

UN CINEMA DU SUBJECTIF

L'industrialisation du cinéma a institué le primat du scénario en même temps qu'une stricte division technique du travail où les fonctions de scénariste et de réalisateur sont, en principe rigoureusement séparées. C'est sur le scénario que repose la rationalité économique du film et l'espoir de diminuer la part de risque dans un secteur de l'industrie où la rentabilité des investissements demeure aléatoire. Parole d'or, celle de Charles Pathé qui, en 1918, se désole - déjà ! - De l'hégémonie de l'industrie cinématographique américaine : « Le scénario est et sera toujours l'élément capital » (1). Et si l'on observe depuis quelques années un affolement de la machine cinématographique qui tend à faire passer, dans l'ordre des priorités, la recherche des effets spéciaux devant la mécanique du récit, chaque crise déclarée du cinéma a été l'occasion d'un rappel vibrant du primat du scénario. C'est par les qualités de son scénario que s'évalue la faisabilité du film à venir, y compris devant les commissions d'attribution d'avance sur recettes. Et sur quel autre élément se fonder en effet ? Un scénario, c'est ce qui permet de réduire le cinéma à du maîtrisable, c'est-à-dire à du récit : une histoire bouclée, avec un début, un milieu et une fin, des personnages à la psychologie et aux finalités bien définies, des situations dont il est possible d'évaluer l'intérêt sur le papier. L'impression de maîtrise est d'autant plus grande que les modèles narratifs utilisés ont déjà fait leurs preuves bien avant l'apparition du cinéma, au théâtre et dans le roman. Le scénario permet de contenir les éventuels débordements de la mise en scène. Son écriture est généralement conçue comme une opération technique obéissant à des règles aisément formulables et transmissibles. Nombreux sont les manuels, en forme de livres de recettes, qui prétendent enseigner la bonne façon de s'y prendre. Un temps d'apprentissage est sans doute nécessaire, plus ou moins long selon les méthodes, mais la réussite est au bout.

Il faut apprendre à connaître les modèles scénaristiques qui se sont succédé au cours de l'histoire ainsi que ceux qui coexistent à la même époque à travers le monde. Il faut apprendre à les connaître en sachant que tout film de quelque importance se construit dans un écart à son modèle scénaristique de référence, que celui-ci soit explicite ou implicite. Par ailleurs, il faut également se convaincre que tout scénario est inachevé, même quand il se présente comme « prêt à tourner », ce qui est le cas dans les contextes industriels visant à la standardisation des produits (2). Mais cet inachèvement scénaristique ne se résume aucunement à un problème de transfert de spécificités (le fameux passage de l'écrit à l'image). Il s'agit avant tout d'un processus temporel qui introduit des relations de réversibilité entre des opérations chronologiquement et techniquement séparées. Le concept de *réécriture* devient alors central. Il renverse les perspectives. La réécriture du scénario initial rend plus visible encore le fait que la réalisation est un processus qui intègre plusieurs opérations (dont celle de la scénarisation). Un réalisateur est amené à intervenir simultanément sur la continuité dialoguée, le découpage technique et la mise en scène. C'est dans la phase de réécriture de la continuité dialoguée que les deux autres opérations s'élaborent. Et, bien entendu, il est impossible d'isoler cette modification de dialogue de la programmation de ce geste, de cet éclairage, de cette trajectoire d'acteur ou de cet accessoire du décor. Les différentes opérations concourent à la redéfinition des personnages et des situations. Comment, dans ces conditions, continuer à penser la scénarisation comme étape séparée, externe au processus de réalisation ? On n'y parviendra que si l'on réduit le scénario à sa première écriture.

Le terme de scénario a d'abord appartenu au vocabulaire du théâtre (où il a commencé par désigner la scène) avant d'appartenir à celui du roman puis à celui du cinéma. Aujourd'hui le discours journalistique l'a banalisé au point que l'information télévisée l'exhibe en

permanence. La scène de l'actualité a fini par ressembler à un scénario toujours recommencé, dont la réalisation est prétendument marquée du sceau de l'imprévisible. Scénarisation « ouverte », dit-on, par opposition à la scénarisation « fermée » de la fiction : suspens issu des incertitudes et des aléas du réel (chaque scénarisation de l'actualité est alimentée chaque jour par de nouvelles informations, présentées comme imprévisibles et susceptibles de changer le cours général du scénario) et non d'un imaginaire qui s'efforce de plier le réel envisagé par la fiction à des schémas narratifs et dramatiques posés a priori.

