du subjectif est donc avant tout un cinéma du dialogue, de la rencontre qui accorde une place centrale au spectateur :

« Il s'agit de faire des films pour me libérer et, bien sûr pour libérer les autres, le spectateur en particulier. C'est aussi faire des films qui explorent, qui expriment le moi. Exprimer le moi signifie également l'exposer tout en permettant le dialogue avec les autres. Non seulement le dialogue mais un processus d'investigation et de réflexion pour tous, un « transfert positif », en termes lacaniens. Pour pouvoir l'accomplir, la fabrication du film se doit d'être honnête et révélatrice. Il faut qu'elle porte témoignage sur le sujet, sur le moi. Qu'elle fasse en sorte que le spectateur puisse s'engager avec son moi et ses sentiments propres. »¹⁶

Ce regard vers la caméra si singulier dans l'œuvre de Stephen Dwoskin, - s'étirant dans une longue fascination rêveuse - se partage entre le modèle, le cinéaste et le spectateur. Il a été nommé le « quatrième regard »¹⁷ par Paul Willemen et Laurent Guido en précise la définition :

« Dans un article célèbre, Paul Willemen a traité plus spécifiquement de la question du regard dans ces

¹⁶ « Réflexions. Le moi, le monde, les autres, comment cet ensemble se fond dans les films, texte de Stephen Dwoskin, *op. cit.*

¹⁷ Cf Paul Willemen « Voyeurism, the look and Dwoskin » in *Afertimage*, n°6, été 1976, repris dans P. Willemen, *Looks and frictions*, Indiana University Press, Bloomington/ Indianapolis, 1994, pp 99-110.

► premiers films de Dwoskin, qu'il voit contribuer à un dévoilement des mécanismes d'identification visuelle en jeu dans le cinéma dominant. Aux regards successifs de la caméra, du spectateur et des personnages au sein de la diégèse, qui soumettent inlassablement le corps féminin à la pulsion scopique masculine (Laura Mulvey), s'ajouterait ainsi la possibilité d'un « quatrième regard », celui du sujet filmé vers l'objectif, constituant dès lors une figure d'interpellation susceptible de mettre à nu le système voyeuriste. »¹⁸

Beaucoup évoquent au sujet du cinéma de Stephen Dwoskin le terme de « voyeur », n'hésitant pas à convoquer la référence à *The Peeping Tom* (1960) de Michael Powell. Il me semble que la position du cinéaste excède le cadre de ce simple exercice¹⁹. Certes Stephen Dwoskin crée souvent de la gêne chez le spectateur, le poussant dans une attitude pouvant conduire au rejet. Par ses choix de cadrage, il l'oblige à s'approcher, à accepter la traque qui se joue dans le tête-à-tête amoureux et érotique qu'il instaure avec les femmes. Pourtant cette exigence du regard dépasse le sadisme, elle atteint même à l'inverse. Elle sublime le corps. Stephen Dwoskin, peintre, compose avec sa caméra. Ce regard si troublant est simplement celui qu'il porte sur le monde qui l'entoure. Le cinéma du subjectif rejoint ici sa manière d'être là. Ce regard qui fouille, scrute le détail, s'intéresse essentiellement à la personne (qu'il s'agisse d'hommes ou de femmes, des autres ou de lui-même). C'est ainsi qu'il convient de lire les sublimes hommages rendus aux êtres chers et disparus avec *Dad* (2003), *Grandpère'pear* (2003), *Dear Frances (in memoriam)* (2003).

18

Décadrages N°7, printemps 2006, dossier : Stephen Dwoskin, *Op. Cit.*, [« Ballets d'images et de corps : mouvements rythmés dans les premiers courts métrages de Stephen Dwoskin » par Laurent Guido], p.42.

19

Stephen Dwoskin lui-même rejette ce terme dans l'entretien qu'il a avec Gérard Courant, il explique : « J'ai eu la polio à neuf ans. Depuis, je suis devenu une caméra. Mon infirmité a déterminé mon regard. Je suis une sorte de prolongement de ma caméra. J'ai transformé mon handicap physique en une force, une manière différente de regarder les êtres et les choses. Je regarde les gens autrement. Je n'appelle pas ça du voyeurisme. »

Qu'il reprenne des images dans des films de famille (pour les deux premiers films) ou qu'il compose à partir de ses propres images (pour *Dear Frances (in memoriam)*), le même procédé opère : il scrute le détail, grossit à outrance jusqu'à n'aboutir que sur du grain, ou des rayures (*Dad, Grandpère'pear*). Il ralentit les images des êtres disparus, les fige dans un temps proche du photographique, les accompagnant d'une musique savamment constituée de nappes sonores diverses. Le besoin irrépressible du rapprochement conduit par instant au flou. Cette volonté de ne pas laisser s'échapper ce temps perdu, le mène à la reprise d'une même séquence en un bégaiement traumatique pour saisir toute l'importance d'un moment fugace et quotidien (*Grandpère'pear*). Ce cinéma du subjectif travaille contre la mort, revisite le quotidien pour lui donner un sens éminemment poétique. Les films de Stephen Dwoskin transcendent la banalité, abolissent la distance dans le temps et l'espace afin d'être au plus près de la palpitation de la vie dans ce qu'elle a de plus beau et de plus cruel à la fois. *Trying to kiss the moon* est en ce sens sublime, parcourant l'espace autobiographique à travers les multiples images issues de ses films de famille, il s'interroge au présent sur son art, remontant des extraits de ses films tout en marquant par ces images familiales l'origine du chemin. Les différents temps de sa vie se superposent.

Ce qu'on pense être une traque, ce qu'on associe au voyeurisme, me semble plutôt être en rapport avec un sens aigu de l'existence. Il faut accepter de regarder en face ce type de cinéma qui nous confronte à nos propres peurs, nos propres fantasmes, notre folie. Il faut accepter de soutenir les regards de ces femmes qui hantent les films de Stephen Dwoskin.

Dear Frances, exemple tragique d'une femme aimée

que la mort a arrachée au cinéaste témoigne de l'inquiétude sourde qui hante ces regards à la caméra.

Mathias Lavin introduit son article en soulignant l'importance du gros plan dans l'intégralité de la filmographie de Stephen Dwoskin :

« On constate que n'importe quelle partie du corps du modèle (modèle entendu en un sens bressonien) peut susciter la curiosité du cinéaste : la bouche (au début de *Me, Myself and I*), les doigts (*Soliloquy*, 1964/1967), les pieds (*Asleep*, 1961), aussi bien que poitrines et pubis (*passim*). Mais dans cette exacerbation du gros plan, de fait, le privilège reste accordé au visage. L'usage du gros plan témoigne d'une recherche d'intensité constante en jouant sur la multiplication des prises ou, plus rarement, sur la fixité du cadre. On retrouve la prolifération de plans très serrés dans des films aussi différents que *Me, Myself and I*, *Trixi* (1969), *Central Bazar* (1976), *Times for* (1971) ou *DynAmo* (1972) et elle concerne encore des films récents comme *Lost Dreams* (2003) ou *Intoxicated by my Illness* (2001), amplifiée, dans ce dernier cas, par les surimpressions mélangeant prises de vue dans l'hôpital et visions fantasmatiques. (...) Moment composé d'un seul plan fixe de douze minutes sur le visage d'une femme passant de l'ennui à la jouissance puis au délassement. »²⁰

L'analyse de Gilles Deleuze concernant le gros plan et le visage comme image affection trouve dans le cinéma

du subjectif des développements singuliers. Déjà dans *La rencontre*, Alain Cavalier esquissait le thème : le cinéma du désir, de l'intime doit être gros plan. Le gros plan part du flou pour trouver la netteté. Ce trouble de la vision est le trouble du cinéaste, la caméra et Stephen Dwoskin sont une seule et même entité :

« La caméra n'est jamais neutre. Elle est comme un regard qui va chercher quelque chose. Le parcours du flou vers la netteté peut s'apparenter au moment où le regard devient aigu. Chaque situation confère à la caméra une personnalité différente. (...) A aucun moment, le passage du flou à la netteté est un principe esthétique. (...) Le flou est là pour donner du relief à l'image car, avec le flou, je peux ensuite montrer les détails et la totalité. Je suis plus attaché aux détails qu'à l'ensemble. C'est plus émotionnel qu'idéologique. »²¹

Cette nécessité de s'approcher au plus près quitte à perdre la netteté est sans doute à mettre en lien avec la très belle analyse que propose Daniel Arasse dans son approche de la peinture qui offre une attention soutenue au détail. Ce qui intéresse l'historien de l'art, c'est avant tout « ce qui fait écart²² ». Avec le détail qu'il trouve, une nouvelle lecture de la toile s'ouvre à lui. Le titre d'un des trois ouvrages qu'il consacre à cette question (*On n'y voit rien*) me semble intéressant pour qualifier ce qu'opère Stephen Dwoskin par son usage du gros plan. On ne voit rien, il est donc nécessaire de s'approcher plus près encore de la personne, et plus on s'approche, moins on voit car l'image devient floue. Pourtant ce trouble de la vision reste ce

20

Décadrages N°7, printemps 2006, dossier : Stephen Dwoskin, *Op. Cit.*, [«Le cinéma de Stephen Dwoskin ou l'utopie d'un lieu sans espace » par Mathias Lavin], p. 27.

21

Entretien avec Stephen Dwoskin réalisé par Gérard Courant, *Op. Cit.*

22

ARASSE Daniel, *Histoires de peintures*, Paris, Denoël, 2004, p.177.

- qui semble le plus juste pour exprimer l'intimité profonde. En même temps que cette caméra trahit la subjectivité du filmeur, - et au-delà de la nudité du corps mise en jeu à l'évidence à l'image c'est aussi la nudité de l'âme dont il est question - le cinéma se fait révélation, au sens photographique du terme, cinéma de la douleur et du plaisir. Ce cinéma du subjectif s'affirme comme une extraordinaire lutte contre la mort et la maladie en plaçant la position du corps au centre de son questionnement.

FABIENNE BONINO

Docteur en cinéma, Fabienne Bonino est membre de l'équipe de recherche TRAVERSES 19-21 EA3748 composante E.CRI.RE (Grenoble III). Elle enseigne depuis six ans à l'Université Stendhal (Grenoble III). D'une thèse portant sur « L'art dans le cinéma de Belgique : vers l'image palimpseste », à de nombreux articles consacrés aux croisements des disciplines artistiques : cinéma, poésie, peinture, elle a notamment publié un article intitulé « La singularité de l'approche de l'acte de création dans l'œuvre de Luc de Heusch » paru dans l'ouvrage *Filmer l'acte de création* (Rennes, PUR, 2009).

Les en-jeux du je ou la place du genre dans la narration filmée

Fabienne Le Houérou

Résumé

Cet article explore l'appartenance au genre des femmes auteur(e)s et chercheur(e)s en Sciences Sociales à travers une expérience personnelle de réalisation de films sur les migrations forcées. La question principale est de comprendre la surdétermination du terrain ou du sujet par rapport à l'identité de genre. Le dernier documentaire tourné en Inde du Nord, à Dharamsala, « Les sabots roses du Bouddha » (2008) exemplifie cette théorie en montrant une nonne tibétaine dont l'identité de genre est niée par le surinvestissement de l'identité spirituelle.

Abstract

This article explores the gender identity of women filmmakers and researchers in the Social Sciences through a personal experience in film direction in the study of forced migration. The principal question is to understand how a subject or field research can override a gender identity. The latest documentary film shot in North India, Dharamsala, "Buddha's Pink Croc" (2008) exemplifies this theory by showing a Tibetan nun in exile negating a gender identity by overinvesting in the spiritual identity.

Il est souvent question dans l'espace culturel français de présenter des films réalisés par des

auteur(e)s féminines comme des « films de femmes » et d'emblée d'assigner à un genre le signataire du film. Cette communication interroge le caractère « *genré* » d'un statut d'auteur comme allant de soit et évoque à partir du film « Les sabots roses du Bouddha » la place d'un égo-récit, au-dessus, ou au-dessous du genre, au sein de la narration. Il interroge un statut d'auteur par delà l'appartenance au masculin et au féminin. L'*autofilmage* et la *profilmie* sont deux problématiques récurrentes dans nos interrogations collectives au sein du séminaire « Filmer les Suds » initié à l'IREMAM mais également dans nos pratiques individuelles de « *chercheur(e)s filmantes* »¹. Ma problématique rejoint celle que soulève Boris Lehman et Anne Marie Granié et se rapporte aux jeux de miroirs narratifs. La question principale consiste à se demander si l'égo-récit dans un film se construit de façon *genrée* ? Cette interrogation sera illustrée par le film de 26 minutes tourné en Inde, à Dharamsala, en 2008, dans la communauté tibétaine, après les événements de Beijing.² L'entrée des femmes dans l'univers de la cinématographie date des années 70. Force est d'observer que même les partisans de la nouvelle vague avaient laissé une part modeste aux femmes auteurs. Ce sont les revendications des mouvements féministes de mai 68 qui ont permis aux femmes de passer de l'autre côté de la caméra. La seule posture qui leur était réservée auparavant étant celle d'incarner les actrices, les séductrices, bref les femmes *décoratives* objets du désir masculin. Elles n'existaient pas par leur propre regard. Les femmes auteurs ont progressivement conquis le paysage cinématographique tant dans le domaine de la fiction que celui du documentaire. Pour s'en convaincre il est intéressant de faire la liste des œuvres réalisées par des femmes. ►

¹ Thème du colloque organisé à l'IREMAM : « Regards de femmes cinéastes », mai 2010, dont les actes seront publiés.

² « Les sabots roses du Bouddha », réalisé par Fabienne le Houérou, monté par Gilles Remillet, produit par le CNRS-Images, 26 minutes, 2010. Il s'agit d'un court métrage qui évoque la place des femmes dans la diaspora tibétaine en Inde. Le film est disponible au CNRS-Images.



Réfugiée tibétaine, veuve, Dharamsala (2008)

Les chiffres nous démontrent que les œuvres signées par des femmes sont en augmentation constante. Cette progression s'est faite conjointement à l'avènement des « *Gender Studies* » dans les années soixante et soixante dix en Grande Bretagne et aux Etats Unis, puis dans les pays de culture anglo-saxonne. On surligne souvent cette origine même si souvent des textes français ont été à la base de corpus étayant les théories de genre. Des approches socioculturelles, rappelons-le, qui ont exploré la dimension sexuée et le rapport de domination. Les principales problématiques sont donc liées au statut de l'individu dans la société en ce qui concerne les sphères de la corporalité et de la sexualité en lien avec les évolutions politiques et culturelles du monde moderne. Malgré l'engouement des *Gender Studies* « les études filmiques en France sont toujours imperméables aux approches de gender alors même que « les études anglo-saxonnes ont en fait leur cheval de bataille » (Sellier, 2005). Geneviève Sellier s'interroge sur le paradoxe de ces études encore marginales dans un pays qui a « inventé » la cinéphilie et le cinéma d'auteur. »

Elle souligne le lien entre la légitimité culturelle du cinéma et la marginalité des approches socioculturelles dont relèvent justement les *Gender Studies*. Elle remarque que c'est en le purifiant de sa dimension sociale comme de sa dimension féminine que le cinéma est légitimé comme objet culturel. Les institutions valorisent un regard abstrait et idéaliste du film avec un rapport sublimé aux œuvres, un culte des œuvres arraché aux contingences sociohistoriques avec une survalorisation de l'auteur démiurge. La place d'un auteur « *deus ex machina* » persiste également dans le cinéma anthropologique et plus largement au sein du cinéma scientifique. Par-delà l'appartenance à un genre, l'auteur est en quelque sorte perçu comme une entité asexuée.

Je trouve plusieurs explications à ce phénomène en puisant dans ma propre expérience de cinéaste mais également dans celle de femmes auteur(e)s qui ont travaillé sur le Monde Arabe et Musulman.

En premier lieu il faut rappeler que les *Gender Studies* ne se limitent pas à des études focalisées sur la place occupée par les femmes dans les sociétés. Elles explorent plutôt la relation féminin/masculin



Nonnes tibétaines réfugiées à Dharamsala (Inde)



Les humanitaires ont, par le passé, fixé l'identité des femmes en les assignant à une catégorie « vulnérable, forcément vulnérable ». Or, l'usage d'une caméra, sur le terrain des migrations forcées, nous permet d'affirmer qu'il n'existe pas de « fragilité sui-generis ».

et s'intéresse au rapport et à la construction d'un équilibre qui est questionné historiquement et socialement.

En mai 2010, nous avons organisé un colloque à Aix-en-Provence qui s'intitulait « *Regards de femmes cinéastes* » avec des collègues chercheuses au CNRS qui s'étaient

mises, depuis 2009, au sein de notre séminaire, à réaliser des films sur leurs terrains. Pour ces auteures néophytes le passage à l'image a été une vraie mise en partage du savoir selon des méthodes qu'elles expérimentaient pour la première fois. Au terme du colloque, l'ensemble des intervenantes concluait que le regard féminin, le montage féminin, le plan féminin, n'existaient pas dans l'absolu. Il ne pouvait être perçu ainsi que dans des contextes sociaux précis.

Bref la manière féminine de construire un récit filmé était une « fiction vraie ». Une vraie fiction dans le sens où celle-ci pouvait être envisagée par le sens commun. Un sens commun qui n'était pas partagé par les chercheuses qui s'exprimaient au cours de ce colloque aixois. Il n'y a pas d'assignation de genre, même sur une aire culturelle telle que le Monde Arabe et Musulman, car il n'y a pas de relation a-historique dans la relation masculin/féminin. La volatilité des rapports de genre est le fruit de processus sociaux et historiques.

Sur l'objet d'étude qui m'intéresse, la migration forcée, les ONG ont fait une lecture simplifiée de cette tension entre le masculin et féminin en l'enfermant dans sa dimension de rapport de « domination ».

Aussi dans l'ensemble de la production humanitaire *Ongéiste et onusienne* (permettez ce néologisme) les

femmes sont catégorisées dans la rubrique « vulnérables ». Elles sont labélisées de manière fixe (souvent comme bénéficiaire d'aide humanitaire) et définies selon leur appartenance à une catégorie de population présentant des critères de *fragilité sui-generis*.

Au sein de ma pratique de chercheur, spécialiste des migrations sud-sud, ladite *faiblesse consubstantielle* demeure questionnable. C'est grâce à l'introduction d'une caméra sur des chantiers de recherche que ce présupposé, fruit d'un consensus au sein des acteurs humanitaires, a été déconstruit.



Tsering Choekey lors du tournage « *les sabots roses du Bouddha* » octobre 2008, New-Delhi (Inde)

En effet, comme le montre le film récent « *Les sabots roses du Bouddha* » l'ego d'auteur se construit sur le mode narratif du miroir. Une narration qui s'autorise le *jeu*. Un *je* subjectif, certes, mais néanmoins peu genré. ▶

- Dans mes premiers films le je n’existait qu’à l’état embryonnaire, comme une exigence d’explication, au sein du commentaire. Il intervenait de manière volontairement neutre dans une explication qui se voulait scientifique. Il était question d’avoir une tonalité de voix, la plus neutre possible et de limiter les effets d’ego en se débarrassant de tout affect. L’émotion, à cet égard, était envisagée comme une pollution de la science. Le je s’impose dans une exigence accrue de transparence d’une part mais également comme une composante émotionnelle complémentaire travaillant en harmonie avec la découverte scientifique. Cette complémentarité avait été étudiée dans un dossier « *Entre émotion et érudition, le cinéma d’enquête* » dans un numéro de la revue numérique, *Scienceandvideo* en 2008.



Réfugiée tibétaine entrepreneur, avec son bébé né en Inde, Dharamsala (2008)

Au cours des deux premiers documentaires réalisés précédemment³ le *Je/Je* était réduit à la portion congrue et circonscrit à sa dimension didactique. L’expérience partagée avec d’autres cinéastes a permis de poursuivre un processus de dévoilement. De manière paradoxale c’est le commentaire

cinématographique qui permettait de comprendre la place du *je* dans un processus d’enquête scientifique. La caméra venait démasquer la réalité scientifique. Il faut souligner ici la collaboration avec Gilles Remillet, anthropologue et cinéaste qui a effectué le montage du film. Son regard et sa compréhension de la relation d’un chercheur à son terrain ont joué le rôle de catalyseur. Ses questions relatives au miroir entre l’être filmant et les êtres filmés ont permis une forme de progression dans l’acceptation du subjectif. En effet, la discipline historique est moins perméable aux questionnements sur la place de l’historien face à son propre objet. Les *égo-narrations* des anthropologues apportent une souplesse qui profite à l’univers créatif de l’auteure. Dans le dernier film, *Les sabots roses*, le commentaire, contrairement aux pratiques antérieures, n’a pas été enregistré dans un studio dans de bonnes conditions sonores. J’ai tenté de faire un commentaire « à chaud », sur le vif, afin de ne pas masquer la dimension souterraine du je. Il était question de faire face à sa propre subjectivité et justement à avancer dans la narration sans en étouffer la substance émotionnelle. J’avais enregistré des courts commentaires *in situ* au moment du tournage mais je ne pensais pas m’en servir pour le montage du film. Leur fonction étant de se limiter à une utilité d’aide-mémoire. Il était exclu que ces enregistrements, spontanés et immédiats, puissent avoir un autre statut que celui du « pense bête » ! Ils devaient disparaître dans l’écriture du film au montage. Ce sont les échanges avec Gilles Remillet qui ont fait évoluer mon point de vue sur leur place au sein du commentaire. Il m’a convaincue de conserver, dans le corps du commentaire final, les explications données à brûle-pourpoint. Elles sont très courtes. Une minute historiquement construite à l’intérieur du champ. Le

³ Il s’agit de deux films documentaires réalisés en Egypte l’un en 2004, « *Nomades et Pharaons* », (52 minutes, TV5 monde, CNRS Images, Citizen Télévision, cnrs-Images) l’autre en 2007 : « *Hôtel du Nil : voix du Darfour* », 56 minutes, CNR-Images, KTO, Wapiti productions. Disponibles au CNRS-Images et sur le site www.imagmundi.com.

commentaire se greffe sur le paysage et le ciel. Tel un *de-briefing* après les entretiens. Un égo-débriefing qui s'arrime visuellement sur un coucher de soleil sur les montagnes de l'Himalaya en s'autorisant la dimension esthétique. Ce commentaire en prise directe, au cœur de l'expérience, accroche l'histoire de celui qui filme à celle des autres et renforce l'effet miroir. Il renvoie à un universel de l'exil. Un exil qui passe par *les jeux du je*. Une faille de l'ego qui ne se construit pas sur une ligne de démarcation entre le féminin et le masculin mais sur l'universel du déracinement.

Le concept de déracinement s'inscrit narrativement dans une file indienne qui relie les personnages filmés à l'auteur filmant. L'exil de l'auteur se superpose à l'exil tibétain et enfin à l'exil des Darfouris sur lequel un précédent film avait été tourné en 2005⁴. Tous les documentaires réalisés depuis 15 ans, comme le soulignait une émission réalisée, par le CNRS-Images en 2007,⁵ traitent visuellement la question du déracinement. Il y a comme un effet d'empilement à chaque documentaire.

La notion de déracinement ici vient écraser les autres composantes identitaires, ethniques, nationales et tente une abolition du genre. Cette confusion des genres pose l'hypothèse que le territoire (le pays), l'ethnie, la diaspora, l'histoire, fusionnent dans une *méta-appartenance* qui est celle d'une expérience humaine universelle de l'être face à son déracinement. Le migrant face à cette coupure.

La protagoniste du film, *Les sabots roses du Bouddha*, est une nonne, et, à l'instar du personnel religieux tibétain, son identité bouddhiste exprime une volonté de gommer les distinctions de genre. Les nonnes, comme les moines, portent le même habit grenat et les mêmes coiffures (les mêmes rasages) ; la confusion est entretenue délibérément. Elle

vient rappeler que l'identité ici est religieuse et que la dimension spirituelle surpasse les autres distinctions. Il y a donc une annulation du clivage Homme/Femme en étroite relation à la recherche de la bouddhété.

Cette annulation d'une différence me renvoie au statut d'auteur. Tout se passe comme si le fil d'Ariane était un lien de nature plus philosophique que genré. L'être filmé est dans une quête qui donne à la notion de genre son statut périphérique comme l'auteur dans ses tentatives de compréhension de la place occupée par les diasporas dans le monde.

Cela revient à comprendre la relation Masculin/Féminin comme un rapport possible toujours circonscrit à des contingences historico-sociales mais certainement pas dans une relation fixe et dogmatique où les uns seraient plus vulnérables que les autres.



Réfugiée tibétaine à New Delhi (2008)

C'est dans cet état d'esprit que j'ai pu, par exemple, à l'aide de travaux filmés, démontrer que dans certaines situations les femmes migrantes étaient beaucoup plus « fortes » que leurs homologues masculins et que l'allant de soi sur la « faiblesse féminine » ne résiste pas à des études fines et

4

Hôtel du Nil, Voix du Darfour, 52 minutes, tourné en 2005 et diffusé en 2008/2009. Un documentaire qui évoque le périple des réfugiés du Darfour en Egypte et témoigne de leur vie quotidienne au Caire.

5

« Filmer les déracinés » entretien réalisé par le CNRS-Images pour « Effervescence », en juillet 2008. Libre d'accès sur internet.

► se trouvent également en contradiction avec les avancées des *Gender Studies* comme les travaux de Judith Butler qui nous rappelle que le genre est une catégorie complexe. (Butler, 1990)
Aussi l'auteur « démiurge », « grand architecte », le « pur esprit », libéré des conditions socioculturelles qui conditionnent sa production ne résiste pas à la réalité sociale de sa condition. Toutefois on ne peut que confirmer que certains auteurs soient dans une problématique personnelle où le genre, comme appartenance signifiante, s'efface. Souvent la quête cinématographique et l'objet étudié surplombe les autres composantes de la personnalité de l'auteur. L'identification au genre dans ce cas de figure devient périphérique pour l'auteur lui-même ; alors même que ceux qui analysent son œuvre persistent à l'identifier dans un carcan genré. Le grand public demeure attaché à l'assignation à un genre comme en témoigne les noms donnés aux festivals ou aux opérations culturelles populaires (films de femmes, regards féminins, femmes et films) alors même que les milieux artistiques ou scientifiques ne s'identifient pas à ce repère. Un paradoxe au demeurant apparent si l'on s'en tient à l'œuvre dans une *totalité* sans opérer la traditionnelle opposition entre fabrication/réception. Faire preuve d'humilité c'est également accepter que tout film échappe conti-

nuellement à ses producteurs. Après sa fabrication, un court documentaire comme les « Sabots roses », a eu un destin quasi autonome et indépendant. Le film a voyagé dans l'Himalaya, comme bon lui semblait, nomadisant au gré de copies sauvages qui sont passées de main en main.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- > Judith Butler, *Gender trouble, Feminism and the subversion of Identity*, Routledge, New York, London, 1990.
- > Fabienne le Houérou, *Passagers d'un monde à l'autre, migrants forcés éthiopiens et érythréens en Egypte et au Soudan*, L'Harmattan, Paris, novembre 2004, 201 p.
- > Fabienne le Houérou, *Forced Migrants and host societies in Egypt and Sudan*, American University in Cairo, Cairo-New York, 2006, 112 p.
- > Fabienne le Houérou, *Darfour, Le silence de l'araignée*, L'Harmattan, Paris, 2009, 120 p.
- > Fabienne le Houérou, *Les cendres du Darfour*, Encre d'Orient, Paris, 2010, 175 p.
- > Fabienne le Houérou, Genre, exil et persécutions : une approche comparatiste de l'expérience des femmes réfugiées du Darfour et du Tibet, in *Les Violences faites aux femmes, Science And Video*, N°2, octobre 2010.
- > Fabienne le Houérou, Poussières d'instant : La reconstruction de soi et l'invention de nouveaux métiers des femmes réfugiées du Darfour au Caire, in *Femmes et migrations*, sous la dir. de Philippe Rygiel, *Mouvement social*, N°225, octobre-décembre 2008, p81-99.
- > Michèle Riot-Sarcey, *Histoire du féminisme*, La Découverte, Paris, 2002, 120 p.
- > Geneviève Sellier, *La nouvelle vague : un cinéma masculin singulier*, CNRS Editions, Paris, 2005, 217p.
- > Geneviève Sellier, *Culture d'élite, culture de masse et différence de sexes*, L'Harmattan, Paris, 2004, 192.
- > Françoise Thébaud (dir.), *Histoire des femmes en occident : le XX^e siècle*, Perrin, Paris, 2002, 891 p.

FABIENNE LE HOUEROU

Fabienne le Houérou est chercheur au CNRS en Histoire contemporaine. Elle est spécialiste de la vallée du Nil région sur laquelle elle a publié de nombreux ouvrages et réalisé des films documentaires. Ses travaux portent sur les migrations forcées et volontaires de l'époque coloniale à nos jours. Depuis sa thèse sur « L'aventure fasciste en Ethiopie 1936-1941 » elle n'a cessé d'associer à ses écrits des films documentaires sur ses enquêtes scientifiques. Cet intérêt méthodologique pour la valeur heuristique des images s'accompagne également d'une activité éditoriale au sein de la revue numérique « *Science and video* » qu'elle dirige et qui innove l'espace de publication en publiant des travaux tissant une interaction originale entre l'écrit, l'image et le son. Elle est également chargée de cours à L'Institut d'Etudes Politiques d'Aix-en-Provence sur « *History of International Relations and Humanitarian Crisis from 1960 to the present* » thématique sur laquelle elle prépare un ouvrage de synthèse.

L'auto récit, la mise en scène de l'identité narrative au cinéma

Jean-Pascal Fontorbes
Anne-Marie Granié

Résumé

Les enjeux théoriques et méthodologiques dans la construction filmique de *12 ½'* conduisent à explorer les interactions sociales (filmé, chercheurs-réalisateur), comme socle de la réalité filmée. La mise en scène centrale construite à partir de l'auto récit et de la mise en action de l'identité narrative, convoque les récits de vie qui mêlent à l'écran la subjectivité du filmé et du réalisateur-filmé. On montre que *12 ½'*, comme chaque film que nous réalisons est une expérience sociale qui ne peut se départir totalement des émotions, des empreintes créées par les inter-relations filmant filmé. La posture réflexive (Bourdieu 1978) aide à trouver la bonne distance dans la mise en film du récit événement.

Abstract

The theoretical and methodological questions at stake in the cinematic construction of 12 ½' lead us to investigate the social interactions (character, researchers-filmmaker), as the root of reality in film. The central mise-en-scène, constructed from autobiographical narrative, recalls slices of life, which combine both subjectivities on-screen, those of the character and the director-camera operator. We show that 12 ½', like every other film which we directed, is a social experience which cannot totally shake off feelings, imprints created by the

relationships between the one filming and the one being filmed. The reflexive stance (Bourdieu, 1978) helps find the right distance when filming the narrated event.

31 décembre 1967.

Guy avait 30 ans, il est parti en voiture après un match de rugby qu'il avait joué à côté de son frère André. La voiture n'est jamais arrivée à Mont de Marsan...

La construction filmique de *12 ½'* a conduit Jean-Pascal Fontorbes l'auteur réalisateur, Anne-Marie Granié la co-auteur, et André Boniface le filmé, au cœur des interactions sociales. Notre propos porte tout d'abord sur la reconnaissance dans le sens où en parle Paul Ricoeur (2004), c'est à dire une façon de distinguer au milieu des multiples apparences

« la performance d'une identité.

Reconnaître c'est alors retrouver dans les objets ou les personnes les traits d'une constance qui nous les rend familiers ».

André Boniface nous a reconnus et nous l'avons reconnu. Son frère Guy nous est aussi devenu familier ainsi que les lieux, l'amitié et les moments partagés entre les deux frères. Mais comment se reconnaître soi-même ? A partir de quoi ? Selon quel processus ?

