

De l'expression subjective directe

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.

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 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 notre ? 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'extension 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 subjectif 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.

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 notre, 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 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.

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 des enjeux. 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..

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 programmées).

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.

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.

A 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 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 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.

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 : à 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 à 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 états 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

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, « il » 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 grosseurs 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.

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 états de vie filmés ne sauraient se réduire à ce qu'il conviendrait d'en faire cinématographiquement. Les états 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 cinématographique (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'extraterritorialité 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, 2011.