Il est pourtant savoureux d'observer à quel point ces deux formes de scénarisation se rejoignent dans leur commune reprise d'un des plus anciens modèles scénaristiques du monde, je veux dire l'aristotélicien. Une conception de l'actualité dominée par l'information infraction (ce qui arrive n'aurait pas dû arriver) se concilie très bien avec la présupposition d'un ordre initial perturbé par un désordre que rien ne laissait prévoir (3). Que la scénarisation se résorbe dans la mise en scène (comme au cinéma) ou que la mise en scène se résorbe dans la scénarisation (comme à la télévision), il s'agit toujours de raconter la même histoire, celle de l'événement perturbateur, avec tous les conflits et toutes les péripéties qui en résultent, jusqu'au retour final à un ordre antérieur, qu'il soit ou non conforme à l'ordre initial.

Le scénario inachevé

« La dernière ligne du scénario est déjà écrite », dit-on parfois à la télévision après nous en avoir tracé, justement, les grandes lignes. Sous-entendu : la réalité va le réaliser. Le scénario va devenir, non un film, mais la réalité même. Le journaliste oublie de nous dire que la « réalité » à la télévision repose sur de très anciens schémas de scénarisation, et cela avant que l'on en ait vu les toutes premières images. Images qui parlent trop facilement d'elles-mêmes pour avoir quelque chose d'inattendu à nous dire.

Mais la dernière ligne d'un scénario n'est jamais écrite car aucune scénarisation n'est à la mesure du réel ni de l'imaginaire. Il reste, par nécessité, toujours ouvert. La réalisation est en instance, suspendue. Le film ne se ferme pas prématurément, rien n'est encore joué.

Explorer le réel ou l'imaginaire, ce n'est pas écarter la scénarisation, puisque tout réel comme tout imaginaire obéissent à des lois, d'ordre *et* de désordre, dont beaucoup nous demeurent inconnues. C'est écarter de la scénarisation toutes les formes de réduction qui entendent plier les processus réels à des schémas pré-établis. Scénariser, ce n'est pas écarter la fiction, c'est la pousser plus avant, le plus loin possible des conventions scénaristiques qui reconduisent du déjà vu et du déjà imaginé. C'est s'aventurer dans la fiction à partir de la part d'inconnu et d'imprévu que contient tout processus.

Comment concilier le caractère inévitablement inachevé du scénario avec la réalisation d'un film ? Comment commencer la réalisation d'un film dont le scénario n'est pas et ne sera jamais terminé ? C'est là, me semble-t-il, que tout se joue. De deux choses l'une : ou bien on évacue le réel en lui substituant une construction fictionnelle déjà connue, qui permet d'assurer un passage entre les deux et de résorber la scénarisation dans la réalisation ; ou bien on laisse ouverte la question du passage, c'est-à-dire la question du réel. L'objectif est alors d'inventer une forme, fictionnelle ou non, qui lui corresponde.

C'est, en tout cas, dans la réponse à ces questions que se situe la part la plus risquée et la plus productive du cinéma qui se fait aujourd'hui. Mais il n'existe pas de réponse unique. Une option possible consiste à renoncer au scénario prêt à tourner (même si celui-ci relève, on l'a

vu, d'une illusion) et à laisser ouverte la question du passage de la scénarisation à la réalisation. Ouverte ? C'est-à-dire en mesure d'accueillir de l'inconnu et de l'imprévu. Scénariser revient alors à résister aux scénarios existants, à leur éternel retour qui nous interdit de ressentir et d'apprendre quelque chose de nouveau sur notre relation au monde et sur le monde lui-même. Dans cette perspective, l'inachèvement du scénario n'est plus considéré comme un manque mais comme un levier majeur.