Le parti pris de l'auto récit (André parle, se parle, nous parle et parle à Guy devant un miroir) renvoie à sa capacité aujourd'hui à être avec et sans Guy. Il nous invite à la réciprocité, à le reconnaître, à les reconnaître (André et Guy). Cette réciprocité est mutuelle. Le film est une « reconnaissance apaisée » (Ricoeur 2004), qui passe par le don réciproque et la culture de la réciprocité. ►

1

Fontorbes Jean-Pascal, Granié Anne-Marie
(2010) *12 ½'*, vidéo 58 minutes, LORCA,
UMR Dynamiques Rurales (DR), ENFA, UT2.

- Le développement de la deuxième partie du propos concerne l'identité narrative. Toujours en référence à Paul Ricoeur (1990) « tel homme égale telle histoire ; et la compréhension qu'il a de lui-même équivaut à la capacité qu'il a de se raconter et de se laisser raconter ». L'auteur de l'énonciation est mis en scène par le discours en actes. « Le fait de dire quelque chose est une mise en acte » (Récanati 1979). Le film tente de montrer que mettre en dire la personne qui nous est chère et qui nous a quitté « c'est se laisser envahir par la présence absence » (Lallier 2009). Les niveaux de subjectivité se chevauchent avant, pendant, et après le tournage. Il s'agit d'une expérience sociale dans le sens de se laisser envahir par le discours de l'autre dans notre manière de ressentir des émotions et de construire la représentation cinématographique du récit événement. Nous sommes aujourd'hui plongés dans le passé dans lequel on peut revenir, c'est à dire dans le « monde restaurable » (Schutz 1994). On tente de montrer que lorsqu'on partage une situation cinématographique la co-présence des protagonistes s'accompagne d'un agencement de subjectivités qui renvoient à la réalité filmée.

La reconnaissance

Pour préciser cette problématique nous nous appuyons sur quelques auteurs et notamment Paul Ricoeur (2004). Ici la reconnaissance est convoquée pour la construction du projet filmique. La rencontre entre le filmé et nous, chacun à sa manière, et dans notre cas on peut parler de manières genrées, s'est faite dans un temps long. Le temps rugbystique est partagé dans les conversations entre André Boniface et Jean-Pascal Fontorbes ; le temps familial est plus

développé dans les conversations entre André, Anne-Marie Granié, et Annie la femme d'André qui venait ici ou là conforter des dire, en proposer de nouveaux, et surtout chercher et montrer des matériaux (sortes de preuves) des photographies, des lettres, des articles de presse eux mêmes commentés par André, et les chercheurs-réalisateur. Le trajet est long pour connaître et comprendre la connaissance du sujet filmé. Le chemin fait d'interactions sociales nous a conduit à la reconnaissance. Il s'est agi pour nous de reconnaître André dans ce qu'il voulait nous dire et nous montrer de Guy et lui, c'est à dire de le reconnaître aujourd'hui dans le temps présent où se mêlent les subjectivités du locuteur et des écoutants à propos d'un temps passé. Compétences, vécus, représentations se mêlent dans des subjectivités, qui, chemin faisant, se bornent en raison des consensus sur tel ou tel dire. On traverse tour à tour (nous faisons ici référence à des catégories mise en place par Hegel (1947 trad.) :

- « la distribution de l'estime sociale ». Certes ici il ne s'agit pas des compétences dans le travail mais dans la pratique sportive,
- « celle de l'amour » qui renvoie à l'ensemble des relations amicales qui sont témoignées à André au quotidien et que nous avons construites avec lui durant tout ce temps, qui nous a conduit à la reconnaissance. Le filmé était aussi très à l'affût de la compétence (allions nous savoir traduire en film ce qu'il voulait dire, montrer, faire sentir de lui et de son frère ?). On voit bien que pour écrire en film, rentrer dans le film, la reconnaissance comporte d'un côté et de l'autre une dimension d'intégration. Selon la thèse de Rawls (1997) « on est au stade de l'accompagnement de soi » devant et derrière la caméra. « Les êtres humains aiment exercer leur talent...ils prennent d'autant plus de plaisir à une activité qu'ils deviennent compétents ».



**(...) la reconnaissance
et le don sont liés,
et c'est à cette condition
que nous avons pu faire
le film. La promesse du don
conclut la reconnaissance.**

L'interaction sociale agit en mêlant deux aspects « l'admiration et l'émulation ». André se percevait lui-même à travers nous, et, nous nous percevions comme chercheurs-filmeur, et, en tout cas, comme nous-même à travers ce qu'il nous disait. En fait l'estime de soi « est une traduction subjective de l'acte de reconnaissance » (Lazzari et Caillé 2004).

Les choix méthodologiques qui ont présidé au tournage se déclinent dans un temps long et selon deux mises en relations et interactions entre le filmé, sa femme et nous, sur ce que nous appelons le terrain et la rencontre, ou, les terrains d'observations et des histoires de vies traduites par de nombreux récits de pratiques.

Le terrain de la rencontre s'est déroulé essentiellement dans trois lieux :

- le café, où chaque matin, André Boniface retrouve ses « admirateurs », ses « connaissances » avec lesquels il parle rugby. C'est un lieu d'interactions sociales très important, pour les chercheurs-réalisateur, qui contribue à donner du sens à la personnalité d'André Boniface, tour à tour, étant le grand joueur qu'il a été avec son frère Guy ; le spécialiste de haut niveau du jeu de rugby ; le joueur qu'il n'est plus mais qui représente d'autres joueurs d'aujourd'hui que l'on aime, ou, qui renforce par ce qu'il a été, les critiques des joueurs que l'on n'aime pas. Le terrain, ici, le café, nous renvoie à la question qui nous a accompagnés tout au long de la préparation du film : sommes-nous face à une personne ou face à un personnage ? André Boniface est à la fois personne et personnage. Les interactions sociales l'érigent en personnage. Comme sur le terrain de rugby il est au centre ; ici, au café, au centre des conversations.

Attentifs aux mots qu'il utilise, aux gestes, aux mimiques et à son regard qui essaye de capter tout l'environnement, on rencontre le joueur de rugby qu'il a été, et,

qu'il veut être encore, la personne en tant que sujet conscient. Présents, mais un peu à l'écart de ce que vit le groupe, nous prenons des notes et tentons de graver des faits dans nos mémoires. On se situe au plus près de l'action qui se déroule sans trop la perturber. Pour nous chercheurs-réalisateur, il s'agit de prendre pied dans les interactions sociales « de rentrer dans la partie ». Par notre présence dans ce rituel quotidien, nous commençons l'implication dans l'univers d'André Boniface. Il s'agit de construire l'estime de l'autre tant pour le futur filmé que pour les chercheurs filmeur.

- Les promenades avec André Boniface dans Montfort en Chalosse, le village de son enfance, telles l'immersion spécifique à l'ethnologue, nous donnent des repères et nous les montrent : repères d'hier avec Guy (le terrain de rugby, l'école, la place des tilleuls, la maison familiale...) ; repères d'aujourd'hui, traduits par l'inter connaissance en action. A Montfort, tout le monde connaît André Boniface, beaucoup de gens l'interpellent. Personne et personnage sont encore mêlés. Nous rentrons par les paysages bâtis et non bâtis, par les lieux invoqués et traversés dans l'intimité d'André partagée avec son frère Guy. Ces déambulations sont les prémisses d'un engagement réciproque. Nous traversons les temporalités avec empathie et souci de mise à distance. Nous sommes dans des situations d'inter subjectivités. Montfort c'est le temps d'hier avec André et Guy, le temps présent avec nous, le temps à-venir du film. Ainsi nous regardons, nous écoutons, nous échangeons avec une intention. ►

► - Les longs récits, dans la maison d'André et d'Annie aujourd'hui, constituent des moments partagés qui ont conclu l'engagement réciproque. Chacun prenait sa place et reconnaissait la place de l'autre. Nous avons dans ces temps d'échanges captés les paroles d'André. Cette captation nous a permis de construire le film au plus près du sens qui est donné par l'inter subjectivité en action. Les morceaux d'histoires de vies, de récits de pratiques qui nous sont livrés, procèdent aussi des interactions sociales qui se jouent entre les personnes présentes. On peut dire que la méthode biographique mise en œuvre nous donnait des fragments de vie d'André et Guy, longtemps cachés, enfouis, et, qui tout à coup s'imposaient en histoire sociale. Franco Ferraroti (1983) parle de « subjectivité explosive...dans le cadre d'une communication interpersonnelle complexe et réciproque entre le narrateur et l'observateur ... ». Cette relation de deux frères mise en vue à travers le rugby, et, la disparition de l'un d'entre eux, renvoient à une histoire singulière, mais aussi à l'histoire sociale de chacun.

Les photographies empilées dans des cartons, les coupures de presse, les lettres de Guy à André et à ses parents lorsqu'il était en Algérie, les lettres d'André et de Guy envoyées aux parents lors des tournées de rugby de l'équipe de France, sont des matériaux qui mettaient en surface la subjectivité au travers d'une expérience sociale partagée. Chaque élément posé sur la table nous invitait à regarder, à ressentir, à écouter et à comprendre. A ce moment là il s'agissait pour nous de rentrer en résonance avec l'intention d'André et de prendre la mesure que nous établissions avec l'objet présenté (lettres, photos...). Il n'est pas facile pour les chercheurs-réalisateur de se départir à tout moment des affects qui les envahissent.

Il nous semble que la reconnaissance et le don sont liés, et, c'est à cette condition que nous avons pu faire le film. La promesse du don conclut la reconnaissance.

L'identité narrative

« Le regard exprime l'existence même de l'être. Par les yeux se manifeste la conscience du sujet » (Lallier 2009). André Boniface face au miroir se parle, se regarde, parle à Guy, regarde Guy, nous regarde et nous parle. Ce choix de mise en scène de la narration fait par Jean-Pascal Fontorbes convoque les interactions et les échanges, mais d'une certaine manière on pourrait dire qu'André est presque dans une posture d'auto filmage.

Le fait que nous soyons à coté d'André pendant son récit (Anne-Marie Granié à coté, Jean-Pascal Fontorbes à coté dans son dos), souligne la présence continue de Guy. André s'adresse à lui par le miroir, et au spectateur à travers le miroir, à nous et à Guy, en se tournant et se retournant, pour trouver un encouragement et une approbation, comme dans la vie et sur le terrain de rugby, quand Guy courait derrière lui.

On peut faire référence, ici, à Lewis Carroll (1999). En effet Lewis Carroll a traité du miroir comme lieu de passage. La porte qui permet d'accéder à un autre monde, celui de l'ailleurs et de l'imaginaire. On peut convoquer également le mythe du miroir de Narcisse en le nuancant. André contemple son visage et celui de Guy. Le miroir réfléchit leur image, et André réfléchit. Son image est réfléchié dans le miroir. L'acte de réfléchir renvoie André à sa propre pensée afin de l'approfondir. Il nous semble opportun de citer Jean Cocteau à propos du *Testament d'Orphée* « les miroirs sont les portes par lesquelles la mort

vient et va ». La complicité entre le film et les spectateurs passe par là, c'est à dire le miroir, qui reflète ce qui est vécu par le filmé et ce qui est vécu par le réalisateur-filmeur.

Le miroir est ici une reproduction inversée de la réalité des frères Boniface, dans le sens où la narration remonte le temps, le miroir conduit le spectateur à s'interroger sur ce qu'il voit, à remettre en cause la solidité du réel exprimé.

Le film, dans sa contribution tente de montrer la persistance dans le temps, des attributs, singularisant les deux frères, André et Guy. On interroge la permanence de l'identité. C'est en convoquant Paul Ricoeur (1985), à travers le concept d'identité narrative, que nous traitons cinématographiquement l'auto récit, et, la présence dans l'absence. On fait remarquer que Paul Ricoeur a posé la question de l'identité à propos du temps et de la contradiction qu'il a posée entre l'histoire et la fiction. L'expérience, le vécu et la transmission d'une identité sociale (fraternelle et sportive) se font par une mise en récit de cette identité, ainsi que la confrontation et la vérification.

C'est par le récit que l'on peut se connaître « le texte est la médiation par laquelle nous nous comprenons nous même » (Ricoeur 1985). La connaissance de soi est médiatisée. André est dans cette posture qui bien que périlleuse, difficile face au miroir, lui permet de nous donner à voir et à comprendre 12 ½.

La mise en récit passe par une mise en ordre du discours « une configuration narrative ». Cette mise en récit s'effectue toujours par rapport à une réorganisation de l'expérience temporelle et par un lien avec la représentation filmique qu'en a le réalisateur. Ici l'acte est co construit par le filmé, les co auteurs et le réalisateur, avant l'acte de parole. Au fond les manières de dire du filmé, et, celles que comprend et met en scène le réalisateur, procèdent d'une interaction subjective.

L'intentionnalité du filmé en regard de ce qu'il raconte, et, les propositions de situations faites par le réalisateur, guident la mise en discours, la mise en scène et la mise en parole du récit. La prise de parole et le témoignage sont au cœur du film, mais ils ne sont jamais là en tant qu'éléments bruts. La position du témoin est toujours interrogée.

Le parcours narratif cinématographique convoque des éléments biographiques des deux frères. Le prologue, librement inspiré d'un passage de Robert Bober (1999).

« Il y aura d'autres lettres, ce seront des lettres faites pour te tenir au courant, ce n'est pas parce que tu ne répondras pas que l'histoire devra se passer de toi. Ces lettres sont faites pour me persuader que d'une certaine manière tu es encore présent. Je continuerai à t'écrire puisqu'il paraît que tu n'as de vie que parce que je suis encore vivant... »

place le film sur la forme d'une lettre d'André à Guy, une correspondance entre les deux frères qui ne s'est jamais arrêtée...

Le parti pris du récit énoncé face à un miroir témoigne tout au long du film de la construction dynamique de l'identité (fraternelle et sportive) d'André et de Guy. (Photogrammes 1 et 2).

André revient sur les lieux de l'enfance, la caméra le suit. On le voit de dos, comme si Guy le suivait, comme s'il avait la présence de Guy en permanence derrière lui. « Comme j'étais le petit, j'ai suivi.² ». (Photogrammes 3 et 4).

Dans ce parcours d'espaces, comme devant le miroir, André se regarde en train de jouer avec Guy, sur la place des tilleuls, sur la voie ferrée... (Photogrammes 5 et 6).

Les images de rugby des années soixante sont rares. Quelques images de l'INA, et, un film amateur de supporters du Stade Montois introduisent d'autres

2
Texte dit par André dans le prologue du film.

3
Paroles de Guy extraites du film.

- ▶ subjectivités sur la manière de filmer les frères Boniface. Certaines séquences montrent les combinaisons de jeu des Boniface sur le terrain qui sont reprises par André sur une table de bistrot avec des salières. André refait les matches empreints de subjectivités complexes (d'hier à aujourd'hui).

André se revendique (avec Guy), héritiers du jeu « à la lourdaise » qui a régné dans les années cinquante, avec son jeu d'attaque et de mouvement. Ce versant de l'identité sportive des Boniface est mis en scène par un traitement particulier de la demi finale à Lyon en 1963, entre le Football Club Lourdaise et le Stade Montois : les images et la voix d'un admirateur des Boniface sur l'avant match, et, le commentaire radiophonique du match.

Un souvenir d'enfance du réalisateur s'est mêlé aux multiples récits. Dans les années soixante, les parties de rugby étaient retransmises à la radio. Le samedi après midi, il y avait école. Les samedis de grands matchs, l'instituteur, passionné de rugby, apportait en classe un poste radio, et, après avoir inscrit la composition des équipes au tableau, faisait écouter la partie aux élèves (Photogrammes 7 et 8). La construction de cette séquence est un bel exemple d'interactions sociales, d'inter subjectivités. C'est aussi pour le réalisateur un hommage à un des plus beaux films sur l'adolescence, *Les quatre cents coups* de François Truffaut.

Les photographies et les lettres témoignent des liens, des lieux, des moments partagés par André et Guy, traversant le temps fraternel, jouant de la distance entre le loin et le près, et, pesant sur la subjectivité d'André et du réalisateur qui a convoqué une création musicale qui renforce le sens du récit événement. La musique de Vicente Pradal joue à la fois sur l'effet du temps qui passe et sur une note de mélancolie. Elle rythme le cadrage débordement et la passe croisée sur trois temps.

Le plan de fin, le silence, la route qui n'en finit, pas nous installe dans une histoire sans fin.

Dans notre travail, le sujet, ici André Boniface dans son trajet de vie avec Guy Boniface, produit du sens identitaire qui ne lui échappe pas. André est à la fois lecteur et « scripteur » de sa propre vie, dans cette double objectivité/subjectivité que confère la relation filmant filmé. Nous avons tenté une autobiographie à une seule voix, celle d'André, qui se raconte, raconte son frère, et nous livre sa part de vérité. L'auto récit est une démarche intérieure.

Nous pouvons dire que *12 ½* est un film miroir où se reflètent les souvenirs d'André Boniface et ceux de Jean-Pascal Fontorbes.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- > Bober Robert, (1999), Berg et Beck, P.O.L., Paris.
- > Bourdieu Pierre, (1978), « Sur l'objectivation participante », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°23.
- > Carroll Lewis, (1999), *De l'autre côté du miroir*, Paris, Coll. folio junior, Gallimard.
- > Ferraroti Franco(1983), *Histoire et Histoires de vie, La méthode biographique dans les sciences sociales*, librairie du méridien, coll. Sociologie au quotidien.
- > Hegel Georg Wilhelm Friedrich (1947), *Phénoménologie de l'esprit*, trad. fr. de J. Hyppolite, Paris, Aubier-Montaigne.
- > Lallier Christian (2009) *Pour une anthropologie filmée des interactions sociales*, Paris, Ed. Archives contemporaines.
- > Lazzari Christian., Caillé Alain. (2004), « La reconnaissance aujourd'hui. Enjeux théoriques, éthiques et politiques du concept », *La Revue du MAUSS, De la Reconnaissance. Don, identité et estime de soi*, n° 23.
- > Rawls John (1997), *Théorie de la Justice*, Paris, Seuil.
- > Récanati François (1979), *La transparence et l'énonciation*, Paris, Seuil.
- > Ricoeur Paul (2004), *Parcours de la reconnaissance, Trois études*, Paris, Stock.
- > Ricoeur Paul (1990), *Soi-même comme un autre*, Le Seuil.
- > Ricoeur Paul (1985), *Temps et récit. Tome III: Le temps raconté*, Le Seuil.
- > Schutz Alfred (1994), *Le chercheur et le quotidien, Phénoménologie des sciences sociales*, Paris, méridiens, Klincksieck.

RÉFÉRENCES FILMOGRAPHIQUES

- > Cocteau Jean (1959), *Le testament d'Orphée*, film.
- > Truffaut François (1954), *Les quatre cents coups*, film.



Photogramme 1 : Auto récit d'André face au miroir



Photogramme 2 : André parle à Guy à travers le miroir



Photogramme 3 : 12 1/2



Photogramme 4 : André revient à la maison de leur enfance



Photogramme 5 : André regarde la voie ferrée



Photogramme 6 : La voie ferrée où André jouait avec Guy



Photogramme 7 : L'écoute du match Mont de Marsan Lourdes 1963 à l'école



Photogramme 8 : L'écoute du match Mont de Marsan Lourdes 1963 à l'école

► **ANNE-MARIE GRANIÉ**

Professeure de Sociologie, ENFA Toulouse.

2006 - 2010 : Directrice de l'UMR (ENFA/ENSAT-INP/UTM) Dynamiques Rurales.

Depuis le 1^{er} janvier 2011 : Directrice Ajointe de l'UMR Dynamiques Rurales

JEAN-PASCAL FONTORBES

Maître de conférences en audiovisuel, Réalisateur, ENFA Toulouse, chercheur à l'UMR Dynamiques Rurales.

Depuis 1981 la plupart de nos travaux de recherche à propos des questions identitaires (parlées, vécues, montrées) ont combiné sociologie et cinéma. La compréhension des formes de vie sociale nous semblait pouvoir être soumise au double regard de la chercheuse et du cinéaste afin d'en rendre compte de manière plus fine et plus globale. L'image s'est imposée à nous comme un champ de dévoilement sociologique. Nous organisons et animons dans le cadre de la MSHT et de l'Ecole Doctorale TESC un séminaire annuel (5 journées) Sociétés Images et Sons (SIS) qui réfléchit au film comme écriture de la recherche. Actuellement, des doctorants de l'UMR Dynamiques Rurales préparent leur thèse avec une partie des résultats sous forme de film recherche.

Travaux de recherche (Sélection)

1-Publications

FONTORBES J.P., TERRIEUX A. (2010), « Le cinéma se met à table : une manière d'incorporer l'histoire », in BERTIN-MAGHIT J-P. (dir), *Lorsque Cléo s'empare du documentaire*, L'harmattan, médias en actes, Paris, (sous presse), 20 pages

GRANIE A.M., FONTORBES J.P., (2009), « Evènement culturel et dynamiques territoriales, le festival de jazz de Marciac », in *La fête au présent, Mutations des fêtes au sein des loisirs*, L'Harmattan Paris pp389-397

FONTORBES J.P. (2007), « Le rugby et la mise en scène des corps. Le rugby dans le cuir » (1985), un parti pris documentaire, *Sciences de la Société Sports et médias*. PUM. N°72, pp181-192.

GRANIE A.M. (2005), *Figures de constructions identitaires. Regards croisés*. « Le film, le réalisateur et la sociologue ». Habilitation à Diriger des Recherches (HDR), ESAV- Université de Toulouse le Mirail.

FONTORBES J.P. (2003), *Le corps du regard*. Thèse de 3^{ème} cycle, communication et audio-visuel, UTM, Tome 1, 238 p., Tome 2, 7 films-recherche

2- Communications

GRANIE A.M., FONTORBES J.P., (2011), *Constructions scientifiques aux frontières de la sociologie et du cinéma*, IV^{ème} Congrès Association Française de Sociologie, Création Innovation, Grenoble, Juillet

GRANIE A.M., FONTORBES J.P., (2009), *Paysans, Paysages*, Colloque Paysans, Paysages, Sorèze

Je suis au cinéma : l'imaginaire autobiographique du film

| Gabriel Coutagne

Résumé

L'autobiographie subit certains clichés, parmi lesquels l'idée que l'histoire que l'auteur nous raconte doit absolument être vraie pour mériter notre intérêt. Plus simplement, l'auteur doit avoir vécu ce qu'il nous raconte... Mais l'autobiographie, plus encore au cinéma qu'en littérature, peut-elle se résumer en un simple compte rendu des épisodes d'une vie qu'assure la mémoire de l'auteur ? L'image cinématographique malgré son apparent réalisme, nous fait douter de cela, tant elle peut être le lieu de mélanges, de contre-sens, de mensonges et de fabulations. Au sens propre, l'image est imaginaire. Toute tentative d'autobiographie devient alors une opération d'*imagination*, c'est-à-dire une opération productive, où l'histoire est recrée plutôt qu'elle n'est transcrite. Dès lors, l'auteur, produisant sa propre histoire, produit une image de lui-même. Et c'est en cela que l'autobiographie devient un processus éminemment artistique, car elle devient le lieu où l'auteur s'invente au cinéma.

Abstract

The Autobiography contains many clichés, such as the idea that the author is telling to us has to be true to be valuable. Indeed, the author must have experienced what he is telling... But can the autobiography be described as simple report of the author's life based on his own memory, especially when it is

told through a movie? Even if the image in a movie seems to be realistic, it is actually made of representations, inventions or even lies. An image belongs to imagination. Every attempt of autobiography is the product of imagination, which means that an autobiography is a creation; The story is not just transcript, it is recreated. And the author, creating his own story, creates also an image of himself. That is why the autobiography is an artistic process: it because the moment when the author invents himself in a movie.

Une autobiographie sans pacte ?

Les films autobiographiques ne semblent pas former, à proprement parler, un genre ; on les associe souvent au cinéma underground, expérimentations, home-movies, voire à la vidéo et à la performance... La critique hésite d'ailleurs entre plusieurs termes révélant cette indétermination du genre : cinéma personnel¹, autobiografilm², films autobiographiques ? Ce que l'on peut dire, c'est que l'autobiographie cinématographique semble constituer une démarche discrète, confidentielle même, à la différence de l'autobiographie littéraire qui compte parmi ses exemples de nombreux classiques. Proust, Green, Joyce, Sartre, ou Miller ne semblent pas avoir de confrères cinéastes qui soient aussi bien en vue qu'eux...

Pourtant, l'exercice consistant à se raconter à l'aide d'une caméra, pour produire un film, est souvent pratiqué. Par ailleurs, plusieurs auteurs dits « classiques » du cinéma ont donné leur contribution au genre, produisant, comme les écrivains, des œuvres autobiographiques, retraçant de manière rétrospective le cours de leurs vies. On peut penser à Louis Malle, ►

¹ Expression forgée par Laurence ALLARD in « Une Rencontre entre film de famille et film expérimental : le cinéma personnel », in Roger ODIN (dir.), *Le film de famille : usage privé, usage public*, Paris : Méridiens Klincksieck, 1995, pp. 113-126.

² On doit cette formule au philosophe, critique de cinéma et documentariste François NINEY in *Le documentaire et ses faux semblants*, Paris : Méridiens Klincksieck, 2009, p. 25.

► avec *Au Revoir les Enfants* (1987), mais aussi à Tarkovski, filmant son *Miroir* (1975), ou à Truffaut se rappelant ses *Quatre cents coups* (1959)... Certes, se filmer, ou s'écrire, voilà deux postures artistiques distinctes, mais voisines, et qui, *a priori*, fonctionnent de la même manière. La caméra se substituerait tout simplement au stylo permettant de reconstruire le récit d'un passé dont la principale voix serait la mémoire de l'auteur. Mais l'image cinématographique appelle à la *finitude* : son cadre, sa spatialité, sa temporalité, et par conséquent, l'image cinématographique toute entière formule une représentation. Le film autobiographique propose donc une représentation de la vie de son auteur, qui pourrait même exister comme le prolongement de cette vie même. On se rappelle que l'image cinématographique constitue, comme le souligne Clément Rosset, une « réalité à part entière, qu'il serait vain de distinguer de la réalité en général dont elle partage les privilèges³ ». Ce lien qui attache la réalité à sa représentation cinématographique nous fait entrevoir le paradoxe suivant : l'autobiographie au cinéma n'est pas la mise en forme de la vie d'un auteur, mais peut-être bien le prolongement même de cette vie. On en vient donc à se demander comment le cinéma, porteur d'un imaginaire, comme part du réel, peut formuler ce prolongement à la vie dans le récit...

L'autobiographie, documentaire sur Moi ?

Pour tenter de cerner la nature de l'imaginaire que le film autobiographique sembler déployer, il nous faut d'abord tenter de comprendre le rapport qu'entretient le genre autobiographique et le genre

documentaire. Et à titre d'exemple, nous proposons d'évoquer *Tarnation* (2003), de Jonathan Caouette, qui, par la diversité des documents⁴ qu'il convoque, veut donner au récit de la vie de son auteur l'authenticité du document.

Il nous faut alors faire deux remarques. En premier lieu, leur contenu est difficilement catégorisable, dans la mesure où leur origine est bien souvent indéfinie. Plus précisément, ce n'est pas dans le statut d'*archives*⁵ de ces documents que l'on peut en saisir le rôle, mais plutôt dans le fait que c'est dans un dessein autobiographique qu'ils sont convoqués. François Niney souligne en effet que « ce n'est pas ce gisement d'images gisantes qui fait l'histoire, ni les états du stock qui organisent une mémoire ; ce sont les questions actuelles du documentariste qui vont en rechercher et raviver certains pans, les reproduire pour les confronter, les réinterpréter, sous un nouveau jour enrichi des trouvailles précédentes et d'une problématique structurante⁶. »

Jonathan Caouette procède à la manière de Michael Wallin, dans *Decodings* (1989), qui recycle des séquences de films éducatifs et des fictions des années quarante ; sa démarche s'inspire aussi du travail de Jonas Mekas⁷ qui replonge dans ses archives filmées durant ses premières années passées aux États-Unis, de 1950 à 1953, dans la deuxième et la troisième partie de *Reminiscence of a journey to Lithuania* (1972).

À considérer que « l'histoire » est le récit autobiographique et que le « documentariste » en est l'auteur, on peut alors poser également que la « mémoire » qu'évoque François Niney se fonde sur la *réinterprétation* – autobiographique – des archives qu'il convoque. En somme, l'archive, hors du montage du film, est inerte, et ne prend vie, en devenant document, que lorsqu'elle se trouve réinsérée dans

³ Clément ROSSET, *Fantasmagories*, Paris : Les Éditions de Minuit, 2008, p. 11.

⁴ Il s'agit notamment d'archives filmiques photographique et sonores, extraits de fictions, journal et confessions, d'extraits télévisuels, d'extraits de films de fictions, de films scolaires, de publicités, ou même d'un plan serré sur l'écran d'un ordinateur affichant une page web contenant les conséquences d'une overdose de lithium.

⁵ Nous soulignons pour mettre en lumière que nous prenons en compte qu'une archive, par définition, fait sens, dans la mesure où elle incarne la sauvegarde volontaire d'un document voué à l'oubli.

⁶ François NINEY, *L'épreuve du réel à l'écran*, Bruxelles : De Boeck et Larcier, 2002, p. 254.

un récit, plus vaste. C'est donc sous cette perspective qu'il nous faut d'abord comprendre l'archive dont se sert Caouette. Surtout, Niney nous fait remarquer que ce qui importe, quant à l'usage d'archives au cinéma, c'est avant tout l'identité de celui qui les interpelle, et le but dans lequel il les utilise...

À dire vrai, le documentaire autobiographique est « autobiographique » en premier lieu parce que l'auteur l'affirme, un peu comme Duchamp, affirmant en 1917 que cet urinoir est une *Fontaine*. Les archives en sont la matière, et non la garantie.

Mon empreinte : image, mémoire, enregistrement

Les archives ne sont pas le seul support possible du récit autobiographique au cinéma. Le cas de Jonathan Caouette, qui a commencé à se filmer dès l'âge de neuf ans pour finaliser son film à celui de trente est, pour ainsi dire, une exception. Mais se filmer justement, c'est bien là un acte d'une nature remarquable. On comprend naturellement que se filmer, c'est une manière de conserver sur un support « externe⁷ » une partie de sa mémoire. Les films et les photographies en attestent, et on leur attribue volontiers le pouvoir de soutenir la mémoire et de ranimer des souvenirs⁸.

La photographe Nan Goldin, issue, comme Caouette, des milieux alternatifs new-yorkais, explique son besoin de prendre des photographies par la volonté de se souvenir des événements qu'elle vivait, comme elle nous le rappelait dans l'introduction de son livre le plus célèbre *The Ballad of sexual dependency*. Avant d'être un outil autobiographique, l'appareil photographique, et la caméra sont pour les artistes les outils d'une

captation et d'un stockage de souvenirs, où chacun d'entre eux se trouve « réincarné » dans une *image*. La première partie de *Reminiscence of a journey to Lithuania* de Jonas Mekas⁹, nous permet de mieux saisir la dimension mémorielle de l'acte filmique.

Filmer son autobiographie revient à fixer le présent de narration depuis lequel l'auteur raconte son histoire. Pour Jonas Mekas, cette perspective concerne les deux dernières parties de son film, au cours desquelles il *revient* sur son passé.

De la même manière, le film du diariste Joseph Morder, *J'aimerais partager le printemps avec quelqu'un*¹⁰ (2007), se fonde sur ce pouvoir du support filmique de permettre, un va-et-vient entre le présent de narration (le présent du film, de sa narration, voire de l'instant de la projection), et le passé des images, au moment où elles sont tournées. En effet, les autoportraits récurrents tout au long du film fixent le passé du film au *moment* même où elles sont tournées : le fait pour Morder de se filmer dans un miroir nous permet de voir à l'image l'auteur, tenant l'outil de sa propre captation *en train* de se filmer. Dès lors, nous comprenons intuitivement que le moment de cette rencontre entre l'auteur et lui-même fait partie d'un passé déterminé, qui n'est ravivé que par l'existence de la trace de cet instant qui se trouve au sein du film qui nous est montré.