On peut trouver des exemples de cette démarche dans une région du paysage cinématographique qui accorde une place centrale à la subjectivité, celle du cinéaste comme celle du spectateur. C'est ce cinéma d'exploration du subjectif que je me propose de présenter ici, sans aucune prétention à l'exhaustivité. Les exemples que j'ai choisis, aussi significatifs et représentatifs soient-ils à mes yeux, n'épuisent pas le champ des possibles de l'expression subjective au cinéma. Encore faut-il commencer par définir ce qu'il en est de la subjectivité au cinéma.

Subjectivité directe et indirecte

Ce que Pier Paolo Pasolini décrit comme le « plan subjectif indirect libre » serait une des caractéristiques essentielles du cinéma de poésie (4). Dans ce type de plan, l'auteur exprime son point de vue à travers la vision d'un personnage. L'expression personnelle de l'auteur emprunte le détour de la fiction. Dans son essai de catégorisation de l'image perception, Deleuze évoquera, à la relecture de Pasolini, « une conscience caméra devenue autonome » (5).

La limite de cette conception indirecte de la subjectivité est que l'auteur s'y exprime seulement en tant qu'auteur puisque son expression personnelle passe par le relais de personnages et de situations inventées. Or, l'auteur (pour autant qu'il s'exprime seul, car il peut se manifester aussi de façon duelle ou plus collective encore) n'est-il pas aussi un homme ou une femme qui s'exprime en tant que tel, et dont la vie hors cinéma constitue le chantier de sa création ? *Un cinéma du subjectif peut consister à croiser des enjeux de vie avec des enjeux de cinéma.* C'est même là un de ses principaux traits distinctifs. Il n'existe plus alors de séparation entre l'art et la vie. Mais il est des façons bien différentes d'abolir cette séparation. L'artiste dont la vie est dévorée par son art n'a pas grand-chose à voir avec l'artiste pour lequel l'art est un moyen de vivre plus intensément. Le seul point de recoupement entre ces deux postures opposées est que l'art ne saurait se réduire à l'exercice d'une profession, fût-elle celle d'artiste.

Pourquoi ne pas s'exprimer directement, au lieu de se projeter dans un autre auquel il faudrait s'identifier, en lequel il faudrait se reconnaître ? Exprimer son point de vue à travers la vision d'un personnage, n'est-ce pas chercher dans l'autre un double complaisant, n'est-ce pas tendre au personnage inventé un miroir en lequel son créateur se complait à reconnaître et cultiver sa propre image ?

À l'inverse, s'exprimer directement ne conduit pas nécessairement à vivre en autarcie narcissique, si l'on excepte le cas d'un cinéma réduit à la restitution de la vie fantasmatique de son auteur (6). S'exprimer directement peut consister à aller à la rencontre de l'autre, en tant qu'altérité, et à découvrir de l'altérité, de l'inconnu, en soi. Le cinéaste ne se protège plus alors derrière des médiations, des intermédiaires, des représentants à travers lesquels, éventuellement, le spectateur cherche à le découvrir tel qu'en lui-même. *Il accepte de*

s'exposer. Il s'agit là d'un autre trait distinctif d'un cinéma du subjectif. Je ne rencontre plus les autres à partir d'un personnage qui me ressemble, au moins par certains aspects, mais à partir de qui je m'éprouve être. Le travail du film commence en ce point.

Le cinéma du subjectif n'est donc pas nécessairement « indirect », il peut être également « direct » comme il en va par exemple dans le cinéma « underground » américain analysé par Dominique Noguez (7). À noter que si, pour Noguez, le terme de « subjectif » équivaut à celui de « fantasmatique » : c'est que l'organisation audiovisuelle du film « underground » est souvent calquée sur la vie fantasmatique de son auteur. Mais la subjectivité ne saurait se réduire à sa dimension fantasmatique (8). Et l'on trouve de multiples exemples d'expression subjective directe dans tous les cas de figure où la démarche documentaire intègre la vie réelle et la vie imaginaire de son auteur.