Le film autobiographique entretient donc avec le temps un rapport ambivalent. Si c'est bien du passé qu'il s'agit, le récit se construit à partir du présent de narration.

À penser à cet aller-retour que propose le film entre présent de narration et passé du qui « a-été », on se rappelle évidemment le « *ça-a-été*¹¹ » que propose

7 Nous utilisons ce terme à dessein : le support de l'émulsion, de la vidéo ou du fichier numérique permet, pour reprendre un terme économique, d'externaliser partiellement la mémoire.

8 Marcel Proust lui-même reconnaissait que « sa mémoire [...] a de telles défaillances que les photographies lui sont bien précieuses » (PROUST, Marcel, *Correspondance 1910-1911*, Paris : Plon, 1983, t. X, p. 40).

9 Jonas Mekas est un écrivain et réalisateur américain d'origine lithuanienne, connu pour le nombre important de ses films, ses écrits critiques, la coopérative de réalisateurs (The Filmmakers' Cooperative) qu'il a cofondé en 1962, et son journal vidéo en ligne (<http://jonasmekas-films.com/diary/>, url vérifiée le mardi 17 mai 2011)

10 Nous nous permettons de rappeler que l'une des particularités de ce film est d'avoir été entièrement tourné à l'aide d'un téléphone portable.

11 Ce fameux « ça-a-été » est défini selon Barthes par le fait que il a bien fallu que la chose photographiée fut là (cf. BARTHES, Roland, *La Chambre Claire, Note sur la Photographie*, ch. 32, Paris : Les Cahiers du cinéma, Gallimard, Le Seuil, 2002 [1979], p. 120). André BAZIN souligne sensiblement le même phénomène dans son article « Ontologie de l'image photographique » in *Qu'est ce que le cinéma*, Paris, Le Cerf, 1994, p. 12 : « En ce sens, on pouvait considérer la photographie comme un moulage, une prise d'empreinte de l'objet par le truchement de la lumière ».

- Roland Barthes dans sa *Chambre Claire* : la chose filmée trouverait une preuve partielle de sa véracité dans la mesure même où la trace qui en résulte constitue une empreinte de son existence. Mais on sait bien que cette apparence que revêt l'authenticité du film autobiographique est trompeuse, car justement, ce retour vers le passé est par essence, d'ordre virtuel. Marie-Thérèse Journot souligne que le film de famille « atteste le vrai, dit l'authenticité de l'image, son 'ça-a-été', mais en même temps possède une structure narrative qui le fait s'apparenter au rêve bien davantage qu'au récit de fiction et donc lui confère une ressemblance avec les images mentales¹². »

Ainsi, l'image autobiographique ravive un souvenir qu'a l'auteur de l'instant représenté. Pour le spectateur cependant, l'image photographique évoque en premier lieu à un récit d'ordre imaginaire. Car pour le spectateur, cette image désigne un souvenir qui ne lui appartient pas, et le spectateur ne fait que se figurer que cette image incarne un souvenir. Là où l'auteur utilise l'image comme une trace de son propre passé, le spectateur procède à une reconstruction intérieure, et dès lors, cette reconstruction est d'abord d'ordre imaginaire.

Ainsi, le film autobiographique entretient un lien avec la mémoire de son auteur que ne nécessite pas le film de fiction. Et c'est précisément dans ce lien entre film et mémoire que réside la dimension imaginaire du film autobiographique, non en ce que les images qui sont vues sont d'ordre fictionnel, mais surtout parce qu'elles renvoient à des images mentales. L'aspect quasi psychédélique¹³ du débit de *Tarnation*, qui fonctionne comme un retour de l'auteur sur lui-même, en atteste.

Je fantasmé : images à produire

Nous entrevoyons ce rapport problématique entre la mémoire d'un auteur et le film qui la représente. Car la dimension rétrospective de l'autobiographie littéraire est mise à mal au cinéma. Soit le cinéaste diariste tourne, pour ainsi dire, au jour le jour, soit cette mémoire est *reconstituée*, c'est à dire rejouée. C'est, par exemple, Jean-Pierre Léaud qui rejoue l'enfance de Truffaut...

Pourtant, si l'on reconnaît d'un film qu'il est autobiographique, c'est que son caractère rétrospectif n'est pas nié. Car justement, c'est ce retour sur soi qui caractérise tout processus autobiographique, qui soit d'ordre imaginaire ou non.

On se souvient que, par imaginaire, nous refusions de considérer ce qui est simplement faux, ou illusoire. On peut le voir par contre, en se rappelant la formule de Paul Ricoeur comme « une activité *imageante* par laquelle le lecteur s'emploie à se *figurer* les personnages et les événements [...]»¹⁴. » *Au Revoir les enfants* (1987), de Louis Malle peut nous aider à illustrer ce en quoi l'autobiographique cinématographique est une activité « imaginaire » de ce type.

Tout, dans ce film, semble nous éloigner de son origine autobiographique. Le personnage principal s'appelle Julien, son meilleur ami s'appelle Jean Bonnet, et le directeur du collège, le père Jean¹⁵. Seul le commentaire, prononcé en voix-off par le réalisateur lui-même, nous rappelle brutalement à la « réalité » autobiographique du film : « Plus de quarante ans ont passé, mais jusqu'à ma mort, je me rappellerais chaque seconde de ce matin de janvier¹⁶ ».

¹² JOURNOT, Marie-Thérèse, « Le film de famille dans le film de fiction », in Roger ODIN (dir.), *Le film de famille : usage privé, usage public*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1995, p. 152.

¹³ On entend ici ce terme comme évocant un état résultant de la consommation de drogues hallucinogènes ou de délires hallucinatoires, thèmes récurrents dans *Tarnation*.

¹⁴ RICOEUR Paul, *Temps et récit III, le temps raconté*, Paris : Le Seuil, 1985, p. 244.

¹⁵ Bien entendu, le personnage principal figure le jeune Louis Malle, tandis que Jean Bonnet incarne Hans-Helmut Michel, et le père Jean représente Lucien Bunel devenu le Père Jacques de Jésus (cf. la note biographique du Père Jacques sur le site du United States Holocaust Memorial Museum, <http://www.ushmm.org/museum/exhibit/online/jacques/> url vérifiée le mardi 17 mai 2011).

¹⁶ Cette phrase est prononcée juste avant le générique de fin. La ressemblance entre la voix off et les interviews de Louis Malle, l'absence de crédit au générique concernant cette voix, et la présence dans le texte d'un « je » qui renvoie nécessairement au réalisateur, nous incitant fortement à penser qu'il s'agit de la voix de Louis Malle.



Le pouvoir autobiographique du cinéma repose avant tout sur

le dépassement de la contradiction qui existe entre imaginaire et réel.

Une tension se crée alors entre la dimension *quasi* fictionnelle de l'ensemble du film, et cette phrase, qui semble vouloir souligner que certes, tout ce qui est dit est imaginaire, mais aussi vrai.

En somme, le pouvoir autobiographique du cinéma repose avant tout sur le dépassement de la contradiction qui existe entre imaginaire et réel. Ainsi, l'image cinématographique, d'ordre imaginaire, peut amener l'auteur à proposer une représentation de lui-même dont l'authenticité ne saurait pourtant être remise en cause.

Jonathan Caouette, dans *Tarnation*, se fondait notamment sur des photographies de famille, pour combler les vides qui résultent de l'absence de séquences filmées. Au moment où il revient sur l'histoire de sa famille avant sa naissance, il en vient à évoquer la maladie mentale de sa mère, qu'il illustre de la manière suivante. Le passage d'une photographie à l'autre, par lequel l'image de sa mère « s'évapore », nous fait d'abord accepter le constat selon lequel une de ces deux images est « manipulée ». L'auteur, voulant illustrer symboliquement la maladie de sa mère, et par là même, l'évaporation de sa personnalité, en vient donc à manipuler un portrait de sa mère. De fait, l'une des deux images que nous propose le film devient fictive, en *recréant* un document¹⁷.

Dès lors, le document trouve sa fonction originelle, pour ainsi dire, augmentée. À partir d'une trace mémorielle du passé fondé sur l'expérience du « ça-a-été », le document cinématographique participe au récit en tant qu'élément *métaphorique*.

L'image ne sert plus l'auteur comme une empreinte

du passé, ni comme une preuve, ni même comme un prolongement de la mémoire. Elle se présente en tant que symbole. Dès lors, l'autobiographique cinématogra-

phique se trouve nourrie d'images qui ne peuvent plus constituer un pacte d'authenticité. En effet, la matière même de ces images est, par nature, soit subjective (lorsque l'auteur filme, par exemple, à la première personne), soit fictionnelle (dans le cas d'un récit « romancé » et qui fait lointainement penser à l'autofiction), soit métaphorique.

Il importe donc peu que ce qui est montré de la vie de l'auteur fût vrai, car l'imaginaire que déploie l'autobiographie cinématographique finit par rivaliser avec le réel. Cette rivalité se retrouve un peu dans l'autobiographie littéraire, qui parvient parfois à infléchir le réel. Ce fut le cas pour *Du côté de chez Swann* qui compléta nom du village « réel » où se déroule l'histoire du jeune Marcel du nom que l'écrivain lui avait substitué : Illiers est devenu en 1971 Illiers-Combray...

Conclusion: le film, genèse d'identité

L'authenticité de l'autobiographie cinématographique réside dans l'imaginaire, plutôt que dans un « Pacte » scellé entre l'auteur et le spectateur. C'est justement parce que l'autobiographie cinématographique est imaginaire qu'elle devient paradoxalement fiable.

S'il existe un « pacte autobiographique » au cinéma, il repose sur la dimension *imageante* du médium.

En effet, la démarche autobiographique est surtout ►

¹⁷

Trotsky avait disparu de la photographie d'un discours de Lénine auquel il a pourtant assisté... Il s'agit d'une photographie anonyme du discours de Lénine prononcé le 5 mai 1920 à Moscou. Cette photographie, largement reproduite, fut ensuite retouchée à la demande de Staline, afin d'effacer Trotsky, déjà banni, des mémoires (cf. BONNELL, Victoria E., *Iconography of Power: Soviet Political Posters under Lenin and Stalin*, Berkeley : University of California Press, 1999, 385 p.).

- une production d'images de soi, et en tant qu'image, on ne peut considérer la matière de l'autographie comme une quelconque preuve du réel. Ainsi, en reprenant une expression d'Henri Bergson à propos de toute image, l'autobiographie cinématographique devient « une existence située à mi-chemin entre la "chose" et la "représentation"¹⁸ ». On en vient à penser que la dichotomie qui oppose fiction et réalité au sein du genre autobiographique devient caduque. Réel et imaginaire se complètent au sein du processus autobiographique que propose le cinéma, de sorte que ce processus devient un acte permettant de compléter la vie « réelle » de l'auteur du récit qui en est fait. Et finalement, on pourrait envisager, comme le fait Rosset à propos de la photographie dans ses *Fantasmagories*, si le cinéma autobiographique, plutôt que de reproduire, ne finit pas, tout simplement par *produire*...

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- > BEAUVAIS, Yann, BOUHOURS, Jean-Michel (dir.), *Le Je filmé*, Paris : Éditions du Centre Pompidou, 1995, [N.p.] p.
- > LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris : Le Seuil, coll. Points n°326, 1996, [1975], 382 p.
- > LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris : Le Seuil, 1980, 335 p.
- > METZ, Christian, *Le Signifiant Imaginaire*, Paris : Christian Bourgois, 2002, 370 p.
- > NINEY, François, *L'Épreuve du réel à l'écran*, Bruxelles : De Boeck et Larcier, 2002, 347 p.
- > ODIN, Roger, *Le film de famille : usage privé, usage public*, Paris : Méridiens Klincksieck, 1995, 229 p.
- > ROSSET, Clément, *Fantasmagories*, Paris : Les Éditions de Minuit, 2008, 108 p.

RÉFÉRENCES FILMOGRAPHIQUES

- > CAQUETTE, Jonathan, *Tarnation*, (2003)
- > MALLE, Louis, *Au Revoir les Enfants* (1987)
- > MEKAS, Jonas, *Reminiscence of a journey to Lithuania* (1972)
- > MORDER, Joseph, *J'aimerais partager le printemps avec quelqu'un* (2007)
- > TAJIRI, Réa, *History & Memory* (1992)
- > TARKOVSKI, Andrei, *Miroir* (1975)
- > TRUFFAUT, François, *Quatre cent coups* (1959)
- > VARDA, Agnès, *Les plages d'Agnès* (2008)
- > WALLIN, Michael, *Decodings* (1989)

GABRIEL COUTAGNE

Gabriel Coutagne est né en 1985. En parallèle à sa pratique artistique, il est actuellement doctorant à l'Université Paris 8 (A.I.A.C), et explore les liens existants entre *Acte photographique et représentation de soi*. En 2010, il est sorti diplômé de l'École nationale supérieure Louis-Lumière et de l'Université Paris-Est Marne la Vallée.

18

BERGSON, Henri, « Préface à la septième édition », *Matière et mémoire*, Paris : PUF, 1939, p. 1.

Qui veut l'objet veut l'instrument

| Gérard Pelé

Résumé

Je voudrais proposer ce que, à mon sens, le terme "musique" recouvre : 1. C'est une sorte de comportement nécessaire pour quiconque la pense et la fait ; 2. C'est un "pleroma"* individuel, une réalisation ; 3. C'est un accomplissement sonore de virtualités imaginées (cosmologique, philosophique, ..., raisonnements) ; 4. Elle est normative, ce qui, inconsciemment, est un modèle de l'être et du faire par "sympathie" (ou empathie) ; 5. Elle est catalytique : sa simple présence permet des transformations psychiques et mentales de la même manière que la boule de cristal de l'hypnotiseur ; 6. C'est le jeu gratuit d'un enfant ; 7. C'est un ascétisme mystique mais athée.

Abstract

I would like to propose what, to my mind, covers the term "music": 1. It is a sort of necessary comportment for whoever thinks it and makes it; 2. It is an individual pleroma, a realization; 3. It is a fixing in sound of imagined virtualities (cosmological, philosophical, ..., reasoned); 4. It is normative, that is, unconsciously it is a model for being or doing through a sympathetic (or empathetic) drive; 5. It is a catalyst: its mere presence permits internal psychics or mental transformations in the same way as the crystal ball of the hypnotist; 6. It is gratuitous child's play; 7. It is a mystical (but atheistic) asceticism.

Iannis Xenakis, Formalized Music

* En grec ancien et moderne, pleroma signifie : ce qui complète, somme totale, et aussi "ce qui est à propos".

Argument

En empruntant son titre à *La monnaie vivante* de Pierre Klossowski, ce texte veut poser l'un des enjeux de tout cinéma, fût-il « du subjectif », à savoir celui de son possible statut instrumental, quel qu'en soit, par ailleurs, l'objectif. Cela pourrait n'être qu'une discussion sans fin et, en tout état de cause impuissante, à elle seule, à rendre compte de la complexité du « dispositif cinéma », même limité à son aspect structurel, d'autant que le sujet placé au rang d'attribut de ce « genre » de cinéma interdirait, de toute façon, qu'on puisse en faire la synthèse. Mais en étudiant certaines de ses productions, intuitivement désignées comme telles et en admettant l'arbitraire de cette assertion, c'est-à-dire en ne se leurrant ni de certitude apodictique, ni d'empirisme problématique, il reste possible de tester la formule de Pierre Klossowski et de montrer dans quelle mesure le cinéma est, en effet, un instrument efficient, une fois écartés les alibis esthétiques, relationnels, économiques, voire « artistiques ». Si le cinéma peut être un instrument de séduction ? Affirmatif...

Tous les cinéastes cités dans l'ouvrage de Dominique Noguez, *Éloge du cinéma expérimental* (1978), pourraient renvoyer plus ou moins à cette « monnaie », mais en raison même de la démarche proposée il est plus intègre de faire le choix d'un proche : André Almuró, qui a été mon professeur, convient à cet exercice, puisqu'il a fait des films « expérimentaux », en tout cas identifiés comme tels par Dominique Noguez, et que leur part subjective en est, au-delà de toute argutie, l'élément fondateur. C'est du moins ainsi qu'il me les présentait lors de nos échanges. Hasard objectif ? Il se trouve que, peu avant sa disparition, un document vidéo qui retrace cette aventure a été écrit et réalisé par Philippe Jubard dans le ►

► cadre d'un programme de recherche de l'Institut D'Esthétique des Arts et Technologies visant à recueillir des expériences d'artistes qui n'avaient pas encore fait l'objet d'une telle médiatisation : *Du sensationnisme au Dual Art* propose, au-delà des repères biographiques utiles pour comprendre la genèse de son cinéma, comment il s'est inscrit dans la pensée d'un « devenir-art » qui serait une conjonction d'identités et d'altérités dans le processus même, un « dual », virtuel dans l'acte créateur, mais concrétisé en permanence dans le vécu et président à son accomplissement. Ainsi considéré, son « branchement » sur un dispositif cinéma ne serait pas forcément réifiant comme supposé dans *La monnaie vivante*.

La présence en personne d'André Almuró, mais aussi les nombreuses archives qui sont annexées, y compris des extraits de ses films qui sont présentés pour la première fois hors de sa présence, et qui tiennent à la relation singulière qu'il entretenait avec le réalisateur, Philippe Jubard, l'un de ses amis les plus proches et ayant accompagné une part significative du développement de sa pensée, font de ce document un objet très précieux pour tous ceux qui envisagent un cinéma fortement « incarné ».

Parcours

Dans le document vidéo (tourné en décembre 2008, achevé en 2010), André Almuró, né en 1927, présente son parcours comme une aventure permanente depuis l'adolescence ; aventure qui serait plus celle d'un « chercheur », dans le sens philosophique, que celle d'un « artiste » ; aventure commenc e en 1944 au lycée Turgot (Paris), avec son premier ami.

En 1947, il invente le *sensationnisme* comme manière de vivre par la « sensualité irradiante annexant tout le paysage de l'art et de l'agir ». Les *Cahiers sensationnistes* sont le support d'une activité faite principalement d'écriture, en partie raisonnée, et en partie poétique, en référence à l'écriture automatique du surréalisme.

En 1949, il se consacre à la création radiophonique, sous l'égide de Jean Tardieu et Pierre Schaeffer. Il imagine la radio en tant qu'art, « pour jouir du vécu ». La *musique concrète*, par son principe « acousmatique » des sons détachés de leur causalité instrumentale, renouvelle son intérêt pour la musique et il la pratiquera jusqu'à la fin des années 1980.

Parallèlement, suivant l'attitude prônée par Jean Cocteau du « touche à tout », il dessine et peint, fréquente Henri Michaux ou Estève, expose avec Pierre Soulages... Mais sans aucune idée de faire converger ces pratiques : chaque art est investi en impliquant sa vie et celle de l'autre en fonction des rencontres. Ses productions radiophoniques r f rent   Gide, Cocteau, Breton, Artaud, Genet, Gracq...

Au début des années 1960, les *Poèmes électroniques* matérialisent sa conception d'un « spectacle » radiophonique où s'agencent poésie, littérature et musique concrète, selon leurs propres coordonnées. La fréquentation de Maurice Béjart ou Maximilien Decroux l'amène à envisager une forme qui ne serait pas, à proprement parler, un spectacle, mais qui impliquerait le son, l'image et l'expression corporelle dans une entreprise de questionnement, d'interrogation vis-à-vis de chacune des techniques pour que l'*action corporelle* puisse s'en dégager.



**(...) l'envie de saisir
tactilement l'immédiat
se produisant, le processus
ubiquitaire répandu dans
la « prise de vue sans
vue », l'ensemble
musculaire, nerveux,
charnel qui intervient
comme facteur de création.**

En 1972 il commence à enseigner à l'université d'arts plastiques (Centre Saint Charles, Paris 1) sur l'invitation de Bernard Teyssède, et cette activité devient le creuset de nouvelles rencontres, avec Michel Journiac, Jean Roualdès, Stéphane Marti, Ange Leccia, Bernard Faucon, Maria Klonaris et Catherina Thomadaki... Et plus tard avec Philippe Jubard, Jean-Luc Guionnet ou moi-même. Avec la création d'un cours « son, image, corps », il concrétise son idée d'actions corporelles – environ trente actions en dix-neuf ans, dont *Close Up* : trois jours et deux nuits sur le site du futur Futuroscope à Poitiers. C'est, dans son esprit, un « laboratoire » : une sélection d'étudiants masculins, une préparation pendant près de six mois avec un « façonnage » sans direction, sans narration ni scénario ni conduite ni synopsis, donc sans acteur et sans rôle, de la musique « pure » sur bande et des sons produits en direct, notamment la voix *sprechgesang*, et, pour finir, une unique présentation en forme de rituel. Pas de redite dans ce cérémonial qui couronne une « manière de vivre ».

En 1977, il commence à filmer. Ce sont d'abord des films d'actions ; non pas des actions filmées, mais des films dont les actions corporelles sont le matériau et dont le montage donne la partition, comme une musique. Ces films prolongent, hors période scolaire, un travail dont le corps est le centre énergétique.

Au milieu des années 1980, il élabore ce qu'il appelle son *cinéma haptique*, un « saut de côté » par rapport au cinéma « conventionnel » : sur une lande, non plus en groupe mais à deux, la

caméra devenue embarrassante est suspendue à un arbuste, « danse » au gré du vent et l'image du « corps à corps » découverte après coup ne réfère plus à l'art oculaire... Plus de visée, plus d'optique. Par la suite, la caméra sera réappropriée, mise

en action comme « au bout des doigts » pour une « prise sur le réel », sur la matière, comprenant le végétal, le minéral, le ciel, la terre...

Après 1990, ne subsistent que le corps à corps dénudé, la caméra dans le même mouvement, et de moins en moins de montage au profit d'un continuum de « l'être-là » ; ne subsiste que l'envie de filmer résultant des sensations et des émotions qui se produisent avec l'autre, l'envie de saisir tactilement l'immédiat se produisant, le processus ubiquitaire répandu dans la « prise de vue sans vue », l'ensemble musculaire, nerveux, charnel qui intervient comme facteur de création. L'agencement ou la prise de forme sont presque devenus étrangers aux individus : « c'est ça, et c'est là » ; la partie vaut pour le tout, le recueil des actions du corps est « sans intermédiaire », il n'y a plus d'ouvrage mais quelque chose qui « s'œuvre soi-même ». Le cinéma, alors, est bien ainsi qu'il le définissait dans les *Cahiers sensationnistes*, « au sommet de l'art ».

Au début des années 2000, la notion de Dual Art émerge peu à peu dans deux activités qu'il a toujours entretenues : la conversation et l'écriture. *L'œil pinéal – pour une cinégraphie – essai manifeste*, publié en 2002, est un texte qui rend compte de l'expérience du *cinéma haptique*. ►

- André Almuró entreprend alors la rédaction d'un texte plus ambitieux, qui réglerait le compte aussi bien de la littérature, de la musique, des arts plastiques... que du cinéma. Ce texte n'ayant pas été achevé ou, en tout état de cause, n'ayant pas été publié, son contenu ne peut être aperçu qu'au travers du documentaire vidéo réalisé quelques mois avant sa disparition.



1- Performance réalisée avec André Almuró - 1996

Le *Dual Art*

Étant donné les éléments biographiques donnés par André Almuró lui-même, on ne peut manquer d'imaginer que ce « dual » désigne d'abord l'impérieuse nécessité de la rencontre avec l'autre et, de plus, selon son orientation sexuelle, diffractée à l'infini par la logique même du semblable. Son « grand verre » serait la mise à nu du célibataire par ses multiples marié(e)s, l'inversion logique de la machine à broyer le chocolat mâle. Et il ne récuse pas ce fil conducteur : « le phénomène du *Dual Art* ne peut se produire que par une rencontre ». Mais

la rencontre n'est qu'un des accès possibles au *Dual Art*, et André Almuró admettait d'autres configurations chez Pierre-Noël Doyon (photographe), strict solitaire, comme chez Jean-Luc Guionnet, intermittent en tout, pourvu qu'elle se soit produite une fois et continue de résonner dans la création.

Il ne faut donc pas céder à cette facilité, et prêter attention à la référence qu'il fait à Jean Epstein, pour qui une création ne pouvait avoir lieu que dans le sens philosophique. La jonction entre cinéma et philosophie, « désir-plaisir » et création, c'est-à-dire l'action même de s'investir charnellement dans le faire mental par son extension aux circonstances qui deviennent événements, avec ou sans caméra, est le facteur d'un dépassement, d'une « cinégraphie permanente ». Cette création de soi basée sur la sensation, sur l'énergie de la sensation, aboutit à une « métaphysique pragmatique », ce qui est vécu étant considéré comme en instance de s'élargir au niveau d'une conception du monde, d'un « transcendantal », d'une vie en train de se faire œuvre.

Le *Dual Art* pourrait, dans cette perspective, être rapproché du « chemin de l'amour » platonicien, mais avec cette différence qu'il maintiendrait ensemble l'expérience sensorielle (esthétique) et l'expérience spirituelle (éthique) que, dans *Le Banquet*, Platon situait, respectivement, dans un ordre de succession, à l'origine et à l'achèvement de sa voie idéale. Si l'on veut, par conséquent, admettre cet héritage philosophique comme hypothèse, l'originalité du *Dual Art* résiderait dans l'abolition de toute idée de progrès. Parvenu au crépuscule de son existence terrestre, le philosophe platonicien propose son savoir et son expérience au jeune dont l'offrande en retour de son corps ne serait que la condition de possibilité de cette transmission, quoiqu'au plus loin de la trivialité d'une transaction

impossible par l'incompatibilité même de ce qui est échangé. Le philosophe almurien ne connaît pas ce crépuscule : en imaginant la jonction directe de chaque acte, de chaque mouvement, de chaque expérience avec une réalisation de soi et du penser associé, il ne fait que parcourir les différents niveaux de conscience d'un devenir qui ne peut en aucun cas être assimilé à un perfectionnement puisque, dans cet agrégat où sont tout autant méconnaissables les modalités de son existence en tant que « séparée » que l'assignation du jouir et du penser à l'un ou à l'autre de la rencontre, ne se réalise que la métonymie de la création et de ses auteurs. La condition pour « maintenir ensemble » toutes ces expériences serait de s'admettre séparé, non pas de l'autre, absolument désiré, mais d'abord de soi-même, l'autre n'étant que le rappel de cette coupure vivace. La *Logique de la sensation* de Gilles Deleuze proposait l'automatisme comme opérateur de la réversibilité des espèces ou des genres. Le *Dual Art* énonce comme une donnée ontologique « l'inversion continue de l'union de l'un avec l'un, et de l'intersection de cet un avec cet autre un ». Dans cette inversion, les fonctions grammaticales, logiques, du « ou » (union) et du « et » (intersection) sont maintenues dans un état d'apesanteur où l'impossibilité n'est pas autre chose que l'état métastable vivant, et vital : c'est vivre, en somme, le « déjà là » qui est en soi, dans son mouvement intimement perçu tout au long de sa vie, en substituant éventuellement à ce qui se manifeste l'acte d'imprimer sur un support cette « advenue » – stabilisation provisoire. Pour poursuivre le parallèle avec la logique deleuzienne, il y a bien dans le *Dual Art* un processus de « territorialisation-déterritorialisation », mais non comme des phases où la dépendance et l'autonomie joueraient tour à tour

leur partition puisque tout ce qui en manifeste le jeu, action ou phénomène, est fondamentalement un « séparé », c'est-à-dire doit être envisagé « schizologiquement », ainsi que le suggérait d'ailleurs Gilles Deleuze – la schizologie deleuzienne ne devant pas plus être confondue avec la schizophrénie que la paranoïa critique de Salvador Dali avec la paranoïa pathologique. Ici, les mouvements direct et rétrograde de la territorialisation et de la déterritorialisation peuvent coexister simultanément en laissant intact tout ce qui ne peut être ni partagé ni encore moins concilié.

Il faut noter que l'utilisation de la notion de « séparé » qui ne devrait, en toute hypothèse deleuzienne, n'être utilisée que dans une application aux « simples » que sont, par exemple, les phénomènes sonores ou lumineux, est ici étendue aux productions des êtres qui interagissent avec ces phénomènes au cours de processus d'individuation qui leur sont parallèles, qui leur sont analogiquement accordés et qui sont désignés par Gilbert Simondon sous la notion de « disparation » comme étant le processus fondamental à l'œuvre dans toute création. La notion de « séparé » ne doit donc pas être comprise négativement, comme le désespoir d'une création impossible ou comme une décadence d'autant plus désirable qu'elle serait la plus accomplie des esthétiques savantes et dont les « exercices spirituels » d'Ignace de Loyola donneraient l'équivalent sensible, comme l'exprime Marc Fumaroli dans sa préface pour *À Rebours* de Joris-Karl Huysmans : « L'éclectisme compliqué, maniéré, et érudit des arts de la fin du XVI^e siècle obéit au même principe de fabrication que les "compositions de lieu avec application des sens" des Exercices spirituels : invention érudite et imitation éclectique, ingénieuse, des œuvres accumulées par la culture. ►

- La citation, l'incrustation, l'allusion... » On pourrait discuter, à propos de chacune de ces « opérations de l'art », dans quelle mesure elles ont été convoquées par André Almuró dans son propre parcours créatif mais, pour autant qu'il ait été lui-même une sorte de « séparé », de « disparé » ou de « dispersé », il est douteux qu'il ait été un authentique jésuite. Comprenons à demi-mot : de face, recevant et accueillant plutôt que par-derrière, donnant et refoulant. La « disparation » n'est pas, contrairement à ce que suggère la notion de « séparé », la coupure d'un dualisme nostalgique d'une unité perdue, mais un monisme décomplexé de toute théorie, s'acharnant, pourrait-on dire, au réel.



2 - Performance réalisée avec André Almuró - 1996

Le cinéma haptique

L'invention de son *cinéma haptique* a certainement joué un rôle décisif dans l'élaboration du concept de *Dual Art*. Or il faut dire en premier lieu qu'André Almuró se défendait d'appartenir à une quelconque école, et en particulier à celle du cinéma expé-

mental : « un cinéma purement expérimental, je trouve ça indigent, c'est du formalisme ». De là provient peut-être son différend avec Dominique Noguez, qui le cite dans son *Éloge du cinéma expérimental* (1978) et qui l'a régulièrement programmé dans les séances du ciné-club qu'il a animé au Centre Saint Charles où, professeur d'esthétique, il l'avait connu. L'enjeu de son cinéma, André Almuró le situe ailleurs que dans la manipulation des paramètres cinématographiques, dans la provocation ou la revendication, et ne se rattache véritablement à ce genre que par sa complète autonomie, de la production jusqu'à la réception, n'ayant même pas accepté que ses films figurent au catalogue, par exemple, du Collectif Jeune Cinéma qui l'a pourtant régulièrement sollicité par la voix de son président, Marcel Mazé.

Bien sûr, son *cinéma haptique* se veut au-delà de ce que le seul visuel peut apporter, se veut séparé de toute manipulation oculaire susceptible de dominer, par l'application d'un langage, ce qui se machine dans le « désir-plaisir » qui est, pour lui, « l'âme » de sa vie, avec le corps et toutes les « situations », même les plus ordinaires en apparence, où il se trouve emporté et, de ce fait, impliqué. Mais surtout, si la répétition, comme l'affirme Gilles Deleuze, « est la puissance du langage », la rupture qui s'opère par l'incorporation de la caméra entrave son accomplissement, à la fois comme redite et comme préparation, et même si certaines conditions techniques de l'exposition peuvent encore être respectées ; empêche par conséquent le processus de réification et son possible fétichisme aussi bien qu'il évite le seul « circonstanciel », car s'il n'y a pas de répétition, comme au théâtre, il y a bien une « mise en condition ». Plus encore, ce qui a lieu dans cette « cinégraphie » est ce qui est « œuvrable à l'instant », est une

image intrinsèque au phénomène qui se produit, une sorte d'image test, d'épreuve ou de contrôle, en tout cas une expérience décisive.