Tout film est subjectif

Mais a-t-on raison d'opposer ici « subjectif » à « objectif » ? Tout film n'est-il pas subjectif ? Tout film ne fait-il pas appel à la subjectivité de ceux qui le produisent et le consomment ? Le dispositif cinématographique ne favorise-t-il pas, par le relais du faisceau lumineux du projecteur, l'identification du spectateur à l'œil caméra, à l'impression de toute puissance que cette identification procure au spectateur dans les usages dominants du dispositif cinématographique ? Et tout film, quel que soit l'intérêt du scénario qui l'alimente, ne sollicite-t-il pas l'investissement subjectif du spectateur dans ce qui est représenté sur l'écran ? Comme Jean Epstein l'avait bien compris dès les années 1920, le cinéma libère des forces irrationnelles que la rationalité de la vie quotidienne tend à étouffer (9). Mais la dimension subjective, dans le cinéma de grande consommation, renvoie à un imaginaire social, ciblant désirs et frustrations de masse, qui s'éloigne de toute organisation psychique trop particulière. « La nécessité d'adapter la poésie cinématographique aux instances les plus répandues interdit aux auteurs de films de s'exprimer profondément et minutieusement dans des œuvres qui en deviendraient trop particulières, donc non rentables » (10). Tout en reconnaissant l'intérêt des analyses de J. Epstein, il est permis de ne pas partager son pessimisme. Les œuvres les plus particulières peuvent atteindre n'importe qui, à condition de toucher ce qu'il y a de particulier en chacun. C'est parce que les grands diffuseurs visent un *général* envisagé de façon sociologique et statistique qu'ils ignorent le potentiel d'universalité du particulier. Le particulier renvoie, en fait, à la singularité de chacun d'entre nous.

Idéologie et subjectivité

La subjectivité peut être vécue et pensée de multiples façons. Aux deux extrêmes : elle peut être pensée en termes de classes sociales comme en termes d'autonomie absolue du sujet par rapport à la société. Elle peut être pensée en relation avec l'idéologie dominante, qui définit pour chaque individu une relation imaginaire à ses conditions réelles d'existence et interpelle chacun d'entre nous en sujet de cette idéologie (11). Le sujet peut accepter d'être assujéti et tenter de trouver la place la plus confortable – ou la moins inconfortable - à l'intérieur de cette relation imaginaire. Il peut aussi entrer en résistance et chercher à transformer ses conditions réelles d'existence (son imaginaire change alors de cours).

Les relations entre sensible et rationnel, entre conscient et inconscient peuvent varier dans des proportions considérables. Certaines formes de subjectivité reposent sur une négation pure et

simple de l'inconscient ; d'autres, à l'opposé, s'efforcent de rendre le plus conscient possible des processus profondément enfouis dans l'inconscient, etc.

Bien qu'il faille se garder de tout déterminisme, aucun d'entre nous n'est entièrement libre de ses choix en la matière. Notre existence sociale nous conduit à être plus ou moins réceptif à telle ou telle idéologie et les processus de conscientisation ne jouent pas le même rôle pour ceux qui ont intérêt à transformer le monde et pour ceux qui ont intérêt à le conserver dans son état actuel.

Quoi qu'il en soit des options idéologiques de chacun, l'art met la subjectivité au travail. Avec pour premier effet l'instauration d'une distance avec les scénarios prêts à vivre, à penser, à filmer. Une subjectivité au travail est nécessairement une subjectivité en mouvement et ce mouvement aboutit à un questionnement identitaire. Je ne suis plus, au terme d'un travail qui s'apparente à une mise en jeu de mon identité, là où j'étais au moment de l'engager. C'est pourquoi je préfère la formule de *cinéma du subjectif* à celle de *cinéma subjectif*. Dans le *cinéma du subjectif*, la subjectivité ne s'exprime pas comme une essence qu'il s'agirait d'atteindre, d'approcher ou de révéler : elle relève d'un processus de transformation où rien n'est joué d'avance.

Interagir

Un cinéma du subjectif n'enferme pas la subjectivité en elle-même. Elle l'ouvre à toutes les altérités. Comment filmer le monde sans partir de notre rapport au monde, de l'expérience subjective à partir de laquelle le monde se constitue en réalité extérieure à nous, sur laquelle nous pouvons agir et que nous pouvons nous donner les moyens de transformer si elle ne nous satisfait pas ? La question est de savoir quel type d'interaction nous établissons avec elle.

La présence dans mon assiette du contenu d'une boîte de thon, d'un œuf dur et d'une, banane ne me conduit pas nécessairement, comme le fait Luc Moullet dans *Genèse d'un repas* (1978) à m'interroger sur les conditions de production et de distribution de ces aliments. Mais il faut qu'ils représentent quelque chose dans ma vie pour que je m'y intéresse, ne serait-ce que pour les manger. Un phénomène ne peut m'intéresser que s'il a quelque rapport avec ma vie, et quand même ce rapport ne s'offrirait pas d'emblée dans le visible. Mais je peux m'intéresser aussi à des phénomènes dont je n'ai aucune expérience directe, parce que je considère qu'ils conditionnent, au moins en partie, mon rapport au monde dans lequel je vis (par exemple, l'histoire de la nature et celle de la société).

Genèse d'un repas croise un enjeu de vie (comprendre d'où vient ce que je mange) avec un enjeu de cinéma (mettre en adéquation les moyens du cinéma avec une analyse de la société, y compris dans ses aspects non ou difficilement visibles). Il est impossible dans ce film de séparer l'homme (du moins l'homo economicus) du cinéaste. Luc Moullet éprouve au Sénégal la honte d'être français, il se fait filmer en train de raser les murs. Cette attitude a sans doute quelque chose à voir avec la culpabilité que le (néo) colonisateur peut éventuellement ressentir à l'égard du (néo) colonisé. Mais pour Moullet il s'agit moins d'une question de morale que d'une question politique où les rapports d'exploitation et de domination sont questionnés à l'échelle mondiale. Qu'en est-il en 1978 de l'internationalisation du capital ?

Numérique et subjectivité

La chaîne numérique libère-t-elle l'expression de la subjectivité au cinéma ? Il n'a jamais existé de déterminisme technique et le numérique n'innove en rien à cet égard. Si le cinéma appaie aujourd'hui vers le « tout numérique », c'est parce que le numérique a prouvé sa capacité d'assurer des gains de rentabilité sur le plan de la fabrication des films comme sur celui de leur circulation. Le numérique, par lui-même, ne met nullement en question la situation esthétique du cinéma non plus que sa relation à la vie. Pour qu'une telle mise en question s'avère possible, il est nécessaire que s'élaborent de nouveaux projets artistiques.

Ce n'est pas le cas dans l'industrie cinématographique la plus normalisée. Il ne s'agit pas ici de mettre à jour de nouveaux aspects du réel, ni de construire de nouveaux types d'interactions avec eux. Il s'agit plutôt de produire des effets de réel dans le cadre des scénarios les plus vermoulus. Voyez par exemple *Dancer in the Dark* (Lars von Trier). Par la mobilité des caméras auxquelles il arrive de trembloter pendant les séquences les plus dramatiques, par la diversité et le changement ultra rapide – à la clip – des angles de prise de vue, il s'agit de donner une apparence de mouvement et de vie à des stéréotypes sentimentaux et sociaux.

Il n'est pas inutile de revenir ici sur les douze commandements de *Dogma 95*, dont Lars von Trier fut le principal initiateur et promoteur. Cette table de la loi mélange des directives tirées mécaniquement des données techniques du tournage, dont la plupart précèdent d'ailleurs l'apparition du numérique (tourner en décors naturels, caméra à l'épaule, en son synchrone) avec des interdits techno esthétiques tout à fait arbitraires (pas de musique, pas d'éclairage, pas de filtres et de trucages optiques, obligation de tourner en format 1,35 et en couleurs) et des ordres dont on peut dire pour le moins que l'exécution ne va pas de soi (pas d'action superficielle et convenue, filmer ici et maintenant, pas de film de genre, le metteur en scène est l'auteur). Dans tout ce fatras de contraintes sans aucune nécessité esthétique, on notera qu'il n'est jamais question de *l'implication personnelle du cinéaste dans les situations qu'il filme*. C'est pourtant là un autre trait distinctif d'un cinéma du subjectif,