« Ce cinéma désinforme, désidentifie, dé-sémiotise ». Autrement dit, ce cinéma peut laisser des traces, mais refuse de se constituer en « objet artistique », du moins dans son intention et en dépit de ce qu'il peut être reçu comme tel par la vertu instituante de l'esthétique. Son processus suppose une certaine posture, et un dispositif intérieur qui peut être branché sur une caméra, actualisant alors une sorte de greffe sur le continuum qui s'effectue, mais peut aussi être branché sur d'autres machines, voire sur aucune machine. La notion de « cinégraphie permanente » évoque cette dernière possibilité et ses différentes figures : « souvent, je ne développe pas la pellicule », « la sensualité irradiante annexant tout le paysage de l'art et de l'agir ». Si comme l'affirme Jean-François Lyotard, « la mise en scène, en cage, en prison, en usine, en famille, la mise en boîte est désirée », ce désir-là ne peut être confondu avec le « désir-plaisir » d'André Almuró. Toute la subtilité de la voie tracée par le *cinéma haptique* tient à ce qu'il peut être créatif et jouissif par retournement de la perversion de la valeur d'usage par la valeur d'échange – celle-là même qui était dénoncée par Theodor Adorno – dans une réification hallucinée, c'est-à-dire en acceptant une valeur d'échange « angélique » à la manière d'Antonin Artaud (à la fois enchantée, épidémique et cruelle). Si l'hallucination est bien, dans une forme diluée, la règle de la perception, et si le cinéma est la formalisation du regard désirant, alors le *cinéma haptique* d'André Almuró tente un « pas de côté », une « science de ce qui est tout autre » selon l'expression de Georges Bataille dans son texte intitulé « La valeur d'usage de D.A.F. de Sade » ; s'opposant « à toute représentation

homogène du monde », son hétérologie conviendrait assez à la geste almurienne : « je n'ai rien fait qui ne soit attaché à la découverte de l'autre ».



3 - Performance réalisée avec André Almuró - 1996

L'instrumentation

La position d'André Almuró est délicate en ceci que l'élaboration de son concept de *Dual Art* passe par des assertions en partie négatives et en partie positives. L'analogie avec la dualité onde-corpuscule en physique est saillante dans son exposé : « ni spirituel ni sensuel » équivaut à « spirituel et sensuel » comme « ni onde ni corpuscule » équivaut à « onde et corpuscule ». L'hylémorphisme si prégnant dans la pensée occidentale est récusé avec une extrême vigueur, toute contradiction assumée ; récusée la réconciliation de l'esprit et du corps, parce que toute réalité est « séparée » et que c'est la condition même de son apparition comme de son apparaître ; récusée la dialectique et l'artifice du « tiers exclus » ; récusée même la dimension pré-individuelle – et le passage par Gilbert Simondon pourtant convoqué ►

- dans une opération apparent e à la transduction comme paradigme de la « disparation » cognitive – en tant qu'objectif de connaissance puisque ne sont désirés que des êtres finement individu s et, par là même, peu identifiés, le « tout autre » ne supportant en effet aucune taxinomie – comme étant au fondement de toute opération d'identification par regroupement catégorique d'attributs – et encore moins d'axiologie.

Subsiste la question de l'autonomie accomplie dans la relation homosexuelle ; celle du « devenir enfant » (cf. Deleuze) comme « désir des désirs » ; celle du « rien faire » comme accomplissement dans la transcendance...

Citons plus complètement Pierre Klossowski, évoqué en préambule : « l'instrument est aussi indissociable de l'objet qu'il présuppose, fabrique, explore, que la perversion l'est du fantasme qu'elle engendre. Tous deux contraignent à l'usage de leur produit. Qui veut l'objet veut l'instrument ». Dans cet énoncé, les termes « présuppose » et « engendre » indiquent une causalité, un ordre de succession, que la dernière phrase remet en jeu :  ternelle question de l'origine. C'est bien le même problème, posé à un niveau fondamental, qui se rejoue au niveau plus local dans le cas du *Dual Art* : pour le dire simplement, « l'autre », dans le cinéma d'André Almuró, est-il l'objet ou l'instrument ? Ne doutons pas qu'il a exploité son statut de musicien, de producteur à la radio, de professeur ou de cinéaste pour attirer les jeunes hommes qu'il désirait, mais il n'est pas moins certain que ces garçons ont été, en retour, les inducteurs, ou les catalyseurs, de ses « réalisations » – l'autre : objet désiré et agent de cinéma. Pierre Klossowski, même s'il avait mis en exergue l'idée d'un ordre de succession, n'en avait pas moins admis le principe du *clinamen* de Lucrèce, c'est-à-dire en

fin de compte l'indécidabilité de la causalité. Il en va de même pour André Almuró : si jeunes qu'ils aient pu être, ses « amis » ne sont pas comme les « jeunes gens » du banquet platonicien. La relation n'est pas dissymétrique, n'est pas un contrat qui serait rompu «   l'apparition de la première barbe ».

Les autonomies résultent de ce que les êtres en présence se « sexuent » et se « sensuent » de ce qui est vécu, sur la base du « désir-plaisir » établi dans un continuum d'aspiration à un *devenir enfant*. Dans ce *devenir enfant* réside la « docte ignorance » prenant corps sans rien vouloir. Il n'y a que le désir imprégnant l'individu qui se manifeste dans un dépassement où rien n'est étudié par avance. C'est le « Grand jeu » de Roger Gilbert-Lecomte et René Daumal, la formation de l'unicité de chacun dans un flux s'actualisant sans cesse. Or, dans le climat de ce début de troisième millénaire, cette démarche pourrait être mal interprétée, voire condamnée : l'homosexualité, passe encore, et c'est même assez à la mode, mais il ne saurait être question de s'intéresser de trop près à l'enfant.

L'hypocrisie et la duplicité des tenants de la *doxa* contemporaine sont à leur comble quand elles invitent l'adulte à s'abolir, à s'anéantir dans une enfance entièrement recomposée sur le principe de « l'innocence », mais lui interdisent absolument de « s'ensauvager » par « réminiscence », et encore moins par contact. Son infantilisation par l'imitation grossière (vestimentaire par exemple) et par la consommation des jouets, des gadgets et des modes de communication est même la garantie de son innocuité : elle le neutralise en lui procurant un succédané d'enfance. Mais ce qu'il y a de pire c'est que l'infantilisation de l'homme nécessite le plus pénible travail qu'on puisse imaginer : celui d'un Sisyph . Et cette acculturation ne peut être obtenue

que par l'esclavage, la servitude volontaire ou la soumission désirée, encouragés par un goût de la certitude que les véritables pervers ne manquent pas de nourrir, si bien que le labeur nécessaire à la simple subsistance peut n'apparaître que comme un « moindre mal » au regard de celui qu'il faut fournir pour être en phase avec la société devenue « festive » où tout, y compris les événements les plus morbides, donne lieu à célébration collective. On peut cultiver un champ de blé pour se nourrir, et cela n'est déjà pas une mince affaire, mais « l'éden » de cette fétichisation de l'enfance nous rend débiteur et torturé à perpétuité. Sisyphe a peut-être obtenu, en déjouant Thanatos, de repartir chez les vivants, mais il fera rouler son rocher sans fin.

Le *devenir enfant* n'est pas ce fétichisme. Il peut se signaler par un « arbre de Noël », une féerie planifiée parce qu'attendue, mais aucune rencontre réelle n'est autre chose que la projection vers soi de sa sensualité originaire. Sa création est une immanence se faisant *ça*... Le *ça* étant l'accomplissement

de ce dont on n'a pas idée, l'enfant, sa douceur, sa sauvagerie, ce qu'il devient et ce qu'il n'est pas encore tout en étant toujours là : immanence transcendante, présent perpétuel, immortalité de la présence. Le corps à corps almurien rejoue cette présence dans sa voie singulière. Comme sujet, ses immanences sont multiples, diffuses, déterritorialisées. Il n'a pas besoin de travailler, de besogner, puisque *ça* se fait et que *ça* suffit.

Antidialectique

Soixante-cinq ans de création sur le plan d'une application de ce *Dual Art*, « en substituant à ce qui se manifeste l'acte d'imprimer cette empreinte sur support » lui semblent, au moment où il s'exprime dans le document vidéo, la contradiction même du concept de *Dual Art* qui consiste à impliquer la création elle-même, dénudée de son support. André Almuró cite Yves Klein : « ce que je cherche à atteindre, c'est ne plus rien faire du tout, mais consciemment, avec circonspection et précaution ». Il veut faire savoir la simplicité et l'évidence du *Dual Art*, mais également qu'y parvenir n'est pas donné : le dénudement, comme le dénuement de la voie mystique, est la conquête du territoire le plus rebelle qui soit, puisqu'il s'agit de son propre territoire. « Je peux ne rien faire d'artistique et le *Dual Art* subsistera intègre dans chaque moment de ma vie » : cela suppose un cheminement dont ne sont pas exclues d'autres séductions – littérature, radiophonie, spectacle, enseignement et, bien sûr, cinéma – que celles qui ont « durci » le concept en question. Peut-être même sont-elles nécessaires comme les impuretés qui confèrent au silicium sa qualité de semi-conducteur : transductivité, c'est-à- ►



4 - Performance réalisée avec André Almuró - 1996

► dire déphasage du milieu par rapport à lui-même, émergence de propriétés et de capacités inouïes. Le sensible est le territoire à posséder et à administrer totalement. Et le désir de cette « mise en boîte », de cette prison, est attaché au processus même de l'aperception comme conscience primitive de soi qui précède toute pensée et se mêle à toute pensée. C'est pourquoi la territorialisation est indissociable de toute entreprise de déterritorialisation. Il y a bien des façons de se devenir enfant : celle de Jacques Rigaut, ennui des enfants qui ont cassé tous leurs jouets pour savoir ce qu'il y a dedans, précocité qui ne laisse presque pas d'empreinte, mais qui tue ; celle d'André Almuró, prostitué ascétique, enfant métaphysique, tendu vers son devenir à chaque instant, sidéré par le spectacle d'une mort inconcevable. Sa « ruse » ne vise pas, comme celle de Sisyphe, à se soustraire à sa fin naturelle, ni comme celle de Rigaut, à se détacher de son immanence en y mettant fin, mais à échapper comme un mécanisme d'horlogerie, c'est-à-dire dans l'action motrice alternativement arrêtée et relâchée, régulant la puissance (virtuel) en l'adaptant à une instruction (réel) : « L'usage qu'un homme fera de son corps est transcendant à l'égard de ce corps comme être simplement biologique. [...] Tout est fabriqué et tout est naturel chez l'homme, comme on voudra dire, en ce sens qu'il n'est pas un mot, pas une conduite qui ne doive quelque chose à l'être simplement biologique – et qui en même temps ne se dérobe à la simplicité de la vie animale, ne détourne de leur sens les conduites vitales, par une sorte d'échappement et par un génie de l'équivoque qui pourraient servir à définir l'homme. » Maurice Merleau-Ponty, dans la *Phénoménologie de la perception*, utilise en effet la figure de « l'échappement » pour exprimer une

sorte de transcendance au sein de l'immanence qui serait la définition même de l'homme.

La figure temporelle de la « mémoire à venir », inscrite en soi et révélée d'une manière intuitive, immédiate comme un « hasard objectif » ou comme un « coup de foudre » plongeant directement dans une sorte de télé présence, par avance, est l'essence de la rencontre pour André Almuró. Comme il dit, « ça aura eu lieu » et c'est le « déchiffrement d'un futur antérieur ». Le redoublement du verbe « avoir » est sûrement une manière quelque peu retorse de produire le futur antérieur, mais il évite ainsi l'assignation postmoderne de Jean-François Lyotard qui est celle de la régression du prédicatif. Dans le futur antérieur, n'a strictement lieu que l'hypothétique possibilité de ce qui devrait résulter d'une causalité déterminante, mais dans la « mémoire à venir » tout est présent, sans causalité, sans déterminisme : c'est un court-circuit temporel.

Dispute herméneutique

Comment interpréter la démarche d'André Almuró et son cinéma ? Il a parfois suscité le sarcasme : suffit-il d'entraîner quelques étudiants (ou étudiantes, selon les goûts) sur une lande, nus en pleine nature, pour faire du cinéma ? Trop facile ! Ainsi s'exprime la gêne. Ces corps d'âges si discordants en mouvements inassignables à aucun code connu font le même effet que l'assemblage de mots d'étymologies différentes : ils donnent l'apparence d'une connaissance sans objet, comme un monstre. De fait, ce n'est pas un « cinéma-objet », à contempler, à analyser ou à s'approprier. Tout ce qu'il propose est de l'ordre du processus. Plutôt que de railler sur le mode grivois, il suffit de s'y engager,



(...) il n'est pas douteux qu'André Almuró cultivait une certaine attitude aristocratique, élitiste, et qu'il a usé de tous les subterfuges possibles pour s'exempter de « travailler » et n'avoir de compte à rendre à (presque) aucune autorité, pour être le plus possible libre de ses sentiments et de ses mouvements.

en effet, mais en se tenant à l'écart de toute imitation servile, selon sa propre sensibilité. Le sujet explose dans toute sa singularité, mais l'objet rétrécit jusqu'à l'insaisissable. Pour se sortir de ce mauvais pas – de côté –, il serait possible d'en faire une lecture « philosophico-poétique » : si c'était un manifeste, il n'y aurait plus à discuter de cinéma puisqu'il ne servirait que d'instrument, d'exemple, voire d'ornement, à des fins de propagande artistique ou carrément de prosélytisme – homosexuel en l'occurrence. Or, le discours d'André Almuró, parfois obscur jusqu'au solipsisme, ne cadre pas avec le volontarisme des manifestes connus comme tels. Ce n'est pas qu'il soit en difficulté de communiquer ce qu'il a à dire, et il ne faut pas se fier à l'impression un peu laborieuse de sa prestation qui résulte au contraire de la précaution « de ne pas dire », de tenir à l'écart toute adhésion qui ne serait qu'opportuniste ou seulement circonstancielle. Pour le dire crûment, il n'a pas fait école parce qu'il ne l'a pas voulu. Le manifeste serait plutôt à rechercher du côté des *Cahiers sensationnistes*, c'est-à-dire dans sa période la plus proche de l'adolescence, où fleurit plus spontanément le désir d'entraîner son prochain dans une aventure collective. À cet égard, ses références à Gilles Deleuze, le plus fréquemment cité en tant que philosophe, s'accompagnaient toujours de la réserve qu'il s'était « embrigadé » dans un « genre » qui n'était pas le sien, et, même pour ceux qui lui semblaient les plus proches de sa texture fondamentale, Antonin Artaud ou Jean Genet par exemple, pour évoquer d'authentiques nominalistes, il se présentait toujours un aspect de

leur existence ou de leur œuvre qu'il repoussait en raison même du principe solipsiste.

Puisque sont mentionnés le solipsisme et le nominalisme, la critique pourrait porter sur le versant cynique qui n'est pas absent de son propos car, après tout, il lui est bien commode, après avoir fait œuvre dans de si nombreux domaines, dont le cinéma, d'afficher son mépris de toute œuvre, en ce qu'elle

n'est jamais la satisfaction directe du désir qu'elle désigne mais seulement sa formalisation. Selon notre conception moderne du cynisme, il s'agirait là d'une attitude plutôt négative, concernant les fantasmes personnels de quelques « barons », et permise par le maintien d'un « ordre des choses » et la manipulation de la relation – domination pour le plus grand nombre et perversion pour quelques-uns – dans une forme de jouissance à laquelle participe d'ailleurs la perversité. Il n'est pas douteux qu'André Almuró cultivait une certaine attitude aristocratique, élitiste, et qu'il a usé de tous les subterfuges possibles pour s'exempter de « travailler » et n'avoir de compte à rendre à (presque) aucune autorité, pour être le plus possible libre de ses sentiments et de ses mouvements. Or c'est précisément la ruse du cynique, nécessaire à sa réalisation personnelle, à la recherche du bonheur et de la sagesse par les voies les plus directes et les plus immédiates. André Almuró n'avait pas la rigueur d'Antisthène, ne se risquait pas aux mêmes provocations que Diogène, mais il était aussi peu soucieux qu'eux de la collectivité, considérant la société au même titre qu'un phénomène météorologique et ne prélevant de ses ►

► mannes que ce qui lui était strictement nécessaire à la poursuite de son propre cheminement. Ses films sont statutairement du cinéma, par la définition institutionnelle de l'art, égo-centré par sa présence, mais ce ne sont peut-être pas des œuvres cinématographiques car ils n'ont pas vocation à se transmettre. L'espèce de désintérêt qu'il exprime à la fin de son parcours ne concerne pas le cinéma, mais ses œuvres. Le cinéma des autres est sa nourriture

quotidienne, comme les expositions, la télévision ou le journal... ou la « bouffe » (il ne disait pas manger). Quand aux projections de ses films, elles ne lui servaient qu'à faire de nouvelles rencontres, et le cinéma était d'abord, comme Michel Journiac l'a défini, un *lieu* de rencontre – ainsi des colloques dont on jouit mal d'en être seulement bien distrait, comme disait Raymond Queneau, par le grignotage de bretzels.

GÉRARD PELÉ

Professeur des Universités à l'ENS Louis-Lumière, Chercheur à l'Institut D'Esthétique des Arts et Technologies de l'Université Paris 1, Gérard Pelé vit et travaille à Paris. Il est l'auteur d'articles et d'ouvrages : *Le festin de l'ange* ; *Art, informatique et mimétisme* ; *Inesthétiques musicales au XX^e siècle*.

À paraître : *Études sur la perception auditive* (essai) ; *Amouriner* (roman).

Werner Herzog et Alexander Kluge : cinéastes documentaires

| Jeremy Hamers

Résumé

Les documentaires de Werner Herzog et d'Alexander Kluge, et surtout la place qu'ils accordent au spectateur, démontrent à quel point leurs approches et conceptions du cinéma sont divergentes et, *a priori*, inconciliables. Pourtant, les deux auteurs se rejoignent sur un point essentiel rarement abordé dans les études qui leur sont consacrées. Irréductibles à une *simple* subjectivité exacerbée (Herzog) ou à l'idéal d'une réorganisation visuelle de la perception subjective du spectateur (Kluge), leurs démarches documentaires respectives se fondent en effet sur la perception par le spectateur d'une figure complexe qui préexiste au film tout autant qu'elle s'y déploie : le cinéaste.

Abstract

The documentaries of Werner Herzog and Alexander Kluge, especially in the space they leave for the spectator, demonstrate how much their approaches and conceptions of film are divergent and irreconcilable. Nevertheless, the art of both these authors have something in common that has rarely been examined by analysts who have dedicated their work to both filmmakers. More than radical subjectivity (Herzog) or the aim of a visual reorganization of the subjective perception of the spectator (Kluge), a complex figure, and its perception by the spectator,

are at the roots of their documentary practice. We call this figure the cinéaste.

... que tout oppose

Ensemble Alexander Kluge et Werner Herzog incarnent toute l'hétérogénéité définitoire du Nouveau Cinéma Allemand, tant leurs parcours respectifs, leurs films, et leurs modes de production diffèrent. Alexander Kluge est réalisateur, mais également juriste, sociologue, professeur d'université et écrivain. Ancien disciple d'Adorno, il est l'auteur de plusieurs articles et ouvrages, parfois en duo avec le sociologue Oskar Negt, qui ont marqué l'histoire de la sociologie marxiste dans les années soixante et septante¹ en Allemagne. On lui doit aussi une somme considérable de textes théoriques et d'essais sur le cinéma dont un grand nombre a été édité sous l'égide de l'institut de cinéma de l'école d'art d'Ulm qu'il a cofondé au début des années soixante. Enfin, il est bien évidemment l'un des principaux rédacteurs du Nouveau Cinéma Allemand, instigateur du manifeste d'Oberhausen en 1962 et concepteur du système de financement public que les réalisateurs de la première génération du Nouveau Cinéma Allemand vont étreindre au cours de la seconde moitié des années soixante². Werner Herzog en revanche se définit d'abord par son autodidactisme qui va de pair avec un individualisme farouche. On ne lui connaît pas de diplômes particuliers. Il écrit peu sur son art et s'est construit au fil de ses films l'image d'un réalisateur-aventurier qui n'hésite pas à se mettre en danger pour trouver l'image absolue. Herzog pense le cinéma comme une forme d'expression quasi romantique, mystique ►

¹ On songe notamment au concept « d'espace public oppositionnel » ou « espace public d'opposition », proposé par Kluge et Negt, qui fut essentiel pour toute une génération d'activistes vidéastes en Allemagne durant les années septante. Pour une traduction française d'un large extrait d'un des textes les plus importants de cette production scientifique (Oskar Negt, Alexander Kluge, *Öffentlichkeit und Erfahrung*, Berlin, Suhrkamp, 1972) : Oskar Negt, *L'espace public oppositionnel*, (trad. de l'all. par Alexander Neumann), coll. « Critique de la politique », Paris, Payot & Rivages, 2007, pp. 55-141.

² Cette multiplicité exceptionnelle ne va pas sans contradictions comme le constate Thomas Elsaesser qui se demande s'il existe « un véritable Alexander Kluge, ou seulement une éblouissante et, pour certains observateurs, irritante succession de déguisements, de masques et de numéros ? » Thomas Elsaesser, « Mélancolie et mimétismes : les énigmes d'Alexander Kluge », (trad. de l'angl. par Pierre Rusch), *Trafic*, n°31, automne 1999, p. 73.

- aussi, et cherche dans ce monde l'inédit pour atteindre enfin l'extase.

Politiquement, les deux réalisateurs incarnent également des positions diamétralement opposées. On le sait, la carrière de Kluge est faite d'innombrables prises de position publiques. Sans cesse l'homme revendique, critique, conteste, et marque surtout les années soixante et septante de son empreinte alors que l'Allemagne semble encore être hantée par quelque démon totalitaire. L'engagement politique de Herzog par contre se fait beaucoup plus discret. Il est loin d'imaginer son art comme un vecteur d'émancipation culturelle, politique et intellectuelle. Et ses rares prises de position apparaissent plutôt comme des effets latents d'un non positionnement intenable selon les époques. En 1968 par exemple, il rejoint les rangs de ceux qui préfèrent retirer leurs films des festivals de Cannes ou d'Oberhausen, pour éviter seulement de servir d'emblème à un camp auquel le jeune réalisateur de l'époque ne veut en aucun cas se voir assimilé³. Et aujourd'hui encore, si nombre de ses films documentaires s'efforcent de décrire les conséquences aberrantes de l'irresponsabilité humaine, jamais Herzog ne s'associe aux documentaristes qui font des scénarii catastrophistes leur premier fond de commerce. L'heure est à l'alarme écologiste, tandis que Herzog reste ce qu'il a toujours été : un poète intrigué, perdu, fasciné, mais non révolté. Enfin, il est évident que les pratiques cinématogra-

phiques des deux auteurs s'opposent également en tous points. Certes, les deux réalisateurs sont tous deux de véritables adeptes de la documentarisation du cinéma de fiction. Mais leurs façons de penser une interpénétration des genres paraissent inconciliables. On se souvient des campagnes de promotion et d'autopromotion de *Aguirre, la colère de Dieu*⁴ (W. Herzog, 1972) ou encore de *Fitzcarraldo*⁵ (W. Herzog, 1982), qui faisaient l'apologie de tournages extrêmes marqués par une interférence périlleuse entre réalité du plateau et univers diégétique. Aux yeux de bon nombre de critiques mais aussi du réalisateur lui-même, cette interférence dotait les films d'une véritable plus-value d'authenticité. *Fitzcarraldo* par exemple valait autant pour la qualité de sa mise en scène et de son scénario que pour l'engagement de son acteur principal, Klaus Kinski, qui avait refusé toute doublure, même dans les situations les plus dangereuses⁶. Pour Kluge en revanche, la rencontre de situations prélevées dans la vie réelle et d'actions mises en scène dans ses films de fiction, essentiellement tout au long de sa première période – songeons seulement à *Anita G.*⁷ (A. Kluge, 1966) ou à *Travail occasionnel d'une esclave*⁸ (A. Kluge, 1973) – est proprement idéologique voire politique :

« Ici aussi il s'agit du mélange [litt. "forme de mélange", ndtr.] qui, entre document et fiction, entre montage et reproduction intégrale, entre fantaisie et sens de la réalité, est vecteur de

3 L'ambiguïté de ce positionnement apparaît très clairement dans son texte « Mit den Wölfen heulen » paru dans *Filmkritik* en juillet 1968, et dans lequel le réalisateur explique que dorénavant, il imitera ceux qui protestent en retirant leurs films d'une programmation, parce que dans un climat extrêmement polarisé, « ceux qui ne hurlent pas avec les loups, sont assimilés au camp des agneaux. » En somme, son engagement n'est ici qu'une réaction nécessaire à un contexte qui rend toute neutralité caduque. Werner Herzog, « Mit den Wölfen heulen », *Filmkritik*, juillet 1968, pp. 460-461. (nous traduisons)

4 DVD : *Aguirre, la colère de Dieu*, in *Werner Herzog* (coffret 5 DVD), vo. s-t. fr., s.l., Werner Herzog Filmproduktion, s.d.

5 DVD : *Fitzcarraldo*, in *Fitzcarraldo, La ballade de Bruno* (coffret 2 DVD), vo. s-t. fr., Paris, coll. « Les films de ma vie », 2006.

6 Le documentaire *Ennemis intimes* (W. Herzog, 1998 ; DVD : *Ennemis intimes*, in *Herzog – Kinski. Cobra Verde & Ennemis intimes* (coffret 2 DVD), vo. s-t. fr., Potemkine Editions, 2009), consacré à la collaboration entre Herzog et Kinski, est quasi exclusivement voué à l'apologie de cette forme d'authenticité que le réalisateur croit trouver dans la rencontre entre réalité du tournage et diégèse. Emmanuel Carrère comprend « la conception du tournage » de Herzog « comme immersion totale de l'esprit, mais aussi du corps, dans la matière même qu'il s'agit de façonner, comme exploit physique où le génie s'acquiert au prix de l'endurance et de la volonté [...] ». Emmanuel Carrère, *Werner Herzog*, coll. « Cinégraphies », Paris, Edilig, 1982, p. 70. Au sujet du tournage de *Fitzcarraldo* et du refus de tout trucage, voir aussi Edgar Reitz, « Werner Herzog », in Edgar Reitz, *Bilder in Bewegung. Essays. Gespräche zum Kino*, Reinbek, Rowohlt, 1995, p. 70.

7 DVD : *Abschied von Gestern & Gelegenheitsarbeit einer Sklavin*, vo. s-t. fr., Munich, Edition Filmmuseum, 2007.

8 *Idem*.

transmission. Contrairement à ce que l'on admet, la sociologie et les contes ne sont pas des éléments contradictoires. Ce sont deux pôles appartenant à une seule et même chose qui change d'apparence, suivant que l'on tient compte de la capacité de l'être humain à tenir le coup face aux faits, ou de sa capacité à élaborer des souhaits. [...] Cela [le travail à l'institut d'Ulm, ndr.] implique une certaine conception du réalisme, notamment d'un réalisme qui prend autant la fantaisie et les souhaits des êtres humains au sérieux, que le monde des faits. Les faits seuls ne sont pas réels, les souhaits en eux-mêmes non plus⁹. »

En somme, pour Herzog, les incursions d'une certaine « documentarité » dans la fiction doivent attester l'engagement réel d'une équipe de tournage entièrement dévouée aux (mégalo)manies d'un auteur visionnaire. Tandis que pour Kluge, l'interpénétration des deux genres vise une plus grande « authenticité » et effectivité politique de ses films.

Deux subjectivités

Si on s'intéresse plus spécifiquement à leurs films documentaires, l'opposition entre Herzog et Kluge

devient patente. Pour le premier, le cinéma documentaire n'est authentique que s'il renonce ou résiste à la tentation d'une objectivité illusoire que semble lui offrir le cinéma direct ou le cinéma vérité. Dans un de ses rares textes aux allures d'essais, *La déclaration du Minnesota*¹⁰, Herzog affirme en des termes parfois obscurs, ce refus d'une fausse objectivité :

« 1. A force de se déclarer comme tel, ce qu'on appelle Cinéma Vérité est dénué de vérité. Il n'accède qu'à une vérité superficielle, à la vérité des comptes. 2. Un représentant connu du Cinéma Vérité déclara publiquement qu'il était facile de trouver la vérité en prenant une caméra et en essayant d'être honnête. Il ressemble à ce gardien de la Cour Suprême qui s'indigne du nombre de lois écrites et des procédures légales. « Pour moi », dit-il, « il ne devrait y avoir qu'une seule loi : les mauvais gars devraient aller en prison ». Malheureusement, il a en partie raison, la plupart du temps, dans la plupart des cas. 3. Le Cinéma Vérité confond faits et vérité, et ainsi, ne laboure que des pierres. Malgré tout, les faits ont parfois un pouvoir étrange et bizarre qui fait que leur vérité inhérente paraît incroyable. 4. Le fait crée des normes, la vérité, l'illumination. 5. Il y a une couche plus profonde de vérité au cinéma, et il existe quelque chose comme une vérité poétique, extatique. Cela est mystérieux et insaisissable, et ne peut être atteint que par la fabrication, l'imagination et la stylisation. »¹¹

⁹ Alexander Kluge, « Ein Hauptansatz des Ulmer Instituts », in Klaus Eder, Alexander Kluge, *Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste. Stichwort: Bestandsaufnahme, (Mit Beiträgen von Günther Hörmann, Reinhard Kahn, Michel Leiner, Maximiliane Mainka, Wliefried Reinke, Edgar Reitz, Peter Schubert)*, Munich, Vienne, Carl Hanser Verlag, 1980, p. 7. (nous traduisons) Voir aussi : Alexander Kluge, « Reibungsverluste », in Klaus Eder, Alexander Kluge, idem., p. 93; Jan Dawson, Alexander Kluge, « An Interview With Alexander Kluge. But Why Are the Questions so Abstract ? », in Jan Dawson, *Alexander Kluge & The Occasional Work of a Female Slave*, New York, Zoetrope, 1977, p. 35 (Première édition : « Alexander Kluge », *Film Comment*, vol. 10, n°6, 1974).

¹⁰ Werner Herzog, « Minnesota Declaration. Truth and Fact in Documentary Cinema », 1999. Le lecteur trouvera une reproduction intégrale du texte original en anglais sur le site officiel de Werner Herzog (dernière consultation le 15 avril 2011). URL : <http://www.wernerherzog.com/52.html#c93>

¹¹ Nous reprenons ici la traduction proposée par Valérie Carré. Valérie Carré, *La quête anthropologique de Werner Herzog. Documentaires et fictions en regard*, coll. « Faustus/Etudes germaniques », Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2007, pp. 209-210.

► Pour le réalisateur munichois, le seul moyen de saisir la vérité consiste à assumer, et à révéler, la totale subjectivité du réalisateur. Sa démarche documentaire se fonde donc en quelque sorte sur un doute lucide originel proprement cartésien : si rien ne permet d'atteindre le réel étant donné que le réalisateur est nécessairement toujours déjà rivé à sa propre subjectivité, la seule voie pour tendre vers la vérité réside dans une représentation documentaire qui résulte directement de cette subjectivité, c'est-à-dire d'une perception tout à fait personnelle et subjective du réel. Chez Herzog, cette conception radicale de la pratique documentaire peut aller jusqu'au mensonge, conséquence assumée d'une perception fondamentalement égocentrée du monde.

Le documentaire *Leçons des ténèbres*¹² (W. Herzog, 1992), qui a également donné son titre à la déclaration citée précédemment¹³, exemplifie de façon quasi didactique cet intégrisme du subjectif. Dans ce documentaire tourné au Koweït après la première Guerre du Golfe, l'univers visuel et acoustique s'apparente à un monde dans lequel toute communication est devenue impossible, un monde dans lequel les repères spatio-temporels ont été abolis, un monde enfin qui oscille en permanence entre genèse et apocalypse. Accompagnant de longues vues aériennes qui, au son de Mahler ou Wagner, semblent attester l'existence d'un point de vue planant sur le désert koweïtien, le réalisa-

teur commente lui-même les images et « ment » à plusieurs reprises à un spectateur qui n'a d'autre choix que d'adhérer aux lubies de l'auteur¹⁴. Dans l'optique de Herzog, ces entorses à la réalité objective sont pleinement justifiées¹⁵. Car dans un monde où il est devenu difficile de communiquer, de distinguer entre le haut et le bas, entre l'eau et le pétrole, entre le ciel, la terre et ses reflets, il serait absurde de vouloir encore mesurer la correction d'une information à la seule aune de sa correspondance avec un hypothétique réel (re)connu¹⁶. Et il ne reste donc au réalisateur qu'à rendre le réel tel qu'il le perçoit, le comprend, *se le raconte* au moment où il le regarde. Le spectateur est, quant à lui, totalement subordonné à cette seule vision du monde, à cette seule *vision*. Il en est réduit à adopter une posture passive. Il n'a d'autre choix que de *re-voir* comme l'auteur a vu.

Pour Alexander Kluge en revanche, le spectateur est une entité qui participe pleinement et activement à la construction d'un documentaire. Sa subjectivité mais surtout ses souvenirs visuels déterminent le sens produit par le film dans la même proportion que le regard et les intentions du réalisateur. Pour Kluge, l'auteur doit assembler un ensemble de représentations qui ne rendent que partiellement le réel dont il est question dans le film. Ces images renvoient ensuite le spectateur vers d'autres images, non montrées. Ce renvoi déclenche alors un

¹² DVD : *Lessons of Darkness*, in *Documentaries 1962-2005* (coffret 13 DVD), vo. s-t. fr., Vienne, Werner Herzog Filmedition, 2010.

¹³ *Leçons des ténèbres* est le sous-titre de la déclaration du Minnesota.

¹⁴ Ainsi, dans le chapitre 12, alors que des pompiers enflamment des geysers de pétrole qu'ils viennent d'éteindre, le réalisateur nous dit : « Maintenant ils sont de nouveau satisfaits. Maintenant ils ont à nouveau quelque chose à éteindre. » Auparavant, le commentaire a mis ce geste sur le compte de la folie des pompiers qui rallument cela même qu'ils ont péniblement éteint : « Pris de folie, d'autres les imitent. » Il va de soi que l'interprétation donnée par le réalisateur au geste des pompiers résiste à la raison. En réalité, ces pompiers rallument les puits éteints afin de prévenir l'apparition de poches de gaz et de lacs artificiels durant la nuit.

¹⁵ Dans un entretien portant sur un autre documentaire de Werner Herzog, *Le pays du silence et de l'obscurité* (W. Herzog, 1971), le réalisateur déclare : « [...] cela ne me dérange pas d'aller jusqu'au bord du mensonge, pour dévoiler une forme de vérité plus intense. » Hans-Günther Pflaum, « Bilder vom Zivilisationsstand : Werner Herzog », in Jörg-Dieter Kogel, *Europäische Filmkunst. Regisseure im Porträt*, coll. « Fischer Cinema », Francfort, Fischer Taschenbuch Verlag, 1990, p. 85. (nous traduisons) Sur le mensonge et l'opposition au cinéma vérité, voir aussi : David Davidson, « Borne Out of Darkness : The Documentaries of Werner Herzog », *Filmcriticism*, vol. 5, n° 1, automne 1980, pp. 10-25.

¹⁶ Pour une analyse plus fouillée des liens forts entre les décors du film et le mensonge documentaire, on lira notamment : Alexander Schwarz, « Wahre Bilder des Grauens. Ästhetik und Authentizität in Werner Herzogs 'Lektionen in Finsternis' (1992) », in Manfred Hattendorf (éd.), *Perspektiven des Dokumentarfilms*, Munich, Diskurs Film Verlag Schaudig & Ledig, 1995, pp. 167-190 ; Jeremy Hamers, « Lektionen in Finsternis de Werner Herzog. Quelle esthétique documentaire après la guerre ? », in François-Emmanuel Boucher, Sylvain David, Janusz Przychodzen, *La Paix. Esthétiques d'une éthique*, Bern, Peter Lang, 2007, pp. 19-35.



D'un côté, Werner Herzog, réalisateur *a priori* apolitique, mégalomane, menteur, adepte d'une subjectivité exacerbée en vertu de laquelle le spectateur est cantonné dans l'observation passive des perceptions oniriques et des déformations du réel imaginées par l'auteur. De l'autre, Alexander Kluge, cinéaste rationnel, marxiste, obsédé par les enjeux historiques et politiques des images qu'il assemble.

ensemble d'associations révélatrices qui transforment le public en une seconde instance auctoriale. Par un retour sur la mémoire du spectateur, le film peut donc convoquer un ensemble de représentations et de problématiques qui dépassent de loin les seules images du film¹⁷. Pour Edgar Reitz, ce cinéma dit « des associations » projette le spectateur dans un tourbillon vertigineux de significations :

Le spectateur ne se fait pas interpeller, de façon neutre, séduit par l'illusion. Le spectateur ne se fait pas conduire dans un espace clos. Il n'est pas projeté dans un système de rapports immuables. Le spectateur, libéré, est par contre confronté à une un ensemble inouï de significations multiples¹⁸.

D'un côté, Werner Herzog, réalisateur *a priori* apolitique, mégalomane, menteur, adepte d'une subjectivité exacerbée en vertu de laquelle le spectateur est cantonné dans l'observation passive des perceptions oniriques et des déformations du réel imaginées par l'auteur. De l'autre, Alexander Kluge, cinéaste rationnel, marxiste, obsédé par les enjeux historiques

et politiques des images qu'il assemble. Contrairement à Herzog, il accorde une place prépondérante à la subjectivité du spectateur. La mémoire d'images plus anciennes doit en effet guider ce dernier vers une compréhension supérieure des enjeux politiques et historiques que le film seul ou la subjectivité du seul auteur seraient incapables de faire émerger. Dépassant alors l'épiderme de la représentation réaliste, le spectateur peut s'ouvrir à une véritable perception critique du monde. Posées de la sorte, les conceptions du documentaire de Herzog et de Kluge paraissent

totallement incompatibles. Pourtant, leurs œuvres documentaires et surtout la réception spectatorielle dont elles sont pour partie les produits, entretiennent certaines similitudes étonnantes.

Mensonge et vérité

**Je pourrais dévorer *Fata Morgana* de Herzog. Tel un cannibale je pourrais le dévorer toujours et à nouveau. [...]
Edgar Reitz : Que trouves-tu dans le désert ?**

17

« Au sens klugien du terme, le film d'auteur est un ensemble de formes d'expression qui visent, par le biais des possibilités du cinéma, à organiser la réception du spectateur-auteur, le réalisateur égarant simultanément son public par des formes d'un « montage sauvage » [en français dans le texte] qui veut susciter et faire émerger fantaisie et associations chez le récepteur. » Werner Barg, « Ein Dokumentarist des Protestes. Alexander Kluges Theorie des Dokumentarfilms. Beobachtungen zu seinen Essay-Filmen und Fernsehmagazinen », in Manfred Hattendorf (éd.), op. cit., p. 113. (nous traduisons)

18

Edgar Reitz, « Utopie Kino », in Edgar Reitz, *Die Liebe zum Kino. Utopien und Gedanken zum Autorenfilm*, Cologne, Verlag Köln 1978, 1983, p. 20. (nous traduisons) Selon Reitz, ce cinéma, qu'il qualifie avec Kluge de « cinéma analytique » est affranchi de la catégorisation habituelle des formes et discours pour laisser la place à un type cinématographique nouveau : « Celui-ci est totalement externe aux catégories habituelles. Il se sert de toutes les possibilités techniques, stylistiques et méthodologiques des genres cinématographiques connus jusqu'alors, pour atteindre un but qui peut être décrit grossièrement par le terme 'analyse'. » Idem, p. 18. Le lecteur trouvera quelques réalisations quasi didactiques et explicites de ces associations dans les séquences documentaires réalisées par Alexander Kluge et Volker Schlöndorff qui ouvrent et qui referment le film collectif *L'Allemagne en automne* (R.W. Fassbinder, V. Schlöndorff, A. Kluge, E. Reitz, 1978).

► Alexander Kluge : Un pays vide. On dit : Tu ne représenteras pas Dieu. Cela est présent dans le désert, dans l'Antarctique, dans le ciel, dans le lointain¹⁹.

A rebours de l'opposition établie jusqu'ici, cette déclaration d'Alexander Kluge au sujet de *Fata Morgana*²⁰ (W. Herzog, 1969) semble augurer une réelle proximité entre les deux réalisateurs. L'emploi du terme « cannibale » d'abord nous renvoie à une intrication essentielle entre les cinémas de ceux que nous avons opposés jusqu'à présent. Kluge adhère littéralement au cinéma de Herzog, au point de se retrouver dans son film, de le considérer comme un semblable, un semblable que l'on dévore²¹. L'énumération de quelques lieux de tournage (le désert, l'antarctique, le ciel) trahit quant à elle l'existence d'obsessions communes aux deux auteurs. Ces décors sont en effet, faut-il le rappeler, ceux-là mêmes que Herzog affectionne tout particulièrement pour le tournage de ses documentaires²².

La proximité entre les deux auteurs qu'annonce ce bref extrait d'interview se trouve confirmée par d'autres déclarations de Kluge, qui font l'apologie du mensonge comme voie vers la vérité. Dans ces passages, Kluge semble véritablement paraphraser la position de Herzog sur le sujet :

Edgar Reitz : Donc je ne peux pas mesurer l'image de cinéma à la réalité.

Alexander Kluge: Non. La vérité est en quelque sorte une notion théologique. [...] Quand tu commences à mentir, tu es lié et asservi à la réalité, à la vérité si tu veux. La plupart du temps, un menteur est bien plus en mesure de traiter avec la vérité que celui qui recherche la vérité. Comment pourrait-il constater ce qui est vrai ? Le menteur, lui, le sait très précisément. Il vérifie en permanence si son mensonge résiste à ce qui peut être tenu pour vrai²³.

Cette façon de penser le cinéma et son rapport au réel, induit nécessairement un glissement du contrat tacite qui subsiste aux yeux de certains entre le spectateur et le réalisateur de documentaires. Car si la conscience du documentariste l'amène à mentir et à chercher au lieu de trouver la vérité, à préférer le mensonge (plus proche de la vérité) à tout autre discours, et si le spectateur est en mesure de le savoir, la position de ce dernier s'en verra nécessairement bouleversée.

Cette hypothèse et son affûtage risquerait bien évidemment de nous entraîner dans une oscillation irrésolue, qui conduirait à ce que nous nommerions provisoirement une paradoxale *crédulité lucide*. Nous devrions alors imaginer un spectateur qui *saurait*, et qui, malgré tout, accepterait que ce qu'il voit là est

¹⁹ Edgar Reitz, « Alexander Kluge », in Edgar Reitz, *Bilder in Bewegung*, op. cit., p. 84.

²⁰ DVD : *Fata Morgana*, in *Documentaries 1962-2005* (coffret 13 DVD), vo. s-t. fr., Vienne, Werner Herzog Filmedition, 2010.

²¹ Cette déclaration de Kluge au sujet de *Fata Morgana* (W. Herzog, 1969) est d'autant plus remarquable que le film concerné peut être considéré comme un véritable archétype du documentaire herzogien, avec ses paysages post-apocalyptiques, ses personnages dont la réalité est plus que douteuse, et de longs plans séquences tournés par un documentariste visionnaire fait prisonnier de paysages lunaires infinis.

²² Le désert est en effet au centre de plusieurs de ses films documentaires (*Fata Morgana*, *Leçons des ténèbres*, etc.). Le ciel en tant qu'espace obsède littéralement Herzog (*The Wild Blue Yonder*, 2005 ; *The White Diamond*, 2004), tandis que l'antarctique est la région dans laquelle il a tourné en 2007 un de ses derniers documentaires, *Rencontres au bout du monde*. DVD : *The Wild Blue Yonder*, in *Documentaries 1962-2005* (coffret 13 DVD), vo. S-t. fr., Vienne, Werner Herzog Filmedition, 2010 ; DVD : *The White Diamond*, *idem*.

²³ Edgar Reitz, « Alexander Kluge », op. cit., p. 88. (nous traduisons)

bien un documentaire étant donné que tout dans le film oriente sa réception dans ce sens. Mais ce risque nous encourage aussi à briser le carcan sémio-pragmatique auquel il a été fait référence ici, pour nous intéresser encore à une toute autre relation auteur/spectateur, qui dépasse de loin le seul contrat tacite entre un énonciateur et un récepteur.

Au-delà des antagonismes : le cinéaste

Dans *A Cinema Without Walls*, Timothy Corrigan avance que la figure de l'auteur, certes fondée sur un ensemble de traits stylistiques, doit aussi être interrogée à la lumière de la relation établie avec le spectateur. Précédant le film, l'auteur prédétermine en effet la réception de son œuvre :

To view a film as the product of an auteur means to read or to respond to it as an expressive organization that precedes and forecloses the historical fragmentations and subjective distortions that can take over the reception of even the most classically coded movie²⁴.

Pour Corrigan, l'auteur est donc une entité qui se manifeste notamment en amont de l'œuvre et dont les discours dirigent la lecture qu'en fera le spectateur. Pour expliciter cette idée, l'analyste convoque notamment les exemples de Herzog et de Spielberg :

24
Timothy Corrigan, *A Cinema Without Walls. Movies and Culture After Vietnam*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1991, p. 102.

To respond to a movie as primarily or merely a Spielberg film is, after all, the pleasure of refusing an evaluative relation to it – a pleasure that might be equally true of the standard reception of Herzog movies – and much of that pleasure lies in being able to already know, not read, the meaning of the film in a totalizing image that precedes the movie in the public images of its creator. An auteur film today seems to aspire more and more to a critical tautology, capable of being understood and consumed without being seen²⁵.

La réception du spectateur est donc déterminée en amont du film par l'image qu'il se fait de l'auteur²⁶. Cette image est le produit d'un ensemble de méta-discours que l'analyste localise par exemple dans les *making of*, les interviews et les discours oraux de réalisateurs qui font escorte à une projection. Et même si Corrigan cantonne sa réflexion dans le seul champ de la fiction, on pourrait *a priori* reconnaître dans son auteur un « énonciateur réel » qui, pour ne pas affecter l'illusion fictionnelle, se placerait systématiquement hors du film, dans un lieu indéterminé et à partir duquel il guide la réception spectatorielle. Pourtant, au contact du cinéma documentaire, la comparaison à cet énonciateur tel qu'il a été défini jadis par les théories sémio-pragmatiques, se révèle totalement insuffisante et occulte de toute évidence ►

25
Timothy Corrigan, *op. cit.*, p. 106.

26
Cette réflexion s'inscrit chez Corrigan dans le cadre très clair d'une critique de ce qu'il nomme le « commerce de l'auteurisme », démontrant entre autres que l'instance de l'auteur est devenue le premier vecteur de promotion d'un film, qui prévaut sur l'œuvre elle-même.

- une facette de l'auteur de documentaires qu'il s'agit de repenser en d'autres termes.

Dans le cas du cinéma documentaire, l'auteur corriganien n'est pas assimilable à l'énonciateur supposé réel, au caméraman, ou à un spécialiste interviewé. Car chez Corrigan, sa présence n'enfante en aucun cas une instance nécessairement énonciative et surtout elle n'est pas nécessairement avérée dans le discours filmique lui-même (ce qui permet à Corrigan d'imaginer le film comme un objet second pour la réception spectatorielle). Or, si le discours du documentariste peut, à l'instar de celui de l'auteur de Corrigan, effectivement préexister au film, il se déploie nécessairement aussi à l'intérieur de l'œuvre, précisément sous la forme d'une présence diffuse et non avérée. Et c'est d'ailleurs pour cette raison que, contrairement aux fictions envisagées par Corrigan, le documentaire ne peut en aucun cas devenir un objet second, dispensable pour son spectateur.

A la notion d'auteur, nous préférons dès lors la notion de *cinéaste* qui, en documentaire, préexiste au film, mais s'y déploie aussi nécessairement sans pour autant que ces deux manifestations ne renvoient au seul personnage réel qui serait à l'origine du film. Plus qu'une autorité intellectuelle ou physique, le *cinéaste* se définit avant tout par un *regard* dans le monde et sur le monde. Ce regard n'est pas réductible à la seule réalité (physique ou morale) de l'énonciateur. Et il est tout à la fois le produit et le premier instigateur d'une relation entre le film et son spectateur. Cette relation reconfigure la réception spectatorielle qui n'est plus exclusivement déterminée par les métadiscours et discours émanant d'un sujet réel placé avant ou dans le film. Le regard du cinéaste peut en effet préexister au film dans l'esprit du spectateur. Mais

il peut aussi se déployer à l'intérieur du film, et toucher dès lors un spectateur vierge de tout contact avec l'auteur²⁷. Enfin, ce regard s'adjoint aussi la complicité d'un autre regard (et donc d'une autre subjectivité), celui du spectateur sur le film. Les films documentaires des réalisateurs qui nous intéressent ici se rejoignent dans cette figure du cinéaste. Irréductible à une simple subjectivité exacerbée (Herzog) ou à l'idéal d'une réorganisation visuelle de la perception subjective du spectateur (Kluge), le regard du documentariste suscite la reconnaissance non pas d'un « auteur-individu », mais d'une figure plus complexe qui n'est pas nécessairement réelle ou supposée réelle. Cette figure est le produit de la subjectivité de l'auteur (regard) et de celle d'un spectateur qui se fait le relais de ce regard. Face à un documentaire de Herzog, le spectateur voit « du Herzog », c'est-à-dire le fruit d'un regard herzogien sur le monde, qui peut induire une part de mensonge consenti (c'est-à-dire aussi *senti avec*) par le spectateur. Certes, ce dernier n'oublie pas le réalisateur mégalomane qui prétend se mettre en danger pour trouver l'image rare. Mais il sait aussi que ce regard ne doit pas être évalué au seul prisme du respect d'un fait objectivable. En ce sens, le contrat tacite réalisateur/spectateur qui disqualifiait aux yeux de certains la démarche du réalisateur munichois, doit être redéfini. Il s'apparente à présent à une forme de complicité induite par un cinéaste qui compte sur, tout autant qu'il fonde, une réception spécifique de son film (et qui dépasse de loin la seule alternative documentaire/fiction). De la même façon, le spectateur d'un documentaire de Kluge sait que les images montrées servent en réalité à une réarticulation de représentations anciennes et contemporaines, tournées pour les besoins du film ou tirées d'archives. Ici aussi, il ne les considérera pas comme de simples

²⁷ On peut donc imaginer un spectateur qui, malgré une éventuelle et fort improbable virginité, s'engagerait d'emblée dans une relation particulière avec le cinéaste, c'est-à-dire le perçoit comme un regard spécifique qui oriente sa réception de l'œuvre.

représentations. Il les consommera plutôt en tant qu'éléments partiels d'un discours supérieur qui s'appuie intégralement sur un ensemble d'associations dont il est le premier producteur.

Nous l'avons dit, cette complicité entre le regard du documentariste et celui du spectateur n'est pas le seul fait d'un discours qui précéderait le film. Elle est également construite par le film lui-même. Entre autres par le biais des voix off des deux cinéastes. On le sait, Herzog et Kluge lisent bon nombre de leurs commentaires eux-mêmes. Leurs voix sont reconnaissables entre mille. Kluge possède un timbre doux, développe une diction précise, adopte un débit rapide, et une intonation quasi enfantine. Chez Herzog par contre, le timbre est grave et rocailleux, parfois presque rauque. Son débit est lent et hésitant, son intonation affectée et anxiogène. Par sa voix, Herzog le tourmenté suggère que le moment est grave, que nous voyons de l'inédit, et que cet inédit a été obtenu aux prix de sacrifices potentiels ou réels qui dotent le filmé d'une plus-value certaine. Par sa voix et ses commentaires, il a créé un véritable moment sacré. Un moment qui se trouve au-delà de tout mensonge ou de toute vérité ordinaire. Dans le cas de Kluge, la lecture apparemment ingénue de quelques commentaires encourage par contre

le spectateur à adopter un regard analytique. Les paroles du cinéaste ne servent un discours explicite qu'en apparence. Et le spectateur comprend alors que ses images ne sont pas réductibles à ce qu'elles représentent.

Arrivé au terme de cette brève réflexion, les contours du cinéaste restent vagues. Les voix n'en sont que les manifestations les plus évidentes. Et nous savons seulement qu'il n'est ni pure construction du spectateur, ni figure imposée en amont du film. Mais nous pouvons déjà affirmer qu'une définition de cette figure s'appuiera nécessairement, nous espérons en avoir convaincu le lecteur, sur la rencontre de deux subjectivités : celle d'un auteur qui par ses diverses manifestations avant et dans le film instaure une relation particulière avec le spectateur ; celle du spectateur affranchi de sa foi en un énonciateur réel, qui peut enfin comprendre le film comme la partie intégrante d'un regard sur le monde. Ce regard ne produit plus des représentations. Il contribue à la construction de ce qu'il conviendra désormais d'appeler des *objets visuels*, fruits d'une rencontre (plus que d'une juxtaposition concurrentielle) de plusieurs subjectivités.

JEREMY HAMERS

Jeremy Hamers est licencié en cinéma et arts audiovisuels, détenteur d'un DEA en histoire et esthétique du cinéma et docteur en information et communication de l'Université de Liège. Depuis 2004, il est assistant attaché au service de Cinéma et vidéo documentaires de l'Université de Liège, et depuis septembre 2011, il est également maître de conférences en études cinématographiques à l'Université de Leiden. Il est l'auteur de nombreux articles sur le cinéma documentaire allemand et belge, ainsi que sur les rapports entre médias, cinéma et terrorisme. Jeremy Hamers est également réalisateur. En 2003, son scénario *Dehors* est récompensé par le Prix Kieslowski Europe.

Son dernier film en date, *La part du chat*, a été sélectionné dans plus de 50 festivals internationaux et a été distingué par de nombreux prix.

L'énonciation personnelle du film

| Lise Gantheret

Résumé

Cet article avance l'idée d'une énonciation personnelle au regard des réflexions théoriques menées sur l'énonciation impersonnelle par Christian Metz. Plusieurs idées sont issues des champs de la sémiologie, de la philosophie et de la communication. Visant à établir un modèle théorique interprétatif, précis et productif du cinéma autobiographique ou plus largement des films personnels, notre approche argumentative s'inspire de la sémiopragmatique tout en croisant d'autres logiques et niveaux d'analyse notamment en faisant appel à l'herméneutique développée par Paul Ricoeur et son travail sur l'ontologie de l'être, ainsi qu'au pacte autobiographique de Philippe Lejeune. Il s'inscrit dans le prolongement des réflexions de J. Mitry, E. Branigan, F. Jost, F. Cassetti, P. Ezquenazi, A. Gardies, Bill Nichols ou encore R. Dulong portant sur la subjectivité et le point de vue. L'article avance plusieurs pistes visant à résoudre les questions de la place du Sujet et de sa subjectivité dans un film en prenant en considération une lecture spectatorielle sur deux niveaux : textuelle and contextuelle.

Abstract

This paper addresses questions of autobiography in cinema through the idea of a personal enunciation in comparison with the theoretical work of Christian Metz about the concept of impersonal enunciation.

Several ideas are drawn from fields of semiology, philosophy and communication. Aiming to produce a theoretical and accurate frame of interpretation for autobiographical films and more widely, personal films, this approach is inspired by semio-pragmatics with reference to other logics and levels of analysis especially those which deal with the hermeneutic such as developed by Paul Ricoeur and his work about ontology, or the reflections of Philippe Lejeune about the autobiographical pact. This paper finds its place in the continuation of theoretical works about subjectivity and point of view such as those written by J. Mitry, E. Branigan, F. Jost, F. Cassetti, P. Ezquenazi, A. Gardies, Bill Nichols or R. Dulong. The paper suggests ways to resolve structural questions concerning the place of the Subject and its subjectivity in a film considering how the audience works on two levels of reading: textually and contextually.

Cinéma du subjectif, le film personnel englobe les documentaires autobiographiques, les autoportraits, les autofictions¹, voire tous les films qui offrent une personnalisation du discours. Fréquemment narrés à la première personne, ces films racontent des histoires de vie à mi-chemin entre sphère privée et sphère publique. Chacun à leur manière, ils exposent les facettes d'un JE qui renvoient à la vie, aux pensées ou aux affects d'un auteur. Toutefois, parce qu'une histoire de vie n'est jamais que fragmentaire et partielle, l'autobiographe adoptera une rhétorique particulière pour exprimer ce qu'il ne peut révéler *in extenso*. Certains chercheront à être en adéquation avec leur vécu soit au plus près dans leur transcription des événements passés ou présents et de

1

Le degré d'autofictionnalité de ses films pouvant être forts variables. A ce sujet Gilles Marsolais emploie le terme de docu-fiction autobiographique : « viserait à définir une "démarche mi-fictive, mi documentaire concernant l'auteur même du film", démarche qui fait appel à la juxtaposition de divers procédés techniques ou narratifs, voire à leur fusion. (...) Par ailleurs, ils relèvent de cette appellation imparfaite qu'est le docu-fiction autobiographique, dans la mesure où il y a tantôt fusion des rôles et des genres, mais sans qu'ils soient clairement révélés au spectateur, tantôt simple juxtaposition d'éléments divers. » in Gilles Marsolais, « Les mots de la tribus » in Cinémas, Vol 4, Numéro 2, Hiver 1994, p.140.

leur ressenti. D'autres, par jeu, par protection, par pudeur, par oubli, par mystification ou fabulation, par stratégie ou encore pour atteindre une certaine transcendance et profondeur, l'énonceront de manière détournée et déguisée. L'autobiographie se tourne alors vers l'autofiction. Subséquemment, plus que d'être exposé ou raconté ce vécu se laisse parfois deviner dans l'entre-deux du dicible et de l'indicible, du montrable et du non-montrable, de l'audible et du non audible. La vie de l'auteur se trouve ainsi suturée dans l'entre-images, l'entre-mots et l'entre-sons de l'œuvre ou encore entre plusieurs œuvres (tels les renvois autoréférentiels d'œuvres en œuvres), ou soit plus ou moins dissimulée dans une forme fictionnée. Ces artifices expliquent les liens étroits du film personnel avec le cinéma expérimental (creuset des œuvres personnelles), les hybridations avec le cinéma de fiction ou encore avec le dessin animé². Indéniablement, ces œuvres questionnent les frontières du documentaire et de la fiction mais aussi l'expérience et la présence vécue de leur auteur. Dans les films du subjectif à valeur autobiographique, la lecture de l'œuvre est souvent influencée par les connaissances que le spectateur puise en dehors de celle-ci notamment concernant son auteur. Or, sur le plan énonciatif, Christian Metz réfute tout anthropomorphisme.³ Le JE est assigné à la simple fonction d'embrasseur, il n'est jamais envisagé comme un opérateur de langue lié à une personne de chair. Le JE fait référence à une instance abstraite, codique. L'énonciation se réfléchit dans l'énoncé cinématographique à hauteur linguistique et sémiologique et non ontologique. Bien que nous considérerions l'énonciation personnelle comme renvoyant à des instances textuelles, soit à un sujet

formel et non empirique, en choisissant de qualifier l'énonciation de personnelle et non seulement d'impersonnelle ou d'a-personnelle, nous souhaitons clarifier la possibilité pour le spectateur de repérer un énonciateur doté des attributs d'une personne, et donc d'être plus en cohérence avec le repérage d'une subjectivité. De plus, nous souhaitons démontrer que la contextualisation extratextuelle de l'œuvre a une incidence sur sa lecture textuelle. C'est à ce niveau que nous souhaitons faire la jonction avec la dimension ontologique de la personne. Pour mettre en lumière cette articulation interprétative, il nous semble opportun de procéder à une analyse interne de l'œuvre en relation à ses contextes de réception, notamment en prenant en compte la connaissance spectatorielle concernant l'existence réelle du monde exposé filmiquement.

L'engagement d'une personne

Nombres d'enjeux autobiographiques en terme de posture auctoriale, d'intentionnalité, d'identité et de mémoire historique prennent tout leur sens dès lors que l'on reconnaît la possibilité d'une énonciation personnelle. Précisons cette notion. Par énonciation⁴ personnelle nous entendons toute trace de la personne dans l'énoncé, ou encore tout signe qui renvoie à ce « qui porte la marque nettement accusé du caractère, des idées et des goûts de quelqu'un »⁵. Par exemple, j'ai récemment réalisé le documentaire *Capitaines de l'espérance* (2010)⁶. Je débute le film en voix off sur le mode épistolaire : « Cher Jacques Roumain, (...) je t'écris pour te parler de cette bataille des paysans haïtiens. » D'emblée je parle ►

² Tels *Persépolis* (2007) de Marjan Satrapi (DVD - Diaphana films) ou *Valse avec Bachir* (2008) de Ari Folam (DVD - Editions Montparnasse)

³ « Toute conception de l'énonciation trop marquée par la deixis comporte, dès que l'on quitte l'étude des échanges parlés, trois risques principaux, anthropomorphisme, plaquage linguistique et glissement de l'énonciation vers la communication (= rapports réels, extratextuels) », in Metz, Christian, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1991, p. 25.

⁴ Rappelons, que « L'énonciation est l'acte sémiologique par lequel certaines parties d'un texte nous parlent de ce texte comme d'un acte. » Metz, Op. Cit, p. 20.

⁵ Définition du dictionnaire Larousse.

⁶ DVD - Argus films - www.argusfilms.ca/ Le film, sous forme de ciné-lettre adressée par la réalisatrice à Jacques Roumain, mêlant littérature et cinéma, met en lumière les répercussions positives et tangibles de la construction de lacs artificiels en Haïti avant et après le séisme de 2010.

► à la première personne et mon discours signale ma sympathie pour un certain Jacques Roumain. Toutefois rien ne prouve que ce JE soit véridique, ni que l'on puisse identifier cette séquence comme véritablement autobiographique.⁷ « *Mais qui est-ce qui raconte, c'est bien vous ? Et les images, c'est vous qui filmez ?* » me lance un spectateur suite à la projection du film. Je confirme que pour la plupart d'entre elles, je fus l'opérateur des images. Il me rétorque alors : « *Donc vous êtes allée en Haïti ?* ». Je précise que je m'y suis rendue par trois fois depuis 2007. Pourtant, j'avais fourni plusieurs informations à ce sujet préalablement à la projection du film. De plus, le générique d'introduction mentionne « un film réalisé, filmé et monté par Lise Gantheret » et celui de fin stipule mon nom dans la liste des crédits à l'image et à la narration. Ces interrogations répétées sont révélatrices d'un besoin du spectateur de valider la véracité des faits, d'authentifier la réalité et la vérité de l'expérience vécue de l'instance auctoriale et de comprendre quelle institution se cache derrière la production d'un film documentaire. Cette nécessité de questionnement est d'autant plus forte que le film est narré à la première personne, invitant le spectateur à une lecture autobiographique du récit. C'est pourquoi il est amené à vouloir établir la jonction entre une instance d'énonciation abstraite de la personne avec des faits empiriques relatifs à cette personne. Lorsque le spectateur fait se combiner ces deux modes d'interprétation : l'un textuel, l'autre extratextuel, cela lui permet d'opérer une lecture personnalisante que je dirais pleine au sens où l'acceptation de la personne telle que la définit Paul Ricœur dans son ouvrage *Sois même comme un autre*⁸, soit une « référence identifiante » dotée à la fois de « prédicats psychiques » et « prédicats physiques », trouve sa pleine validité. Recourir à cette

acceptation de la personne favorise la compréhension de l'intentionnalité dans le cinéma de la subjectivité, à saisir l'incidence de l'incarnation à la fois dans la réalité d'un discours mais aussi dans un discours sur la réalité et enfin d'assigner possiblement l'auteur du film à responsabilité. Ricœur précise sa définition en posant la personne comme « particulier de base » qui répond aux questions suivantes : Qui parle de quoi ? Qui fait quoi ? Qui est moralement responsable de quoi ? L'auteur d'un film personnel se trouve engagé dans la responsabilité de son discours et possiblement renvoyé à des questions éthiques.

Le point de vue en question

Diverses acceptations sont données du mot « auteur ». Paul Ricœur différencie deux expressions : celle « d'auteur » et celle de « position d'auteur »⁹ qui reposent sur la dialectique entre le dire et le faire. Malgré le caractère a priori solitaire de la pratique filmique autobiographique, plusieurs entités, plusieurs sujets, découlant d'un travail d'équipe sont parfois décelables et questionnent l'identification à un point de vue unique, à une subjectivité. Aussi souhaitons-nous considérer quatre postures d'auteur : l'auteur visuel qui procède à l'enregistrement des images (l'opérateur), l'auteur discursif qui construit le discours filmique (le narrateur et le monteur), l'auteur actantiel qui participe de l'action captée (le protagoniste) et l'auteur signataire qui signe le film (le réalisateur). Si ces différentes postures d'auteur renvoient à une personne de chair agissante, sensible et existant réellement, alors le spectateur sera à même d'opérer une lecture personnalisante pleine. Plusieurs indices permettent d'authentifier

⁷ Cf. l'analyse de Roger Odin à propos de *Lettres d'amour en Somalie* de Frédéric Mitterrand (1981), in Roger Odin, *De la fiction*, De Boeck Université, Collection arts et cinéma, Bruxelles, 2000, pp. 141-150.

⁸ Paul, Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Coll. Points essais, Paris, 1990.

⁹ Paul, Ricœur, *Ibid.* « *Ces échanges entre les multiples sens des termes "auteur" et "position d'auteur" (authorship) contribuent à la richesse de sens de la notion même de la puissance d'agir (agency) discutée dans la quatrième étude.* », p. 19.



Nombre d'enjeux autobiographiques en terme de posture auctoriale, d'intentionnalité, d'identité et de mémoire historique prennent tout leur sens dès lors que l'on reconnaît la possibilité d'une énonciation personnelle.

l'instance d'énonciation personnelle, via sa présentéité. En marge du site du film, on trouve les indications épifilmiques. Souvent les cinéastes accompagnent leur œuvre d'écrits portant sur les motifs de leurs actes, ou d'informations supplémentaires les éclairant. Philippe Lejeune qualifie ces textes auto-référentiels « d'espaces autobiographiques ». S'ajoute l'accompagnement du film en salle par l'auteur qui accrédite la lecture du film comme émanant d'un sujet nommable, reconnaissable. Sa présence dans des espaces de communication incarnés donne plus de poids à son entreprise filmique et augmente la confiance spectatorielle envers son récit et ses images. Sa parole explicite son rapport au réel et à l'image, approfondissant les pistes d'interprétation autobiographique. Dans le site du film, les indices pérfilmiques tels le générique et les dédicaces liminaires ou en conclusion du film, aident à situer les personnes en jeu et *a fortiori* l'instance auctoriale. Les indices intra-filmiques comme le corps, la voix, les regards caméra, etc., manifestent la présence physique du cinéaste dans le monde diégétique jouant un rôle primordial dans le processus d'identification du sujet et contribuant à faire de ces films des témoignages¹⁰. Le corps du cinéaste est regardé comme trace matérielle du vécu attestant de son identité et de sa sensibilité. Il fait office de sceau qui certifie la véracité du document, confirme la réalité de l'expérience vécue et authentifie sa représentation. « Oui j'y suis bien allé, voyez vous mêmes, j'y suis ». L'engagement corporel du cinéaste sert d'instrument de mesure à son action, d'index à sa

mise en relation avec autrui et les événements filmés¹¹. Certains cinéastes l'accroissent par la mise en cadre d'interactions (visibilité du cinéaste – interpellation – regard caméra) - ou encore via de cadrages personnalisant. (Bougés, flous, traces qui ont à voir avec le

mouvement d'un corps). Néanmoins, ces images du corps du cinéaste à l'écran restent une simple figure de style métaphorisant la personne de chair du cinéaste autobiographe. Metz considère l'énonciateur comme n'ayant « pas de corps » si ce n'est celui du film.¹² Toutefois il reconnaît plus tard que dans une perspective psychanalytique, « pour épouser un regard, il faut avoir vu le corps de ce regard »¹³. Nous considérons les images du corps comme des déictiques en tant qu'ils font référence à la situation d'énonciation. Le corps, en quelque sorte, fait office tout à la fois de pronom (JE) et de déterminant démonstratif par monstration (ceci est un corps). D'ailleurs la plupart du temps, ces images ne font sens que conjuguées à un commentaire off ou in qui oriente leur lecture. Sans cette oralité situationnelle, elles se résumeraient à de simples index ou signes et ne vaudraient pas en tant que figures discursives autobiographiques. En conséquence pour une situation d'énonciation personnelle optimale, afin d'accréditer sa position d'auteur, ce dernier devra se mouvoir, passer devant l'objectif afin que le spectateur par une logique des formes et de causalité puisse faire le lien entre la personne qu'il voit à l'écran et la personne qui réalise le film. *Berlin 10/90*¹⁴ (1991) de Robert Kramer, plan séquence d'une heure dans lequel Robert Kramer s'auto-filme ►

¹⁰ Cf. Renaud, Dulong, *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Ed. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 1998.

¹¹ Une des raisons des questions dubitatives des spectateurs quant à ma présence en Haïti, peut également s'expliquer par l'absence de ma présence corporelle à l'écran. (Choix délibéré car je voulais mettre en avant la présence d'une conscience au monde conversant avec l'esprit de Jacques Roumain).

¹² Conley, Tom, *Op.cit.*, p.87
Christian Metz, *Op. Cit.*, « - L'énonciateur s'incarne dans le seul corps qui soit disponible, le corps du texte ».

¹³ Christian Metz, *Ibid.*, p. 27.

¹⁴ Documentaire sur Grand Ecran Distribution. Pas de DVD. Pour la série télévisuelle d'ARTE dont la figure imposée est le plan séquence, Robert Kramer invente un dispositif qui multiplie la narration. Enfermé dans la salle de bains d'un hôtel de Berlin, face à un téléviseur qui projette des extraits d'actualités et des séquences tournées par lui-même, le cinéaste se livre à l'autofilmage tandis qu'il improvise sur le sens de sa présence dans la ville de ses origines. Réflexion métaphysique sur les cicatrices laissées par la guerre, la Shoah, l'exil de sa famille, interrogation sur les traces de l'Histoire. <http://www.doc-grandecran.fr/>

► à l'aide d'une caméra sur trépied, illustre cette idée. À plusieurs reprises, il passe devant l'objectif pour faire acte de présence. Autre détail autobiographique, il procède à une mise en abîme de sa subjectivité en filmant dans un moniteur des images de sa femme. Des gros plans sur le décolleté, la main et le visage de cette dernière, parfois accentués par un léger zoom laissent percevoir son désir pour l'être aimé qu'il confirme en voix off. Parfois, Kramer exécute des mouvements panoramiques à l'exemple de ce plan où la caméra jusqu'alors rivée sur un moniteur où sont vus trois intellectuels discutant de la Seconde Guerre mondiale, s'arrête sur une chaise où il vient prendre place pour commenter son dispositif filmique. Par ces discours méta cinématographiques et réflexifs, l'auteur s'affirme en tant que Robert Kramer. Les dires des filmés lui procurent un ancrage discursif, une possible inscription de sa mémoire individuelle dans l'Histoire et une prolongation de sa propre pensée : il raconte alors sa visite à Buchenwald et retrace son « mortel » passé familial. Interpelé indirectement par les filmés, il convoque à son tour « l'observateur » de ce plan séquence, ramenant l'enjeu du film à cette tierce et ultime subjectivité qu'est le spectateur. Sa conclusion porte sur son engagement politique : filmer est son combat. Ce plan séquence équivaut à un acte énonciatif personnel qui établit un rapport spatio-temporel signifié par la relation du corps avec quelque chose. En outre, dans la mesure où Kramer expose son dispositif en commentant son action, le dispositif d'énonciation personnelle est d'autant plus renforcé. Cette exposition et cette mise en scène du corps de l'auteur des images réaffirmée par sa voix accréditent la signature des images faisant de ce plan séquence un acte d'affirmation identitaire.

Foyer visuel et voix

Cet exemple souligne l'importance de deux des éléments clés de l'énonciation personnelle : le foyer visuel et la voix.

Le foyer visuel peut être qualifié de personnel et d'impersonnel : soit de foyer visuel personnel lorsqu'un sujet est reconnu derrière l'objectif de la caméra et d'impersonnel lorsqu'aucun attribut ne peut être mis en relation avec une personne. Dans ce dernier cas, la personne pourtant à l'origine des images ne possède le statut de technicien mais est en quelque sorte réifiée, réduite à un rôle d'objet, ne pouvant déployer qu'une visée « machinique ».¹⁵ Sa personne est niée au sens où n'est pas pris en compte le regard d'un sujet mais un regard anonyme, de grand imagier.

Dans un premier temps, considérons le simple cas d'un cinéaste découvrant la réalité en solitaire, caméra au poing. Le spectateur sait dès le début du film qu'il s'agit d'une vision unique. Le cinéaste est tout à la fois cameraman et réalisateur. Sa personne appartient au même monde physique que la réalité historique filmée. Protagoniste¹⁶, il est engagé dans le monde. Seul son regard pénètre le réel. Le foyer visuel est donc personnel et suppose un degré de subjectivité maximal qui a pour conséquence un effet de réalité et de vérité forts. Dans ce dispositif de tournage, la disponibilité du regard rend possible la conjonction entre le réel et les attentes et l'imaginaire du réalisateur. Le discours sur le monde est pleinement référentiel à l'auteur dans la mesure où il a aussi le statut du narrateur qui porte un jugement sur la réalité filmée. Son rapport intersubjectif à l'autre pourra être direct et visible pour le spectateur. Plus problématique, sont les films où on relève des foyers visuels multiples ce qui complique la lecture

15

Cela se rapproche de la neutralité de l'œil caméra évoqué par François Jost dans son article « Règles du Je ». (Jost, 1988 : 112) « L'extériorité dont il s'agit n'a plus exactement le même sens dans la mesure où l'on souligne moins la conséquence narrative (= ignorance) que l'attitude descriptive qui en résulte (= la présumée objectivité) ». Ou bien encore lorsqu'il évoque la transparence bazinienne du à l'effacement de l'axe œil caméra. In *Un monde à notre image, Énonciation, Cinéma, Télévision*, Méridiens Klincksiek, Paris p.76.

16

Des deux figures du narrateur définies par Genette, la plus fréquemment rencontrée dans le genre autobiographique est celle du narrateur autobiographique et celle du narrateur auto-diégétique ou plus simplement la figure d'un narrateur protagoniste. Le narrateur témoin, ou le narrateur homo-diégétique.

spectatorielle en termes de subjectivité relativement au foyer visuel. D'une part, le cinéaste filme lui-même. D'autre part, certaines images sont prises par un tiers et incorporées au film. Soit encore, il a prêté sa caméra afin d'apparaître à l'écran ou bien tout simplement elle est posée filmant seule. Le fait de ne pouvoir certifier qui est l'auteur de ces images pose un problème d'énonciation mais aussi de rapport au réel. L'intention filmante est mise en question. Lorsque l'opérateur prétend être l'œil du cinéaste (ce dernier filmant aussi), nous sommes face à une énonciation personnelle fictive mais qui pourrait être lue comme réelle par le spectateur car les deux visions ne lui sont pas distinguables. Cependant, deux consciences filment le monde et l'énoncent à leur manière aussi imperceptible que cela soit. Cela a une incidence sur la véracité du récit. Car, si au final, le spectateur apprend qu'un plan particulier n'est pas le fait de l'auteur, l'effet de vérité sera moindre dans sa relecture du film, parce qu'il y a atteinte à la cohérence autobiographique. C'est le cas pour mon film *Capitaines de l'espérance*. En terme de cohérence narrative, j'ai souhaité que le spectateur puisse considérer l'ensemble des images comme provenant d'un même foyer visuel, en l'occurrence le mien. Ne pouvant me déplacer après le séisme en Haïti, j'ai demandé à un ami de tourner des images complémentaires en lui spécifiant d'étudier mes cadrages et en lui précisant la manière de tourner les plans qui me manquaient. La possible incohérence autobiographique (à la lecture du générique final) n'est pas problématique car l'enjeu n'était pas de faire un film autobiographique. J'ai usé de cette forme pour la rhétorique qu'elle permettait : la lettre et l'ancrage affectif que cela pouvait procurer vis-à-vis de la réalité haïtienne. Il n'en reste pas moins que le propos est sincère,

en ce qu'il est la métaphore de ma subjectivité et de mon engagement pour ce pays. Il existe le cas de deux cinéastes filmant le même vécu, ayant un statut équivalent qui correspond en terme de lecture spectatorielle à deux énonciations personnelles. Se confrontent et se corroborent deux imaginaires, qui s'extériorisent pleinement à travers les images dans une double autobiographie. L'identité protagoniste/filmeur/réalisateur corroborée par filmage réciproque procure une tension forte au réel. Si le filmage offre une vision participative, autorisant des interactions avec les filmés, le foyer visuel sera personnel mais non interprété comme autobiographique à moins qu'un ancrage narratif rende possible la réintégration de la dimension autobiographique. C'est pourquoi les films personnels reposent principalement sur une narration à la première personne¹⁷. Le JE de la voix off est un indice de subjectivité et d'authentification du vécu. Il personnalise le discours, oriente la traversée du réel sans quoi le spectateur ne pourrait saisir pleinement le propre de la vision du cinéaste. Le « grain de la voix », tient un rôle essentiel dans la reconnaissance de l'identité narrative bien qu'il demande au spectateur d'être averti de la filmographie et des caractéristiques de la voix du cinéaste (timbre, intonations, accents). En outre selon Aristote « les sons émis par la voix sont les symboles des états d'âmes »¹⁸ ce qui d'emblée situe le discours dans une relation existentielle au monde. Jacques Derrida de son côté stipule que « Le logocentrisme serait donc solidaire de la détermination de l'être de l'étant comme présence. »¹⁹ Lorsque le narrateur est autre que le cinéaste, cet autre souffle de voix compromet le pacte autobiographique et amoindrit l'authenticité de l'expérience. Les films narrés par d'autres que le cinéaste sont significatifs de cette remise en ►

17
« Speaking from the first person edges the documentary from toward the diary, essay, and aspects of avant-garde or experimental film and video. The emphasis may shift from convincing the audience of a particular point of view or approach to a problem to the representation of a personal, clearly subjective view of things ». Bill, Nichols *Introduction to documentary*, Indiana University Press, Bloomington, 2001, p. 14.

18
Aristote, *De l'interprétation* 1, 16 a 3) cité in par Jacques Derrida in *De la grammatologie*, Éditions de Minuit, 1967, p. 21.

19
Jacques, Derrida, *Op. Cit.*, p. 23.

20
« La construction autofictionnelle joue des deux côtés de l'image trompe-l'œil. Elle feint de prendre en compte le clivage du sujet, d'inscrire la perte de la coïncidence de soi avec soi. [...] Se met en place un nouveau type d'écriture de soi, décentrée, évidée du sujet. L'identité a vacillé, le fictif de l'identité a été mis en avant. » ROBIN, Régine, *Le Golem de l'écriture de l'autofiction au cybersoi*, Ed. XYZ, Coll. théorie et littérature, Paris, 1997, p. 28.

- cause du vécu et interrogent sur le degré d'autofiction²⁰ du récit et de la valeur de la dichotomie entre l'origine de la voix et celle du foyer des images.

L'autofiction filmique

Ainsi, la réalité de l'énonciateur peut être faussée. L'énonciation personnelle a des implications variables suivant qu'il s'agit d'une personne réelle ou fictive. Nous distinguons une énonciation personnelle réelle de fictive par la contextualisation préalable de la personne en terme de vrai et de faux ce qui provoque certaines ambiguïtés énonciatives. C'est notamment le cas concernant l'auteur. La moindre fictivité d'une des figures de l'auteur précitées remet en doute la correspondance autobiographique avec l'histoire de vie présentée. En raison de cette duplicité, l'énonciation personnelle fictive relève d'un récit autofictionné. Le spectateur peut toutefois conserver une lecture autobiographique du film selon l'énonciateur qu'il aura fait prévaloir. Ainsi tous ces énonciateurs interrogeables en termes de personne, sont également interrogeables en terme de vérité. À ce niveau intervient le pacte autobiographique relevé par Pierre Lejeune²¹ qui induit la promesse de responsabilité et de sincérité de l'auteur face à ses dires et images. Si dans le repérage de l'énonciateur des énoncés, le spectateur oscille entre une énonciateur des énoncés réel ou fictif le pacte autobiographique sera mis en péril. Si l'auteur du foyer visuel du film ne correspond pas à l'auteur signataire, la vision non considérée comme celle du cinéaste a pour effet de réduire chez le spectateur la considération du vécu en terme de choix de tournage et d'autoréflexivité²², soit d'un être en relation avec des autres et un ailleurs dans

un relationnel intime. Toute intersubjectivité avec le filmé, toute co-ancréation subjective prendra une dimension nettement moins autobiographique. Par exemple, lorsque le spectateur me pose la question de savoir si j'ai bien été en Haïti, il questionne ma posture d'auteur actantiel qui présuppose une incarnation et surtout la reconnaissance d'un être agissant et souffrant ou disons sensible qui inscrit l'œuvre dans une tension d'être ou de non être dans son rapport au monde et à autrui. Cette reconnaissance a des répercussions en terme d'engagement. S'il s'avère que bien que je signe le film et narre à la première personne, ce n'est pas moi l'auteur actantiel, soit moi qui découvre la réalité, cela induit une énonciation personnelle fictive qui remet en cause les enjeux de vie.

Reste que le caractère fictif d'une des instances auctoriales est rarement dévoilé explicitement au spectateur. Si la mise en phase a induit chez ce dernier une lecture autobiographique dès l'initial du film, il ne questionnera plus les énonciateurs au gré de sa lecture. Il prendra pour acquis la référence auctoriale signataire comme applicable à toutes les autres figures auctoriales. Toutefois, la mise en phase et les consignes de lectures sont parfois peu évidentes. Or, moins le pacte entre l'auteur et le spectateur est manifeste en terme autobiographique, plus le spectateur hésitera à choisir entre une lecture personnalisante fictive ou réelle, soit un récit de vie authentique.

Dans le film *Route/One USA*²³ (1989) de Robert Kramer sont à l'œuvre de multiples formes d'énonciation personnelle et impersonnelle : cameraman et réalisateur a priori ne font qu'un, mais un tiers est introduit : un personnage voyageur fictif. Le cameraman est considéré comme personne appartenant

²¹ Philippe, Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Seuil, [1^{ère} édition, 1975], Coll. Point Essais, Paris, 1996.

²² Dans cette perspective, la singularité de l'auteur se lit non à travers des choix de mise en scène du réel mais dans sa révélation.

²³ DVD – Éditions Montparnasse.
« Après dix ans d'exil volontaire, mis à profit pour faire des films en Europe, Robert Kramer revient aux États-Unis, pays dont il fut naguère une figure majeure de la contre-culture et plus encore du cinéma indépendant. Pendant six mois, en 1987 et 1988, caméra à l'épaule, il entreprend un étonnant retour aux sources, descendant la route numéro 1 qui, sur 5000 kilomètres, longe la côte atlantique de la frontière canadienne jusqu'à la pointe de la Floride, là où se condensent toutes les strates de l'Histoire américaine. »
<http://www.editionsmontparnasse.fr/p861/Route-One-USA-DVD>

au même monde physique que la réalité historique filmée. Il possède en outre le statut de voyageur, mais son regard est partagé avec celui du voyageur l'accompagnant. La vision alterne entre les vues subjectives du réalisateur, celles simulant la vision du voyageur et les vues ne relevant pas d'un regard particulier. Ce point de vue tripartite confère une tension moindre au réel. Une des premières scènes suscite un questionnement en termes de lecture spectatorielle. Doc apparaît dès avant le générique débarquant d'un navire et alors que la caméra reste sur le pont du bateau il fait un signe d'au-revoir de la main. Ce geste d'interpellation renvoie à une subjectivité. A quel Autre s'adresse ce salut ? Le capitaine du navire ? Le cameraman Robert ? Le spectateur ? Le commentaire lu en voix off par Kramer présente le dispositif de tournage. Par son biais, le spectateur apprend que l'opérateur-voyageur s'appelle Robert et s'apprête à partir en voyage avec Doc. « Lui, c'est le docteur, nous avons décidé de revenir ensemble. » Cette phrase peut être attribuée au vrai Robert Kramer, cinéaste qui s'affiche cameraman autobiographe. Toutefois, rien n'exclut une dissociation entre l'auteur et le personnage narrateur Robert et un opérateur fictif. Cette ambiguïté conduit tout le film. Robert est-il un personnage ou le réalisateur-opérateur du film Robert Kramer ?

Dans un premier cas de figure, à partir du moment où l'on considère la caméra tenue par Robert Kramer, réalisateur-auteur du présent film, nous sommes face à une énonciation personnelle, débouchant sur un récit autobiographique. Plusieurs indices cautionnent cette interprétation. Un premier élément périfilmique, le générique, institue le réalisateur comme étant Robert Kramer. S'ajoute le timbre de sa voix reconnaissable pour le spectateur informé de sa filmographie. Ses interventions en

voix off tiennent à la fois du commentaire et des réflexions méditatives d'un journal intime. Le JE certifie la visualisation des images dont il semble être à l'origine et le corps brièvement exposé de cet « observateur impliqué à la caméra²⁴ » qu'est Kramer, suffit à justifier la subjectivité des cadrages. Dans un deuxième cas de figure, considérons le cameraman comme un personnage de fiction ayant la fonction de réalisateur. Seul le prénom de Robert est maintenu. Il correspond à une forme de réflexivité particulière, soit d'un personnage qui joue le rôle d'auteur. Nous sommes face à une énonciation personnelle fictive qui introduit sur un récit autofictionné. Le film prétend être un journal autobiographique filmé de Robert et de son ami Doc, mais concerne peu Robert Kramer, si ce n'est partiellement et de manière fictive. Or, ce second cas de figure, à certains moments, est contredit par un troisième : celui d'une absence du personnage et la présence d'une caméra omnisciente qui n'appartiendrait pas au regard de Robert. Il n'existe plus aucune certitude que le narrateur soit le filmeur. La caméra est invisible aux yeux du personnage Doc, renvoyant à un contexte de pure fiction, ou de pur reportage. Cela se manifeste par l'indifférence de Doc à la caméra. De fait, le statut du preneur d'images est évincé. Kramer n'établit pas explicitement son propre statut de filmeur auteur auquel il se tiendrait ensuite continuellement et auquel le spectateur pourrait se référer. Cette impossibilité de situer les personnages/personnes par une référence invariable provoque un trouble au niveau de la lecture documentariste ou fictionnalisante. Robert Kramer joue de la multiplicité des visions dont la coexistence dans un même film renvoie à une vision globale de « simulacre » et répond à une lecture fictivisante. Aussi la seule figure à laquelle puisse se référer le

24

Bernard Eisenschitz, *Point de départ, entretien avec Robert Kramer*, Institut de l'image d'Aix en Provence, Aix en Provence, 2001, p.62.

- spectateur, est-elle celle de Robert Kramer maître d'œuvre du film, caméléon endossant plusieurs rôles plus ou moins éloignés de sa personne. Certes, Kramer use délibérément de délégations diverses pour faire oublier son propre statut d'auteur. Il dérègle un modèle préétabli d'énonciation, permutant notamment les instances Robert, Robert Kramer et Doc ou bien renvoyant tantôt à des opérateurs fictifs ou au contraire à un grand imagier. Mais son film ne se déploie véritablement dans toute son ampleur que si l'instance ultime d'un être de chair est considérée et non pas seulement celle d'un être imaginaire.

Ce cinéma de la subjectivité favorise le partage d'une expérience de cheminement particulière qu'est la connaissance de soi et du monde, en vue de s'atteindre soi-même comme un autre. Par voie de conséquence dès lors que l'auteur du film n'est

le délégué d'aucune autorité réelle, l'engagement d'un être (l'auteur) entrecroisant son destin avec celui d'autres êtres est fortement réduit, les enjeux concernant le passé et le futur des événements sont de l'ordre du virtuel. Sa substance n'est pas mise en jeu. Au contraire, lorsque l'auteur, le narrateur, l'opérateur et le protagoniste ne forme qu'un et surtout que sa réalité empirique est démontrée, l'effet de vérité, de subjectivité et de réalité sont plus élevés. En conclusion, valider le concept d'énonciation personnelle revient à reconnaître un auteur doté d'intentions dans l'acte de faire œuvre, garant de l'authenticité et de la vérité du récit. L'instance auctoriale qui émane de cette singularité de l'auteur s'il est reconnu réel, assure un niveau d'engagement et de témoignage (physique et moral), supérieurs à celui de toute figure d'énonciation impersonnelle.

LISE GANTHERET

Docteur en recherches audiovisuelles et cinématographiques de la Sorbonne nouvelle Paris III, Lise Gantheret a effectué un DEA sur l'autobiographie au cinéma, *Le Je filme sa réalité* et une thèse sur les films de voyage autobiographiques, *Quête et traversée dans les films de voyage*. Elle vient de terminer un documentaire à la première personne sur Haïti : *Capitaines de l'espérance* (52', Argus Films). Elle a également effectué un post-doctorat à l'Université de Montréal et fut chargée de cours sur le cinéma documentaire et sur les films personnels. Elle travaille tout particulièrement sur l'autobiographie, les représentations de l'Autre et de l'Ailleurs, mémoire, histoire et cinéma et les questions d'identité et d'altérité. Elle a également occupé plusieurs fonctions dans le domaine du documentaire : programmation, production et distribution.

Les « mises en regard » dans les films de Johan van der Keuken

| Marie-Jo Pierron-Moinel

Résumé

Johan van der Keuken considère le cinéma comme un art du visuel qui s'appuie sur les perceptions, et non comme un art du spectacle qui donne l'illusion au spectateur placé en position de fauteuil d'orchestre de tout voir et tout savoir sur la réalité présentée par le film. Ainsi ce cinéma que je désigne comme « cinéma du regard » se propose de filmer le réel tout en affichant le regard qu'il porte sur ce réel.

Cette inscription de la subjectivité filmique dans une problématique du regard s'ouvre au niveau théorique sur une conception de « l'énonciation interactionnelle » qui rejoint et prolonge d'autres conceptions théoriques. (F. Casetti, C. Metz, R. Odin) Le sujet filmé /filmant (conception déictique) s'inscrit dans des conditions particulières de production (conceptions impersonnelles et sémio-pragmatiques) et s'ouvre à une interaction. (M.J. Pierron, 2010 : 201) L'espace de vie rejoint l'espace de filmage et de réception en plaçant le regard au centre des différentes interactions en jeu dans le film.

L'édition intégrale des films de van der Keuken est disponible sur Arte boutique en 5 volumes.

Abstract

Johan van der Keuken sees cinema as a visual art resting upon perceptions and not as a performing art giving the spectator an all-seeing, all-knowing proscenium perspective on the on-screen reality. Therefore, his cinema, which I call 'cinéma du regard'

('a cinema of seeing'), sets out to film the real, all the while foregrounding the filmmaker's own view of the real. Thinking of 'ways of seeing' in terms of 'filmic subjectivity' leads, on a theoretical plane, to a notion of the 'interactional enunciation' that echoes and develops other theories in the field (Casetti, Metz & Odin). The pair «filmed subject/filming subject» (deictic conception) is embedded in specific contexts of production (impersonal and semio-pragmatic conception) and engages in an interactional process. Real-life space merges with filmic space and reception space, thus putting visual perception at the heart of the various interactions at stake in a film. The complete collection of Van der Keuken films is available in 5 box sets on Arte boutique.

Le cinéma de van der Keuken semble caractériser un « cinéma du regard » où le visuel l'emporte sur le drame et sur la représentation. Il se propose ainsi de filmer le réel tout en affichant l'expérience de filmage. Il s'agirait donc d'une variante de l'écriture réflexive, mais la finalité de ce positionnement réside dans le questionnement sur le filmage et d'une manière plus générale dans une réflexion sur l'acte de perception.

Qu'est-ce que le réel pour les aveugles dans *L'enfant aveugle* en 1964 ? et dans *Herman Slobbe/l'Enfant aveugle 2* en 1966 ?

Qu'est-ce que l'Europe pour les Européens des années 80 dans *Face value*, 1991 ?

Qu'est-ce que le monde pour les immigrés qui vivent à Amsterdam dans *Amsterdam global village* en 1996 ?

Pour lui, faire du cinéma correspond à faire une expérience du monde. Il fait fusionner les grandes étapes de sa vie avec des expériences de voyages ►

- qui donnent elles-mêmes lieu à des films. Ainsi, l'image n'est plus conçue comme la reproduction ou la présentation du réel, mais comme l'expression d'une présence au réel.

En prolongement des propositions effectuées par Jacques Aumont (Aumont, 1990, Aumont, 1996) j'aborderai la question du subjectif comme expérience de regard en distinguant différents niveaux :

- la source du regard comme regard percevant
- les moyens mis en œuvre dans les configurations visuelles des images comme regard imageant
- et enfin la finalité de cette expérience qui constitue le sujet regardant comme observateur participant

1- La source du regard comme sujet percevant

En 1964 van der Keuken tourne *L'enfant aveugle*, un film sur les activités menées à l'institut pour aveugles de Huizen et aussi un film sur la perception de la réalité chez les enfants aveugles.

Avec ce film il « essaie de susciter quelque chose de l'état d'aveugle. D'ailleurs pour lui un film, quel qu'en soit le sujet doit aussi être un état. » (van der Keuken, 1998)

Quel est le monde perçu par les aveugles ? Quel est le monde perçu par le film ?

En fait, ces questions posées par le film ne cherchent pas de réponse figée et univoque. Elles inscrivent plutôt le film dans une démarche ouverte de questionnement, dans une dynamique de réflexion. C'est sur cette base que s'élabore le savoir du spectateur par tâtonnements, essais, hypothèses...

Deux ans après *L'enfant aveugle*, en 1966, le cinéaste prolonge son observation avec *Herman Slobbe/ L'Enfant aveugle 2*.

Il s'agit alors de suivre Herman Slobbe, un enfant de quatorze ans, aveugle de naissance déjà entrevu dans le film précédent. Cette fois, la relation sensorielle au réel sera examinée du point de vue de cet enfant particulier. Les aveugles appréhendent le monde selon une découverte progressive et fragmentée. C'est en manipulant les objets, en glissant les doigts sur eux, en les soulevant qu'ils découvrent les objets, par leur contact, leur poids, leur volume, leur masse, leur forme, leur odeur... Ces différentes informations se complètent, rendant ainsi possible la construction d'un monde à partir d'informations fragmentées, lorsque l'ouïe ne peut intervenir. En tant que fondé sur l'état d'une relation sensorielle, celle des aveugles, celle du film, le regard percevant va constituer un lieu caractérisé par l'exercice d'un déplacement, par l'immobilisation des objets, par la fragmentation, l'écart et le vide.

Ces différentes caractéristiques sensorielles apparaissent dans la forme de ces premiers films de van der Keuken.

2- La mise en place du « sujet imageant » au travers des configurations visuelles

Avec *Face value*, 1991, van der Keuken porte un regard sur l'espace européen de la fin des années 80 dans une approche cubiste et sur la base d'une forme mosaïque.

L'espace européen à la fin des années quatre-vingts se trouve représenté par « quelques quatre-vingts scènes, portraits et petits récits. » (van der Keuken, 1998).

La représentation de l'espace dans ce film hyperfragmenté semble s'établir à partir de la déconstruction de la profondeur de champ spatiale qui se trouve

remplacée par la représentation de surfaces en aplat et par la juxtaposition de fragments reliés entre eux selon diverses procédures qui valorisent le schème de la mosaïque.

L'absence de profondeur de champ spatiale provient de la décontextualisation des scènes. Il est en effet impossible au spectateur de situer le pays dans lequel est filmée la scène sans avoir recours à la langue pratiquée. Aucun indice stéréotypé ne permet de les situer précisément au plan géographique. Il en résulte une indifférenciation qui place le spectateur face à un espace qu'il perçoit comme indéfini.

A cette indifférenciation des lieux, vient parfois s'ajouter, dans certaines scènes, une absence de fond derrière les visages qui s'apparente alors à l'esthétique des photomaton : prises de vues frontales, quasi immobilité des visages et de la caméra, regards à la caméra, fonds neutres, gros plans, lumière blanche. Les visages ainsi filmés se démarquent des visages saisis en situation, où le lieu est situable, même de manière très imprécise, les personnages sont alors en mouvement, les regards non orientés vers la caméra, les plans moins rapprochés, la lumière plus naturelle. L'impossibilité pour le spectateur de localiser précisément les lieux filmés l'empêche de pénétrer dans la scène. Il en est maintenu à distance et peut dès lors accorder toute son attention aux visages, aux formes, ainsi qu'aux voix.

L'absence de profondeur et l'effet de surface en aplat qui en découle proviennent donc de la mise en scène (lieux non montrés), de la distance rapprochée des visages, ainsi que de l'évacuation du mode narratif. Ainsi, les différents personnages qui parlent n'ont pas de statut de narrateurs. Leurs paroles ne relatent aucun événement, aucune transformation, aucune temporalisation. Ils ne se situent pas par rapport à une temporalité narrative comprise entre un avant

et un après, mais expriment leur rapport au monde, leur « être-là. »

Cette expression d'une présence au monde constitue le noyau central du film, à la fois méta-physique et politique.

La mise en récit se trouve également empêchée du fait de la multiplication des intervenants qui ne sont pas hiérarchisés. Les liens qui les unissent ne sont pas diégétiques : ces personnes ne sont pas censées se connaître ni même se côtoyer. Elles se succèdent sur la chaîne filmique, et c'est le spectateur qui doit établir entre elles des liens formels, sensoriels ou intellectuels.

Face à ces personnages qui affichent leur statut de présence / absence, leur statut de forme, le spectateur se trouve ainsi confronté à des discours qui mobilisent toute son attention et ses capacités de réflexion sans être captif des filets de l'identification.

Mais il reste pourtant « en phase » selon l'expression de Roger Odin, (Odin, 2000), c'est-à-dire mis en état de vibrer au rythme des scènes du film.

Cette mise en phase s'effectue, non pas, on l'a vu, par le biais de mécanismes d'identification ou d'effets de narration, mais par celui d'une rhétorique discursive de la confrontation et du télescopage. Sans cesse il est conduit à se replacer face à de nouveaux visages, de nouvelles voix, en effectuant par lui-même le travail de mise en séries, correspondances, parallélismes, oppositions... Il se trouve face à une véritable mosaïque qu'il lui est proposé de déchiffrer en effectuant les parcours qui lui sont propres, mais à partir desquels il est pourtant conduit à viser un visage collectif. Van der Keuken part de la marge, de l'indistinct, du fragment pour tendre vers une forme d'ensemble mais en conservant visibles les interstices entre les fragments. Il s'agit sans doute moins d'opérer ►

- des rapprochements, des ressemblances, des similitudes, que de marquer des écarts et des failles. Cette forme matricielle sur laquelle se construit ce visage collectif pourrait donc être ici la forme de la mosaïque. La mise en relation entre des fragments hétérogènes de visages, de voix, de musiques, de bruits, établit une structure en mosaïque qui apparaît de manière différente pour chaque spectateur. Elle ne peut pourtant être comparée à un puzzle à reconstituer. Elle ne correspond pas à l'image d'un visage collectif conçu *a priori*, d'un savoir préalable sur une totalité que van der Keuken se proposerait de faire reconstruire par le spectateur. Ainsi, une fois le parcours accompli par le spectateur, la structure du visage en mosaïque garde toujours tout son mystère. La structure en mosaïque, en forçant le regard du spectateur à être conscient des fragments toujours visibles est, avec la représentation de surfaces en aplat analysée plus haut, le moyen par lequel le spectateur est maintenu à distance des images. Représentation en surfaces, structure en mosaïque à parcourir à partir de fragments, constituent les composantes formelles grâce auxquelles *Face Value* rend le spectateur partenaire actif de sa construction, en tant que sujet imageant.

3- Le sujet du regard

Van der Keuken lui-même déclare que « dans *Face Value* tout tourne autour du visage et du voir : le désir de se donner à voir, la peur de se faire voir, l'impossibilité de se voir soi-même, la peur et le désir de voir l'autre. » (van der Keuken 1998 : 177)
Ce voir, pour le spectateur, est à la fois facilité et empêché par deux opérations qui relèvent du télescopage et de l'anamorphose.

Le « télescope » est l'instrument d'optique qui permet d'examiner les lointains. Mais « télescoper » désigne aussi le fait de heurter violemment, en le défonçant, un objet placé sur la même trajectoire. En linguistique, « télescoper », c'est opérer la fusion de deux mots, dont l'un au moins est tronqué ou abrégé. Comme un télescope, les fragments de *Face Value* permettent à la fois d'emboîter le lointain dans le proche, de heurter, violemment parfois, le réel, de prendre la réalité pour une apparence ou l'apparence pour une réalité, de confondre animé et inanimé. Mais si le télescope nous rapproche de certains visages, le télescopage nous empêche de les discerner en les fusionnant. Le spectateur se trouve à la fois plus proche de chacun d'entre eux, et leur accorde ainsi la valeur de « fétiche » analysée par S. Daney, mais paradoxalement, tous ces visages représentés en surface, se télescopent et acquièrent ainsi un « devenir dialectique. » (Daney, 1978) Le spectateur perçoit les caractéristiques individuelles des visages en tant que fragments de réel, « devenir fétiche », mais la mise à plat de chacun d'eux en fait des formes qui appellent le sens, selon leur « devenir dialectique ». Le sens n'est plus posé comme *a priori*, il reste à établir par le spectateur. Par les prises de vues en gros plan, le fragment adhère ainsi au concret et permet au spectateur d'analyser ce qui est dans le plan, tout en le décomposant, comme s'il tournait autour, en déployant les différentes facettes des fragments qu'il a mis en séries. Les différents fragments peuvent se répondre, se prolonger, s'opposer, se contredire. Il en va ainsi pour les discours du Front National français en voix in auxquels semblent répondre dans la scène suivante les silences des visages des personnes venues se recueillir dans un cimetière juif. Plus que face à des ressemblances ou à des oppositions entre



Affranchi de la narration comme de la représentation classique, le sujet peut alors par le film, faire une expérience de regard que l'on peut qualifier pour van der Keuken de « regard nomade ». Il s'agit pour lui de considérer la pratique du cinéma comme un art corporel, une prise de position idéologique et politique, une expérience esthétique.

les fragments, le spectateur est alors placé face à la vanité de vouloir saisir l'essence de la réalité européenne. Il est sans cesse replacé face à d'autres facettes de la réalité, d'autres moments de ses perceptions dans ce que Serge Daney appelle « Une étrange machine à dé-méduser, à dé-sidérer » (Daney 1978 : 69), machine qui possède tous les traits d'une anamorphose.

Ce procédé de l'anamorphose opère dans la perspective de faire présenter à l'œuvre deux lectures possibles.

La première faisant disparaître la seconde quand l'emplacement de l'observateur change. Il en résulte que deux contenus se superposent, se complètent ou se contredisent au sein d'une même œuvre. Avec l'anamorphose, l'observateur est conduit à douter autant de la représentation du réel qui lui est proposée que de la véracité de ses perceptions.

Si l'on prend pour exemple la série des visages rapprochés, elle débute avec la scène (mise en scène ?) des photographies de mariage puis la même position des personnages réapparaît lors de la scène de danse de deux autres jeunes mariés, puis de la scène entre Ed van der Elsten, malade alité et sa compagne, puis encore à la fin du film lorsque le bateau sort du cadre suivi des yeux par ceux qui étaient venus faire leurs adieux à leurs proches. Ici, c'est la reprise du même motif, construit dans une mise en scène identique des visages dans des situations différentes qui met en pièces l'illusion. L'anamorphose permet au cinéma du regard, non seulement d'appréhender le réel, mais de se questionner sur l'opération qu'il est en train d'effectuer.

En donnant au spectateur le pouvoir de mettre en doute ses propres perceptions, elle le conduit à ne pas utiliser qu'un seul point de vue pour son observation. Placé face au fragment, il établit, on l'a vu une relation dialectique avec d'autres fragments, il multiplie ainsi les points de vue sur le même motif, comme si, à la manière des cubistes, il tournait autour de l'objet. Son regard est ainsi toujours en mouvement. Il est conduit à établir des correspondances entre deux figures ou deux

motifs, à la manière d'une figure de style filée.

La reprise filée du même motif constitue un procédé d'anamorphose parmi d'autres. Les films de van der Keuken jouent de plusieurs manières avec cette construction stylistique.

Les accélérés, les zooms, les décadrages expriment le fait que l'observation directe pose problème. A partir d'un point de vue unique, fixe et souvent frontal, on effectue un glissement vers l'avant ou sur le côté, et l'anamorphose surgit dans ce glissement, en disloquant la forme première. Le spectateur de *Face Value* est conduit à une réflexion critique sur ses propres perceptions. Il prend conscience simultanément de l'apparence concrète des visages individuels, de la structure d'un visage collectif de l'Europe, et de l'opération de perception et de cognition qu'il est en train d'effectuer.

Affranchi de la narration comme de la représentation classique, le sujet peut alors par le film, faire une expérience de regard que l'on peut qualifier pour van der Keuken de « regard nomade ». Il s'agit ►

- pour lui de considérer la pratique du cinéma comme un art corporel, une prise de position idéologique et politique, une expérience esthétique.

Au-delà d'une maîtrise technique, d'une richesse perceptive, ou d'un travail conceptuel, filmer n'est rien moins pour van der Keuken, que « faire une expérience du monde. » C'est cette expérience que nous désignons par l'expression « sujet du regard. » Le regard étant ici défini comme « la fusion entre l'œil et le lieu. » (Virilio, 1984)

Pour van der Keuken, l'image cinématographique « traduit la réaction physique aux circonstances. Ainsi dans le froid, on a une façon d'être tout à fait différente que dans la chaleur. Quand ça bouge beaucoup autour de soi, on est pris dans le mouvement ; et quand il y a silence, on doit être plus réflexif. Ces différentes manières d'être se traduisent immédiatement dans la réaction physique avec la caméra. » (van der Keuken 1998 : 12)

Le cinéma est donc un art corporel, et « l'image filmée résulte d'une collision entre le champ du réel et l'énergie que je mets à l'explorer. C'est actif, agressif. Quelque part, à mi-chemin, on trouve un point fort et c'est également l'image filmée. » (van der Keuken 1998 : 14)

Van der Keuken considère le cinéma sous trois aspects : comme un instrument de musique qui lui permet d'improviser et de jouer sa partie, comme un match de boxe où le geste est frontal, rapide, improvisé, comme une caresse enfin, qui effleure une surface.

- Les cadrages en effet, même s'ils sont précis, ne sont jamais figés et gardent ainsi leur possibilité de saisir l'imprévu d'une situation.

- La caméra portée à l'épaule épouse les gestes et la respiration du cinéaste, devenant ainsi le prolongement de son corps.

- Les zooms précis, rapides, inattendus sont l'expression d'un acte de perception.

- Les travellings enfin, qui glissent sur les façades des immeubles dans *Amsterdam Global Village*, sont autant de gestes par lesquels la caméra semble dotée d'un sens tactile.

La conception d'un cinéma comme art corporel se fonde sur l'implication du cinéaste dans la situation filmée. Van der Keuken évoque à plusieurs reprises dans ses entretiens, le poids de sa caméra portée à l'épaule, qui va dans une certaine mesure déterminer la durée des plans ainsi que les mouvements d'appareil. Pour van der Keuken, le cinéma est un art impliquant à cause des contraintes techniques qui pèsent sur lui.

La collision entre le réel et l'énergie du cinéaste va se trouver renforcée par la frontalité des prises de vue. Le sujet filmé fait face à la caméra portée par van der Keuken lui-même, et le film enregistre une rencontre, un rapport direct entre deux individualités, il est l'expression d'un corps à corps où filmeur et filmé interagissent l'un avec l'autre, dans un face à face sensoriel.

Ses films débutent souvent par sa voix ou son visage qui apparaissent dès les premiers plans du film. Cette apparition récurrente peut prendre valeur de parabole, comme dans *L'œil au-dessus du puits*, ou simplement servir à afficher une présence originelle aux images. Même si le film est un déplacement incessant entre ici et là-bas, soi et l'autre, il est pourtant toujours rattaché à une origine qui lui sert d'ancrage et d'arrimage. Les films de van der Keuken prennent alors figure de traversée symbolique où, quels que soient les sujets, s'enchaînent les étapes d'un scénario initiatique. Tous ses films sont en effet des documentaires, qui racontent aussi des voyages imaginaires où se succèdent :

le but du film -voyage, l'identité du filmeur- voyageur, son départ, son exploration et son retour.

Van der Keuken s'attache fréquemment à filmer sa ville d'origine, son lieu d'attache qu'est Amsterdam. S'il passe pour un cinéaste voyageur, la plupart de ses films comprennent des séquences filmées dans sa ville, voire son quartier, sa rue ou sa maison. Le proche est toujours là, même lorsque le cinéaste parcourt les contrées les plus lointaines. Il fait fusionner le proche et le lointain, faisant en sorte que l'un n'existe que par rapport à l'autre et constate que « les nombreux mondes coexistant dans le monde, si irrévocablement séparés soient-ils en raison des différences économiques et culturelles, sont aussi irrévocablement mêlés les uns aux autres. » (van der Keuken 1998 : 185) La perspective classique qui ordonne la représentation du proche et du lointain en les différenciant se trouve ici remplacée par une coexistence des lieux. Si les films de van der Keuken sont des voyages, ils affichent toujours leurs caractères de voyages imaginaires et symboliques : ils se démarquent des films de voyages traditionnels qui relatent les différentes phases de séparation, exploration et réintégration. Dans les films de van der Keuken, les départs ont bien lieu, mais sans pourtant donner lieu à des séparations. Des voyages, il reste la mise en mouvement, le déplacement hors de soi qui permet au regard nomade de s'exercer. Avec *Vacances prolongées*, 2000, van der Keuken alors atteint d'un cancer va entreprendre ce film-voyage pour expérimenter différentes thérapies et se confronter à différentes façons de vivre la maladie. La variété des moyens de déplacement utilisés permettra la pratique de différentes vitesses, de différents types de liens au monde. Chaque

vitesse donne lieu à des perspectives particulières. L'avion, la marche, le bus, la barque, le delta-plane, le dos d'âne... installent le voyageur dans des rythmes variés qui permettent une plus ou moins grande proximité au monde. Ces vitesses variées engendrent différents types de regards où le corps se trouve engagé.

Le regard du corps du marcheur qui peine sur la montée du chemin est rivé aux obstacles sur le sol, il ne parvient pas à s'élever ni à s'échapper plus loin que la distance de ses pas. Il fait dépendre les images de l'effort indispensable à la marche. Le marcheur et le cinéaste ne font plus qu'un, le corps de l'image est ainsi suspendu au corps du marcheur-cinéaste-malade. Pour van der Keuken, les différents niveaux de réalité se confondent à la fois dans leurs buts et leurs réalisations : le voyage est le but du film, tout comme le film est le but du voyage.

Le rythme du film fusionne avec celui de l'avancée de la maladie, et avec la vitesse des moyens de locomotion empruntés. Si l'avion du voyage de départ correspond à l'espoir de mettre la maladie à distance, bientôt la marche pénible qui rend la respiration difficile va venir instaurer un rythme pesant, porteur d'appréhension. Jusqu'à ce que la barque africaine puis le delta-plane viennent apporter une nouvelle sérénité.

Ainsi, voyage et film fusionnent dans ce qui constitue, pour van der Keuken, un acte de survie : où voir en se déplaçant, créer des images, se soigner et faire une expérience du monde se confondent dans une dimension existentielle.

Pour van der Keuken, le déplacement est une position constante qui régénère son regard et fait de lui un observateur participant. Il ne se place pourtant jamais en étranger dans les milieux ou les pays qu'il filme et cette qualité est liée à son regard qui ►

- saisit le métaphysique dans le politique, le général dans le particulier, l'intelligible dans le sensible. Ces relations dialectiques l'empêchent de se fixer sur un point ou sur un niveau donné.

Mais d'autres raisons, plus idéologiques, vont faire que le cinéaste va s'impliquer dans la situation de filmage. Lorsqu'il établit une distance aux personnes filmées qui lui permet de les toucher ou d'être touché par elles, il manifeste ainsi la volonté d'établir une relation de proximité physique et morale. Il s'agit pour le cinéaste de se placer à hauteur d'homme, de considérer l'autre comme un partenaire de l'acte de filmage et ainsi de permettre un réel échange et une possibilité de réciprocité. La proximité entre le cinéaste et le sujet filmé permet alors de rendre compte du phénomène de la rencontre et de l'échange, dans sa dimension physique, corporelle, sensorielle. Le sens des propos échangés n'est plus le but recherché. Il s'agit plutôt de construire une interaction dans laquelle le spectateur se trouve impliqué, de filmer ce qui apparaît à la conscience, c'est-à-dire le phénomène par lequel les sens et l'idée établissent une relation dialectique.

La notion de regard se distingue des questions de sujet et de perception sensorielle, même si celles-ci en font partie. Le regard est un regard à hauteur d'hommes, dans la réalité des personnes filmées, assez proche, tout en restant distancié pour saisir la structure du réel. Avec *L'œil au-dessus du puits*, il se propose d'occuper une place qui s'approche d'une autre vision du réel : « J'ai essayé de mieux approcher l'idée qu'il y a de tout autres visions et structures du réel, une tout autre expérience de la réalité. Il est important pour moi de m'approprier de la sorte quelque chose de cet autre monde.

Je veux me l'approprier sans le voler. » (van der Keuken 1998 : 170) Ici, le réel est analysé en termes de structure plus qu'en termes de sujet. Ainsi, en filmant les situations d'apprentissage au Kerala, van der Keuken filme à la fois les enjeux politiques et métaphysiques de ces situations.

« La façon de penser socio-politique est encore certainement présente mais dans l'ensemble la question de la vie et de la mort est devenue plus importante. » (van der Keuken 1998 : 171)

Même s'il déclare ne pas avoir voulu « mettre la pauvreté au centre » il tenait pourtant à ne « pas être le voyageur des Indes qui passe au-dessus. » (van der Keuken 1998 : 170) L'analyse qu'il fait de son projet de film dans *Aventures d'un regard* prouve qu'il travaille en réfléchissant avant tout à la place de son regard plus qu'au contenu du sujet. A propos du choix de ne pas placer la pauvreté au centre, il note que « les Indiens eux-mêmes sont assez calés pour ne pas faire attention à ce qui gît en dessous du niveau du genou (... et que) cela est assez en rapport avec les conceptions de la réalité des Indiens : ils sont très préoccupés par leur position à l'intérieur de cette réalité, ce qui est formalisé par le système des castes. » (van der Keuken 1998 : 170) La juxtaposition des scènes d'apprentissage dans le film semble ainsi correspondre au cloisonnement des mondes dans la culture indienne. Il s'agirait surtout de se maintenir dans une place sans voir ce qui se passe dessus ou dessous, même si la conscience de ces autres mondes est pourtant présente. Le filmage des situations de transmission et d'apprentissage donne à voir la transmission des codes qui permettent à un groupe donné de renforcer son identité. La juxtaposition de ces situations, par le



**Pour van der Keuken,
filmer, c'est comme
voyager... C'est impliquer
son regard et son
corps selon le mode de
l'observation participante...
Par le film comme par le
voyage se tissent des liens
avec le monde... »**

montage, permet d'appréhender la juxtaposition des mondes au sein de la culture indienne.

Le spectateur prend ainsi conscience de l'importance vitale de la transmission des apprentissages au sein d'un groupe donné. Si la réflexion politique n'est pas primordiale

dans ce film, c'est aussi que van der Keuken choisit de se mettre en rapport avec la position que les Indiens occupent dans leurs groupes respectifs : se maintenir, sans regarder la pauvreté et la mort, en bas. La transmission des apprentissages, tout en maintenant la cohésion du groupe, permet de véhiculer l'énergie nécessaire au maintien d'une place. Politique et métaphysique sont ainsi étroitement imbriqués dans le regard que van der Keuken choisit de porter sur le Kerala ; un regard vivifié par « le sentiment d'avoir été là. » (van der Keuken 1998 : 172)

C'est précisément ce sentiment qui va donner sa force esthétique au film. Ce sentiment porté par « l'exotisme, l'étonnement ou l'ahurissement simplement de se trouver quelque part, on devrait l'avoir ici aussi en Europe, s'étonner d'être là où l'on est dans le monde. » (van der Keuken 1998 : 174)

C'est ce regard que nous qualifions de nomade, d'observateur participant qui constitue le sujet du regard, le sujet regardant.

Dans *Aventures d'un regard*, van der Keuken analyse ainsi l'exotisme de ses images :

« Je trouve qu'on ne doit pas se sentir coupable ni trop avoir peur de l'exotisme. J'ai aussi toujours dit qu'on ne doit pas avoir trop peur de la beauté. Dans les années soixante-dix un film politique devait être moche (...) Il fallait que ce soit blafard et pauvre (...) Bien

entendu, les films doivent être « pauvres », ils ne doivent pas tirer leur plus-value de la valeur financière, des moyens qu'on a apportés, ni de cet espèce de voile chic qui recouvre certains films de fiction, mais je n'ai jamais été pour la pauvreté qui passe pour de

**l'intégrité politique, parce qu'une expérience esthétique est justement pleinement à sa place dans un film politique. »
(van der Keuken 1998 : 174)**

Dans les films de van der Keuken, le regard est revendiqué comme expérience à la fois exotique et esthétique.

C'est le regard d'un voyageur qui n'oublie jamais d'où il vient, et qui se trouve toujours surpris d'être là.

Les films sont construits selon le modèle dynamique d'un déplacement incessant où interfèrent des lieux différents, ce qui a pour conséquence de régénérer son regard.

Pour van der Keuken, filmer, c'est comme voyager, c'est choisir des lieux, un parcours, des étapes, une vitesse. C'est mettre en relation des lieux distants, c'est impliquer son regard et son corps selon le mode de l'observation participante, c'est introduire l'étrangeté dans le familier, c'est chercher le différent sous l'apparence du semblable, selon un principe de reconnaissance de soi et des autres. Par le film, comme par le voyage, se tissent des liens avec le monde.

Il s'agit au travers de ces voyages-films de se déplacer hors de soi, de se penser comme nomade sans jamais pourtant perdre de vue son point d'ancrage que représente pour lui Amsterdam. ►

- Pour le cinéaste, le voyage-film devient le prétexte à l'exercice d'un regard régénéré par l'imaginaire. Il s'agit de voir et de comprendre, par le film qui établit un pont symbolique entre l'ici et l'ailleurs, entre soi-ici et soi-là-bas. Le film-voyage modifie le rapport à soi, à l'autre, et au monde en s'érigeant en un voyage existentiel fondé sur un déplacement hors de soi.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- > AUMONT, Jacques, *L'image*, Paris, Nathan, 1990.
- > AUMONT, Jacques, *A quoi pensent les films*, Nouvelles Editions Séguier, 1996.
- > DANEY, Serge, « La radiation cruelle de ce qui est. » *Cahiers du cinéma* n° 290, 291, juillet-août 1978.
- > ODIN, Roger, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000.
- > PIERRON-MOINEL, Marie-Jo, *Modernité et documentaires, Une mise en cause de la représentation*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- > VAN DER KEUKEN, Johan, *Aventures d'un regard*, *Cahiers du cinéma*, 1998.
- > VIRILIO, Paul, *L'espace critique*, Paris, Ed. Bourgois Christian, 1984.

MARIE-JO PIERRON-MOINEL

Maître de conférences à l'Institut européen du cinéma et de l'audiovisuel à l'Université Nancy2, Marie-Jo Pierron-Moinel est l'auteure de *Modernité et documentaires* (2010) et oriente actuellement ses recherches sur le regard au cinéma.

Robert Bresson : de l'objectivité consciente à la subjectivation sublimée

| Peggy Saule

Résumé

Si tout film, comme tout acte de création, reflète la subjectivité inconsciente et inhérente au créateur, interpréter la subjectivité cinématographique par le prisme de l'œuvre de Robert Bresson est l'occasion d'envisager cette subjectivité comme une finalité artistique. Robert Bresson n'a de cesse de chercher à transmettre et dévoiler l'individualité essentielle de chaque modèle. Comment livrer de manière consciente, maîtrisée et artistique leur subjectivité refoulée? Une traque ontologico-cinématographique qui prend sens dans l'expression bressonienne d'« automate spirituel ».

Abstract

If any film, like any act of creation, is a reflection of the unconscious and inherent subjectivity of an artist on the one hand, the very interpretation of Subjectivity through Robert Bresson's work on the other hand, reveals it as being an artistic purpose in itself. Robert Bresson's constant aim lies in transmitting and showing each model's essential individuality. Here is the direction of Bresson's work we will be focusing on: how to deliver in a conscious, controlled and artistic way an already repressed subjectivity from the models. We will find the answer in an ontologico-cinematographic hunt, in which the meaning of Bresson's expression: "l'automate spirituel" (the spiritual robot) is legitimated.

Le cinéma de Robert Bresson et la question de la subjectivité ? Deux propositions apparemment antinomiques. Et pourtant confronter Bresson à la question de la subjectivité c'est opérer un renversement de la dite subjectivité. La subjectivité, c'est le partial, l'arbitraire, l'affectif, l'apparent, l'irréel, l'illusoire, bref l'essentiel en chacun de nous, c'est cela que Bresson veut atteindre, ce qu'il veut montrer. Il veut que la subjectivité de chacun de ses modèles transperce le filtre de la caméra. Problème : comment oser la subjectivité sans tomber dans la fausseté du jeu et la caricature ? C'est là que le cinéaste utilise à contre emploi le principe de subjectivité : en imposant une neutralité exagérée, en imposant à ses modèles une objectivité symptomatique, un « je sans jeu », sans démesure, sans émoi, sans affect, sans intention, sans colère, sans peur, sans amour, sans rien, un jeu pur, objectif, simple, neutre et mécanique. Mais pas sans vie, pas sans âme, au contraire !

Dans *Notes sur le cinématographe*, qu'il publie en 1975, Bresson annonce déjà son programme :

« Jadis religion du beau et sublimation du sujet. Aujourd'hui mêmes nobles aspirations : se dépêtrer de la matière du réalisme, sortir de l'imitation vulgaire de la Nature. Mais la sublimation se tourne vers la technique... »¹

Nous allons tenter ici de suivre sa méthode, une méthode parfois philosophique, parfois psychanalytique, parfois issue d'une intellection intuitive qui consiste à « être divinement soi »². Une méthode qui réalise le transfert des rituels de l'*habitus* vers la nécessité individuelle. Nous allons suivre le chemin bressonien qui nous fera partir de l'objectivité consciente des modèles et nous mènera à une subjectivité essentielle puis sublimée de l'être. ►

¹ Bresson Robert, *Notes sur le cinématographe*, St-Amand : Gallimard, 1975, 140p. Collection Folio. Préface de J.M.G. Le Clézio, édition 1988. p. 73.

² *Ibid.* p.70.

► 1- L'objectivité consciente et mécanique

Le matériau premier de Bresson, ce sont ses modèles, modèles qu'il distingue de l'acteur :

« Pas d'acteurs
(pas de direction d'acteur)
Pas de rôles
(pas d'étude de rôle)
Pas de mise en scène
Mais l'emploi de modèles pris dans la vie.
ETRE (modèle) au lieu de PARAITRE
(acteur). »³

Les modèles bressoniens ne jouent pas de rôle, il ne s'agit pas de faire semblant en mimant les réactions d'un personnage fictif. Il ne s'agit pas de re-présenter une réalité passée ou imaginée. En travaillant avec ses modèles, Bresson cherche quelque chose, quelque chose à faire surgir.

« L'important n'est pas ce qu'ils me montrent mais ce qu'ils me cachent, et surtout ce qu'ils ne soupçonnent pas qui est en eux »⁴ dira-t-il. Mais pour que ce « quelque chose » puisse s'offrir à la lumière de la caméra, il faut que les modèles soient vierges du diktat de la théâtralité. « Rien n'est plus faux dans un film que ce ton naturel du théâtre recopiant la vie et calqué sur des sentiments étudiés »⁵.

Ne pas avoir appris à jouer, ne pas avoir appris à simuler les sentiments, les émotions. C'est pour cela que Bresson travaille rarement avec des acteurs professionnels, il préfère des inconnus, des gens de la « vraie vie » comme Armand Guibert, psychiatre parisien (le curé de Torcy dans *Journal d'un curé de campagne*) ou bien Kassagi, le pickpocket confirmé qui apprend à Michel les techniques de son « art ». C'est pour cela que Bresson ne reprend jamais les mêmes individus pour jouer dans ses films (sauf

Jean-claude Guilbert qui joue à la fois Arnold dans *Au hasard Balthazar* et Arsène dans *Mouchette*, mais on remarque que ces deux personnages sont sensiblement identiques : mélange de tendresse et de violence). Les modèles sont susceptibles d'être plus malléables que des acteurs professionnels ou connus : ils doivent supporter et obéir à la discipline imposée par le cinéaste. Car en effet, Bresson ne ménage pas ses modèles : pour chaque scène, il leur impose un très grand nombre de prises, il leur dicte les gestes à faire ou ne pas faire, l'attitude, les positions à adopter. Etre un modèle bressonien signifie accepter de n'être qu'un pantin, un automate, accepter les directives du cinéaste. Chaque geste est prévu, répété encore et encore, afin qu'il devienne automatique, presque instinctif. Et Bresson veut se débarrasser des comportements parasites, c'est-à-dire faux, dus aux intentions psychologiques non nécessaires. Il s'en explique : « Les 9/10^{ème} de nos mouvements obéissent à l'habitude et l'automatisme. Il est anti-nature de les subordonner à la volonté de la pensée. Modèles devenus automatiques (tout pesé, mesuré, minuté, répété 10, 20 fois) et lâchés au milieu des événements de ton film, leurs rapports avec les personnes et les objets autour d'eux seront justes, parce qu'ils ne seront pas pensés. Modèles automatiquement inspirés, inventifs. »⁶

Robert Bresson stigmatise ainsi les mécanismes internes du corps, il crée une autonomie mécanique du geste, c'est-à-dire un procédé de réitération chronique et monotone des mouvements. Pas de psychologie des personnages ni de rôle de composition pour le modèle bressonien car le cinéaste récuse tout jeu mimétique.

De la même manière que les gestes sont dictés, les mots, la voix, la parole semblent eux aussi tout à fait artificiels. La voix ne laisse transparaître

³ *Ibid.* p16. ⁴ *Ibid.* p17. ⁵ *Ibid.* p20.

⁶ *Ibid.* p34-35.

aucune émotion, elle n'adopte aucune expressivité convenue. Les dialogues sont dits plus qu'ils ne sont joués. Bresson rejette toute tonalité injonctive de telle sorte que le spectateur ait pour fond sonore une polyphonie monocorde. Michel dans *Pickpocket* fait des phrases extrêmement courtes. Sa voix tombe exagérément à chaque point comme s'il s'agissait d'une parole terrible, dramatique et finale. Le ton lent et laconique de la voix est caractéristique de la volonté du cinéaste de dépouillement sémiologique. Le langage livré est mécanique. Le modèle ne parle pas, il « est parlé ». C'est comme si la parole jaillissait indépendamment de toute volonté du modèle, le discours est dépersonnalisé, il est objectivé à son maximum. Le langage semble surgir de la bouche des modèles comme si l'on « collait » une bande-son sur un automate. Il n'y a plus d'interaction entre la pensée / le geste / et la parole. Toute la structure traditionnelle homogène et simultanée pensée / acte / langage est déconstruite pour que chaque partie devienne strictement autonome.

Ainsi, Bresson veut se débarrasser de toute trace de pensée construite pour que le geste et la parole prennent vie, deviennent à eux seuls preuve et expression de l'existence. Ceci n'est pas sans faire penser à Lacan pour qui l'expérience du langage consiste à faire advenir le non-être à l'être. Le corps n'est que le vecteur de la parole, le sujet lacanien n'existe que comme objet parlant ; pour le psychanalyste le langage est plus fort que le sujet lui-même. Bresson rejoint Lacan sur son terrain en demandant à ses modèles d'être des objets parlants, des objets mouvants. Et le paradoxe est dit, « être des objets » : l'objectivité au service de la subjectivité. Mais les similitudes entre Lacan et Bresson s'arrêtent là car Bresson dépasse la question du langage comme fragment d'existence pour aller chercher plus loin une subjectivité essentielle.

Bresson invente une manière de travailler avec ses modèles : il s'agit de se délester des techniques du jeu pour que la spontanéité du modèle prenne le dessus. Le corps devient mécanique, automatique, objectif en ce sens qu'il est objet, un objet qui s'anime (au sens d'animus) dans les mains du cinéaste. C'est ainsi que Bresson met en place par la répétition, l'absence d'intention psychologique, la mécanique corporelle et la parole neutre, un processus d'objectivation du modèle. Cette objectivation du modèle (c'est-à-dire la faculté de le rendre objet) est le résultat d'une activité de la Raison : le modèle a conscience de lui-même en tant que sujet. Ici Bresson demande à ses modèles d'utiliser cette conscience de soi-même en tant que sujet-pensant pour interrompre le processus d'auto-réflexion et se laisser être un objet spontané et libre. D'ailleurs, pour Bresson, « *il ne serait pas ridicule de dire à tes modèles : je vous invente tels que vous êtes.* »⁷ C'est là le véritable rôle que s'assigne Bresson dans la création artistique : retrouver et dévoiler l'automate spirituel présent en chacun des modèles.

2- La subjectivité essentielle

Alors oui, Bresson instaure une objectivité du jeu de l'acteur, une objectivité du langage. Pourtant les mots surgissent peu à peu, ils résonnent entre eux et se font écho. Cette voix douce, celle de Jeanne dans *Pickpocket*, celle de Mouchette, sans modulation rythmique ni tonale, nous livre une parole réticente, timide et mystérieuse. Les modèles ne sont pas un simulacre du réel puisqu'ils sont le réel. Ils doivent être « *capable de se soustraire à leur propre surveillance* »⁸. C'est en 1955, au cours d'une rencontre avec des étudiants de l'IDHEC que Bresson expose sa méthode. ►

⁷ *Ibid.* p.39.

⁸ *Ibid.* p.70.

► Un étudiant lui demande :

« Au sujet de l'interprétation, supposez par exemple que vous vouliez tourner la vie d'un saint. Vous chercheriez autour de vous un personnage qui soit le sosie moral involontaire et apparent de ce saint et vous le scruteriez avec une caméra. Et vous attendriez le moment de correspondance miraculeuse où ce qui sera, sera exactement ce que vous avez voulu. »

Et Bresson de répondre :

« Vous choisissez quelqu'un et mécaniquement vous le faites travailler. Puis la mécanique le poussera à être un saint. L'émotion doit venir des mots, c'est-à-dire que si le texte est grand, beau et serré, l'émotion doit venir de la mécanique de ces mots. Ces mots, en passant à travers ses lèvres, le font vibrer comme des doigts font vibrer des cordes. Il ne faut pas se dire : "je suis telle personne dans tel rôle" et "ah, comme c'est émouvant de faire ça". C'est une émotion fautive, il faut que l'émotion vienne sans qu'on s'en aperçoive. »⁹

Ce n'est donc pas un modèle sans voix mais un modèle qui nous dévoile avec une sûreté grandissante sa propre intimité grâce à un timbre vocal non truqué, se refusant à tout traitement d'apparence. Le modèle se révèle à nous non seulement à travers l'angle privilégié de son corps mais aussi par les douces inflexions de sa voix. Pas de psychologie, seulement la révélation discrète et troublante des profondeurs de la vie, de sa vie.

Les modèles incarneraient-ils la figure du funambule qui, en fermant les yeux, se laisse guider par une conscience extra lucide, exposition d'une conscience refoulée, inconscient diront certains ? L'inconscient, cet autre de la conscience qui se trahit parfois, pendant les rêves et les actes manqués pour Freud, au moyen de la répétition de gestes pour Bresson. Le cinéaste appréhende les mécanismes inconscients de la pensée pour dévoiler les secrets intimes de chaque individu. Comme un aveu d'existence, comme si les hommes (les modèles) étaient télécommandés par un inconscient surpuissant. L'inconscient est le témoin ultime d'une subjectivité refoulée, l'expression secrète de l'intériorité des personnes. Tout à coup, l'alternance des silences et des murmures prend sens jusqu'à ce que le spectateur participe aux révolutions internes de chaque modèle. La véritable beauté des visages des modèles bressoniens, emblématiques, se trouve dans leur pudeur à se révéler à eux-mêmes tels qu'ils sont.

« Modèles. Mécanisés extérieurement. Intacts, vierge intérieurement. »¹⁰

3- La subjectivité sublimée

La technique répétitive et mécanique de Bresson lui permet de laisser surgir des indices, des traces de la subjectivité propre de chacun. Bresson est obsédé par la question de la vérité et la sincérité des modèles. Le Clézio, dans sa préface aux *Notes sur le cinématographe* remarquera cet engagement artistique du cinéaste.

« Dans son journal de bord, Robert Bresson a écrit ses découvertes en quelques mots. Tout ce qui fait un homme : ses goûts, ses dégoûts. Son

⁹ Bresson Robert, *Confrontations*, Paris : Femis, 1992. Collection les mardis de la Femis.

¹⁰ Bresson Robert, *Notes sur le cinématographe*, p70.



**L'important n'est pas
ce qu'ils me montrent
mais ce qu'ils me cachent.**

**goût pour la sincérité,
pour l'économie et la précision dans
l'art. L'être opposé au paraître. Dans la
sobriété et la pudeur de ces mots, nous
ressentons son désir de vérité. Le vrai
est inimitable, le faux intransformable. »**

Pour Bresson, le vrai, le sincère c'est le subjectif, la vérité de l'âme. Or, traditionnellement le vrai suppose l'objectivité, le rationnel, le réel. Ici, Bresson renverse la question : n'est véritable que le subjectif, l'intime, le privé, l'aléatoire, l'affectif, l'être substantiel, l'essence. L'objectivité devient évanescence et laisse place à une subjectivité essentielle. Si Bresson travaille avec ses modèles pour qu'ils se laissent guider par leur subjectivité substantielle, cela ne suffit pas à se voir spontanément à l'écran. Il lui faut trouver les techniques cinématographiques qui lui permettront de rendre possible et visible la subjectivité essentielle de chaque modèle. Il va utiliser la technique de la fragmentation. Le corps est rarement filmé dans son ensemble, il est découpé, fragmenté par des gros-plans sur les yeux, le visage, les mains, les jambes. Le corps, dénudé ou non, n'est visible que comme morceaux-de-corps. Il s'agit d'un découpage corporel attribuant au corps la symbolique souhaitée : un corps mécanique, un corps machine. Fragmenter c'est réduire au strict minimum, au nécessaire. Bresson mise sur l'économie de mots, de mouvements ou de sons. Il veut éliminer le superflu, le non-nécessaire, c'est-à-dire tout ce qui n'a pas en soi sa raison d'être. La fragmentation c'est l'utilisation du gros-plan pour rendre compte de la puissance d'un corps, de sa virtuosité, de son trouble. Le gros-plan (visage, main, mais aussi billet de banque, montre, chaussure, etc.) est le pur exprimé de l'état de chose. C'est l'Image-

Affection de Deleuze. Il ne s'agit pas de plonger un élément dans le néant mais bien plus d'en extraire toute la qualité-puissance que l'image donne d'elle-même et indépendamment de tout élément extérieur. C'est une manière de suspendre les personnages dans leur individuation, mais certainement pas de les faire tomber dans l'indifférence des réalités extérieures. La fragmentation mutilé, arrache, déchire et désarticule. Mais ceci pour mieux appréhender l'essence de la chose filmée. C'est l'Image-Pulsion dont parle Deleuze et qui renvoie à des mondes originaires, aux nécessités primaires et pulsionnelles.

Pour exprimer la violence instinctive de Charles dans *Le diable probablement*, Bresson fait un cadrage répétitif avec focalisation sur les pieds, les hanches, les planchers. Bresson cadre rarement vers le haut ou ne serait-ce qu'à hauteur d'homme. On suit Charles à la trace dans ses pas, on le suit dans sa lente détérioration, il se désagrège jusqu'à la pulsion finale, la pulsion de mort. Pulsions de mort chez Mouchette aussi qui, lasse de survivre se laisse glisser vers elle.

Bresson veut décrire un parcours intérieur : Mouchette, le curé d'Ambricourt, Marie, Balthazar ou Charles (pour ne citer que ceux-là) s'engagent dans une longue lutte avec eux-mêmes, ils partent en quête de leur être dans les tumultes de leur âme. C'est un combat d'essence spirituelle. Cette aventure intérieure est celle de la découverte du sens de sa propre existence à défaut de celui du sens de la vie. Mais ce combat est difficile à mener, les ténèbres de l'étant du modèle bressonien sont pratiquement impénétrables. Conflit des âmes. Incompréhension du monde extérieur. Quête de soi. Echecs. Chemins parsemés d'embûches ; l'homme trouve difficilement sa voie. Le spectateur ne se reconnaît pas ►

- forcément dans le comportement de ses modèles, en revanche il ne peut qu'adhérer à leur entreprise métaphysique.

La subjectivité de Bresson devient sublimation, c'est-à-dire qu'elle est cette manière de transformer l'acte pulsionnel en but spirituel, artistique et métaphysique. La sublimation cinématographique permet le dépassement de l'image-pulsion, elle permet « *d'élever l'objet à la dignité de la chose* » (pour reprendre les mots de Lacan dans *Séminaire VII* 138). Il s'agit d'infiniter l'objet, le rendre infini, en abolir les limites. La chose filmée devient un sujet sans limites, sans bornes, un sujet transcendant. La subjectivité de Bresson est une sublimation nécessaire, presque une ontologie, qui rend visible l'inaccessible. Bresson invente l'automatisme spirituel : le rapport de réciprocité entre le mouvement automatique et la pensée spontanée. L'automate spirituel de Bresson accorde au corps le pouvoir de découvrir l'âme du modèle. Il signifie l'autonomie psychologique des personnages au sens où les modèles ne franchissent jamais le seuil de la zone étrangère du hors-moi.

Le mécanisme du corps dévoile les mécanismes de la Pensée dans un spectacle sonore et visuel où la compréhension et le devenir des âmes sont au cœur de la démarche esthétique du cinéaste. Robert Bresson use d'une technique cinématographique capable de transformer et de dépasser le réel, de forcer la pensée à penser en mettant du sens entre les images, c'est-à-dire à l'intérieur du non-mouvement. Ce qui invite à penser c'est l'impensé, le non-sens ; ce lieu du non-sens est le fragmentaire, la pensée morcelée, la vie primitive, les affects, le corps. L'évolution artistique bressonienne va du percept au concept : le corps devient outil de la pensée, il est l'élément cinématographique premier, synecdoque

de l'essence individuelle. La mise en scène cinématographique est une projection subjective : si Bresson force le modèle à être divinement soi c'est pour mieux mettre en œuvre – pas de manière volontaire mais de manière pulsionnelle par la force nécessité instinctive – son être propre. Bresson élabore une subjectivité à plusieurs étages, une subjectivité sublimée par la nécessité de dévoiler (au sens heideggerien) son être-au-monde.

Dans *Pickpocket*, Michel, l'apprenti pickpocket est au sommet de son art à la gare de Lyon. Les mains se croisent, disparaissent et réapparaissent avec subtilité et délicatesse. Michel fait preuve d'une telle dextérité que les portefeuilles dérobés semblent s'envoler, ils virevoltent d'une veste à une autre, d'une poche à une autre, d'une main à une autre. Le montage rapide (ce qui est rare pour Bresson) montre l'habileté de Michel mais surtout il montre son exaltation dans l'accomplissement des larcins. L'attrait pour le butin paraît presque dérisoire par rapport à l'excitation de l'acte de vol lui-même. Dans cette chorégraphie de mains, Michel se révèle : un pickpocket qui vole par besoin d'argent mais surtout par plaisir. Bresson montre combien le vice est incontrôlable parce que grisant, passionnant, aliénant, superbe et sublime.

Ainsi, la subjectivité de Bresson est fondée sur son besoin de montrer l'essence des modèles. Pour cela il invente le concept d'automate spirituel : un modèle qui par la force de la répétition laissera paraître inconsciemment des fragments d'essence. Et Bresson se délecte de ces révélations impromptues, il les traque et nous les livre morceau par morceau, comme des énigmes. La subjectivité de Bresson est conceptuelle et ontologique. Il fait un cinéma atypique dans sa forme comme dans son

fond. Il n'appartient à aucun courant cinématographique, ni aucun contre-courant d'ailleurs. C'est comme s'il regardait l'effervescence cinématographique de son temps tout en marchant à côté d'elle. Il fait son cinéma, un cinéma qui lui ressemble, un cinéma du subjectif dans lequel lui-même, en tant qu'individu et en tant qu'artiste, se révèle plus qu'il n'y paraît. Il se révèle dans l'expérience de la solitude. Un créateur qui se dévoile insidieusement, un homme dont la solitude est nécessaire à l'individuation et à l'auto-subjectivation. Solitude comme celle des modèles face aux désordres humains ; solitude des modèles intrinsè-

quement enfermés en eux-mêmes, inexorablement égocentrés ; solitude de modèles qui se croisent mais ne se rencontrent pas, qui se parlent mais ne communiquent pas ; solitude des modèles sclérosés dans leur propre corps, comme si le corps était trop petit pour accueillir l'âme dévoilée et ouverte au monde. Bresson exprime sa propre subjectivité en tant que cinéaste solitaire c'est-à-dire enfermé en lui-même pour mieux s'ouvrir aux autres et dire les autres. Solitaire pour mieux dire la subjectivité d'un cinéma individualiste, c'est-à-dire centré sur l'individu, sur l'être en tant qu'être, un cinéma presque ontologique.

PEGGY SAULE

Docteur en Etudes cinématographiques, chercheur en esthétique du cinéma sur des thématiques qui entremêlent la sensation artistique et le concept, le corps et la métaphysique, l'éthique et le politique. Elle publie régulièrement des articles scientifiques principalement sur les cinéastes Bresson, Kusturica, Fellini, Tarkovski. Chroniqueuse radio et professeur de philosophie et d'histoire de l'art, sa thèse « *Le baroque d'Emir Kusturica, un cinéma de la métamorphose* » est parue en 2010 aux Editions Universitaires Européennes. Auteure également du « *Spinozisme de Robert Bresson, un cinéma éthique et moral* ».

Cahier Louis-Lumière

Revue annuelle

Comité scientifique

• Jean-Yves Bosseur, directeur de recherche au CNRS.

• Guy Chapouillié, Professeur des Universités, Fondateur et ancien directeur de l'ESAV (École Supérieure d'AudioVisuel) de Toulouse-Le Mirail.

• Dominique Château, Professeur d'Esthétique et d'Études Cinématographiques à l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, directeur de l'École doctorale « Arts plastiques, esthétique et sciences de l'Art ».

• André Gunthert, Maître de conférences à l'EHESS, directeur du Laboratoire d'Histoire Visuelle Contemporaine (Lhivic).

• Bertrand Lavédrine, Professeur au Muséum d'Histoire Naturelle, directeur du Centre de Recherches sur la Conservation des Documents Graphiques.

• Daniel Teruggi, directeur du Groupe de Recherches Musicales (GRM).

Directeur de publication

Francine Lévy,
Directrice de l'ENS Louis-Lumière

Rédacteur en chef (n°8 – été 2011)

Gérard Leblanc

Coordination

Amanda Studniarek

Ont participé à la rédaction de ce numéro

Fabienne Bonino, Gabriel Coutagne, Jean-Pascal Fontorbes, Lise Gantheret, Anne-Marie Granié, Catherine Guéneau, Jeremy Hamers, Gérard Leblanc, Boris Lehman, Fabienne Le Houérou, , Dario Marchiori, Marie-Jo Pierron-Moinel, Gérard Pelé, Daniela Ricci, Peggy Saule

Pilotage de projet

Méhdî Aït-Kacimi
(com@ens-louis-lumiere.fr
et 01 48 15 02 09)

Graphisme et Maquette

Florence Lissarrague

Impression (1 000 ex)

Imprimerie Hemisud

Diffusion

Scope

Crédits photographiques

COUVERTURE

Nadège Adabie & Nyima Marin
(Photographie, promotion 2012)

SOMMAIRE

Nadège Adabie & Nyima Marin
(Photographie, promotion 2012)

Photographies réalisées dans le cadre
de travaux sous la direction de Claire Bras
et Franck Maindon.

ARTICLE DE BORIS LEHMAN

© de l'auteur

ARTICLE DE DANIELA RICCI

© 45r1c / Mallory Grolleau

ARTICLE DE FABIENNE LE HOUÉROU

© de l'auteure

ARTICLE DE JEAN-PASCAL FONTORBES

& ANNE-MARIE GRANIÉ

© des auteurs

ARTICLE DE GÉRARD PELÉ

© de l'auteur & André Almuro

Illustrations reproduites avec l'aimable
autorisation des ayant-droits.

Copyright

Chaque auteur pour sa contribution.
L'ENS Louis-Lumière pour l'ensemble.

Imprimé en France
par l'imprimerie Hemisud
Achevé d'imprimer en juillet 2011
Dépôt Légal : juillet 2011
ISBN : 2-9520267-7-7
ISSN : 1763-4261

Toute reproduction, même partielle
de cet ouvrage est interdite.
Sa copie ou sa reproduction par quelque
procédé que ce soit, photocopie, microfilm,
bande magnétique, disque ou autre,
constitue une contrefaçon passible des
peines prévues par la loi du 11 mars 1957 sur
la protection des droits d'auteur.

L'ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE LOUIS-LUMIÈRE

Les missions de l'École nationale supérieure Louis-Lumière sont au nombre de trois :

Formation initiale, Formation continue, Recherche.

Créée en 1926, l'**ENS Louis-Lumière** propose une **formation initiale** à vocation professionnalisante théorique et pratique, technique et artistique, propre à satisfaire les attentes des professions de l'image et du son. Placée sous la tutelle du ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche, l'École est un établissement public qui recrute à Bac + 2.

Elle dispense un enseignement dans le cadre de trois sections – **Photographie, Cinéma, Son** – sanctionné par un diplôme de niveau Bac + 5 qui confère désormais le grade de master.

La politique de l'École s'articule autour de trois axes :

- affirmer son statut d'école nationale supérieure, en recherchant l'excellence d'un enseignement financièrement accessible à tous ;
- valoriser sa capacité d'insertion professionnelle, en ajustant les partis pris pédagogiques aux exigences des métiers ;
- favoriser la création, la recherche, la diffusion des savoir-faire de l'École ainsi que son rayonnement culturel au plan national, européen et international.

En formation professionnelle continue, l'École souhaite se tenir au plus près des problématiques et des évolutions technologiques que rencontrent les professionnels.

Nos formations allient pratique et théorie, technique et création, nouveaux outils, cours fondamentaux et applications *in situ*. Nos champs d'intervention : cinéma, photographie, son, HD/vidéo numérique. Le terme de « formation professionnelle continue » recouvre des actions « ponctuelles sur-mesure » correspondant à un besoin précis exprimé par une entreprise, et les actions « catalogue » définies et proposées au début de chaque année civile.

En matière de **recherche fondamentale et appliquée**, l'École s'emploie à valoriser les travaux de ses enseignants, les travaux de fin d'études de ses étudiants et sa participation à des projets coopératifs, dans le cadre soit de groupements d'intérêt scientifique soit dans celui de pôles de compétitivité comme Cap Digital.



Cahier Louis-Lumière

Bon de commande / Bulletin d'adhésion

Nom : Prénom :

Raison sociale :

Fonction :

Adresse :

.....

Ville : Code postal :

Courriel :

Téléphone :

1) Commande :

• Cahier n° 1 (10 €). Quantité souhaitée :

• Cahier n° 2 (10 €). Quantité souhaitée :

• Cahier n° 3 (12 €). Quantité souhaitée :

• Cahier n° 4 (12 €). Quantité souhaitée :

• Cahier n° 5 (12 €). Quantité souhaitée :

• Cahier n° 6 (12 €). Quantité souhaitée :

• Cahier n° 7 (12 €). Quantité souhaitée :

• Cahier n° 7 (12 €). Quantité souhaitée :

Total :

Frais d'expédition : + 3 €

Total dû : €

2) Abonnement

• Pour les 5 prochains numéros :

France : 50 € - Étranger : 65 €

Total dû : €

Date :

Signature :

Nous vous remercions d'adresser ce bulletin accompagné d'un chèque dûment complété à l'ordre de M. l'Agent comptable de l'ENS Louis-Lumière à l'adresse suivante :

École nationale supérieure Louis-Lumière
Cahier Louis-Lumière • Service communication
7, allée du promontoire
93161 Noisy-le-Grand Cédex

Sommaires des précédentes éditions

Cahier n° 1 (2003) • Questions de cinéma

Éditorial, Jacques Arlandis, directeur de l'ENS Louis-Lumière

Introduction, Gérard Leblanc, professeur des Universités, ENS Louis-Lumière

- *Le noir et blanc au cinéma*, Claude Bailblé
- *Les scénarisations dominantes des opérations techniques*, David Faroult
- *Le flou/net de profondeur : un héritage inattendu*, Pascal Martin
- *De la perspective au point de vue : une compression de l'espace temps*, Francine Lévy
- *Les enjeux d'une esthétique et d'une histoire ludographique*, Franck Beau
- *De quelques implications esthétiques des innovations techniques dans la dimension sonore des films*, Christian Canonville
- *Un cinéma du subjectif*, Gérard Leblanc
- *Filmer en amour*, Catherine Guéneau

Cahier n° 2 (2004) • Espaces pluriels, images et sons

Éditorial, Jacques Arlandis

Introduction, Gérard Pelé, enseignant à l'ENS Louis-Lumière

- *La question de l'espace filmique (Bergson versus Bachelard)*, Dominique Château
- *Dans l'écran, face à l'image*, Stéphanie Katz
- *Father times & mother spaces, généralités sur la question de savoir de quoi sont faits les films*, Dominique Lambert
- *Problèmes de spatialisation en son multicanal*, Claude Bailblé
- *Création et manipulation de scènes sonores pour la wave field synthesis*, Etienne Corteel
- *Description spatiale du contenu d'enregistrements stéréophoniques*, Alexandra Carr-Brown, Maximilien Colcy, Nicolas Delatte
- *Questionnement sur le sens de l'acoustique*, Laurent Millot
- *Déroutes*, Gérard Pelé, Bénédicte Roy

Cahier n° 3 (2005) • Territoires audiovisuels.

Errances, itinérances et frontières

Éditorial, Jacques Arlandis

Introduction, Frédérique Mathieu,

chargée de mission recherche à l'ENS Louis-Lumière

- *Contribution à une redéfinition du cinéma*, Gérard Leblanc
- *Le cinéma et le jeu avec la perception*, Clélia Zernik
- *Prétexte - postface*, Nathalie Fougères
- *Frontières*, Michel Semeniako
- *Jeux d'attracteurs et création*, Jean-Michel Borde
- *La question de l'intermédialité dans les œuvres, un héritage fluxien ?*, Carol-Ann Braun, Annie Gentès
- *"Artiss" : de la crapule bourgeoise-romantique*, Gérard Pelé

Cahier n° 4 (2007) • Les dispositifs.

Textes issus du colloque international organisé par l'ENS Louis-Lumière et l'université Marne-la-Vallée / LISAA (numéro double)

Éditorial, Jacques Arlandis

Présentation, Frédérique Mathieu

Introduction, Gérard Leblanc, professeur des Universités

ENS Louis-Lumière et Sylvie Thouard, Maître de conférence université de Marne-la-Vallée

Les dispositifs classiques en questions

- *Genèse d'un concept et ses avatars*, Guido Kirsten
- *Le dispositif-cinéma entre dérèglement burlesque et contre-courant avant-gardiste*, Livio Boni et David Faroult
- *En relief, l'image et le son*, Claude Bailblé
- *Des sons comme des images*, François Bonnet et Gérard Pelé

Autour des dispositifs interactifs

- *L'interactivité en images : les images sensibles*, Monique Maza
- *Autres lieux, espacements*, Marc Plas
- *Corps réels et corps virtuels dans les dispositifs interactifs*, Sophie Lavaud-Forest
- *3 Espaces à Louis-Lumière*, Carole Lypsic

Anciens dispositifs et dispositifs émergents

- *Dispositifs optiques et attraction*, André Gaudreault et Nicolas Dulac
- *Dispositifs "semi-publics"*, Sylvie Thouard
- *Vidéogramme einer Revolution : le dispositif farockien retourné*, Jeremy Hamers
- *Le labyrinthe : un dispositif d'expérimentation sensible*, Kristian Feigelson

Les nouveaux dispositifs en situation

- *Les dispositifs de la vision de l'Art trompeur entre passé et présent*, Giusy Pisano
- *L'expérience dédoublée de l'image interactive*, Pierre Barboza
- *Un nouveau dispositif pour le film ?* Luc Dall'armellina
- *De la manipulation techno-ludique des images*, Catherine Guéneau
- *Les dispositifs en perspective*, Gérard Leblanc

Cahier n° 5 (2005) • Coupe, découpe, découpage

Éditorial, Francine Lévy, directrice de l'ENS Louis-Lumière

Introduction, Alain Aubert, maître de conférence à l'ENS Louis-Lumière

- *Macho-praxis*, Noël Burch

Découpage : analyses

- *La réduction du visible par la fragmentation du champ (dans Big Combo)*, Thierry Baubias
- *L'imaginaire découpé de Mon Oncle de Jacques Tati*, Marguerite Chabrol
- *Trois jours en Grèce, de Jean-Daniel Pollet, Pour une poétique du fragment*, Corinne Maury

- *Une image peut en cacher une autre : illusion et spectaculaire de l'image re-composée*, Caroline Renouard
- *De la cicatrice sur le split screen depalmien*, Baptiste Villeneuve
- *Modernité et post modernité : de l'isolement à l'éclatement dans le cadre (Blow-up, Minority Report)*, Nicolas Labeyrie
- *Grandes et petites «fenêtre» - Mesure et démesure de la coupe*, Monique Maza

Découpage : Expériences

- *Contempler la découpe*, Claire Bras
- *Adoration - Dévoration*, François Bonnet, Laurent Millot, Gérard Pelé
- *Le découpage technique : illusions... désillusions, mais encore ?*, Yves Angelo

Découpage : techniques et idéologies

- *Discontinuité axiale... Une autre façon de découper l'image*, Pascal Martin
- *Découpage et idéologie cinématographiée*, Alain Aubert

Cahier n° 6 (2009) • Vide, vacuité, désœuvrement

Éditorial, Francine Lévy, directrice de l'ENS Louis-Lumière

Introduction, Gérard Pelé, enseignant à l'ENS Louis-Lumière

- *Exemples de l'évolution conjointe des propriétés prêtées au vide et des avancées théoriques en physique*, Laurent Millot
- *Du retrait au manque dans les arts numériques interactifs - Lessness*, Monique Maza
- *Le silence gestuel, source de langages musicaux*, Bernard Dewagtere
- *Quelques silences*, Jean-Yves Bosseur
- *Un théâtre sans acteurs : l'enlèvement de Hanns Martin Schleyer par la Fraction Armée Rouge*, Jeremy Hammers
- *Couronnement de la mort et sublimation du vide*, Bernard Auriol
- *Vacance*, Gérard Leblanc
- *Photographies de l'invisible*, Anne Paounov
- *Cinq notes nonchalantes sur le désœuvrement*, Dominique Noguez
- *Notes et prétextes à "Penser au milieu"*, Frédéric Mathevet
- *Espaces lacunaires*, François Bonnet
- *La perversion du vide*, Gérard Pelé
- *Chiffre*, Antoni Collot & Clémentine Beaugrand

Cahier n° 7 (2010) • Nouvelles perspectives pour les photographes professionnels

Éditorial, Francine Lévy, directrice de l'ENS Louis-Lumière

Présentation, Françoise Denoyelle, Professeur des Universités

Pascal Martin, Maître de Conférences / Enseignants à l'ENS Louis-Lumière

1 Etat des Lieux

- *Photographes : sociologie d'une profession mal connue*, Sylvain Maresca
- *Les réseaux sociaux et le marché de la photographie*, Jacques Hémon
- *Table Ronde 1 : L'état de l'offre et de la demande sur le marché du photojournalisme*, Modérateur : Françoise Denoyelle avec : Lionel Charrier, Alain Genestar, Pierre Haski, Jean-François Leroy, Olivier Pasquiers
- *Incidences de quelques progrès technologiques sur la capture de l'image*, Pascal Martin
- *Du photojournalisme à la photographie documentaire*, Samuel Bollendorff
- *Les surirradiés d'Épinal - 2009 - Petite Œuvre Multimédia*, Sophie Scher

2 Nouvelles propositions

- *La photographie est-elle encore moderne ?*, André Gunther
- *Les collectifs, une réponse à la crise des agences ?*, Françoise Denoyelle
- *Table Ronde 2 : La vente de tirages, un nouveau marché ?*
Modérateur : Christian Caujolle
avec : Quentin Bajac, Isabelle Darrigrand, Denis Darzacq, Valérie Fougereol, Pascal Hoel
- *Quels modèles économiques pour les marchés de la photographie à l'heure du numérique ?*, Dominique Sagot-Duvaurox
- *Photographie et marché de l'art : quels objets, pour quels enjeux ?*, Christian Caujolle
- *Table Ronde 3 : Les nouvelles opportunités de la diffusion et du stockage*, Modérateur : Bernard Perrine
avec : Philippe Deblauwe, Wilfrid Estève, Jean Favreau, Daniel Hennemand, Valérie Theveniaud-Violette
- *Table Ronde 4 : Le devenir des droits d'auteur pour un photographe auteur*, Modérateur : Pascal Martin
avec : Jorge Alvarez, Agnès Defaux, Didier de Fayès, Florence Diffre, Jean Vincent