Si la chaîne numérique (caméras semi professionnelles, logiciels de montage du type final cut) ne libère pas automatiquement l'expression subjective au cinéma, disons qu'elle la favorise. Et cela en abaissant les coûts de fabrication de façon considérable. C'est la conquête du temps qui devient l'enjeu économique majeur. Toute personne qui dispose de temps et qui s'est approprié les savoirs nécessaires à l'utilisation de la chaîne numérique peut réaliser des films en quasi autonomie par rapport au système de production audiovisuel. Bien sûr, cela ne résout pas le problème de l'accès aux circuits de diffusion institutionnalisés, télévisuels ou cinématographiques, qui entendent contrôler de plus en plus étroitement la production. Mais bien des films ne doivent leur existence économique qu'à l'existence de la chaîne numérique.

Il en va de même sur le plan artistique. Bien des films ne seraient pas concevables ni réalisables sans la chaîne numérique. Il ne s'agit plus seulement du ciné œil selon Vertov (l'organisation du monde visible), ni de la caméra stylo selon Astruc (le cinéaste est aussi libre que l'écrivain), ni de la conscience caméra selon Deleuze (la caméra dans le mouvement de la pensée). Il s'agit d'une caméra corps intégrée aux différents aspects de la vie, à ses dimensions sensible, effective et réflexive. La caméra n'est plus portée (à l'épaule), elle épouse les gestes et les mouvements d'un corps qui à la fois filme et vit ce qu'il filme. La dimension subjective ne consiste pas seulement à relayer le regard du filmeur (ou d'un personnage) mais à exprimer ce qu'il ressent, éprouve, pense au moment où la situation en

cours de filmage se construit. Ainsi la caméra devient pleinement un des personnages du film, au sens où le spectateur ne peut plus oublier sa présence. C'est toujours la caméra de quelqu'un en train de filmer, son point de vue et son point d'écoute concentrés en un point de sa vie. Le spectateur ne peut plus rapporter les associations audiovisuelles qui lui sont proposées, et qui exigent sa collaboration active pour de venir effectives, à un narrateur impersonnel ou au cinéaste qui est supposé agir en pleine invisibilité dans les coulisses du film. De cette façon, le spectateur construit sa relation au film à travers les différents points de vue qui s'y expriment. Mieux, il construit son propre point de vue à travers cette relation.

Ainsi, en humanisant davantage l'usage de la caméra, le cinéma du subjectif opère un renversement paradoxal du dispositif cinématographique. Le spectateur n'est plus au centre de ce dispositif. Il doit mettre sa propre subjectivité au travail pour exister à l'intérieur du film et actualiser ses possibles.

La question du spectateur

On le comprend mieux encore avec le développement des techniques de l'interactivité, et tout particulièrement avec l'expansion des jeux vidéo : la question de la relation du spectateur au cinéma devient de plus en plus centrale. C'est lui le véritable héros du cinéma, tous films confondus. C'est lui qui, en tant que consommateur, fait vivre l'industrie de l'audiovisuel. Il est l'objet de toutes les attentions, de toutes les sollicitations, de toutes les séductions programmées du marketing. Le spectateur fait l'objet de multiples scénarisations qui prétendent toutes savoir ce qu'il est et ce qu'il désire. Chaque groupe d'intérêts construit ainsi un spectateur à sa propre image et s'efforce de faire en sorte que le spectateur réel s'y ajuste. Il est vrai que le spectateur scénarisé n'est jamais entièrement imaginaire. Il existe socialement et la société cherche à le reproduire pour se reproduire elle-même. Il existe avant même qu'il ait eu à manifester son existence concrète. Ce spectateur-la revêt alors la figure impersonnelle du marché. Il a déjà vu le « nouveau » film qu'on lui propose de voir. Il est possible d'anticiper ses réactions en s'appuyant sur des schémas comportementaux pré-construits. Mais aucun spectateur n'est réductible au marché. D'où le caractère parfois imprévisible de certains succès et de certains échecs marchands.

Cela n'est pas nouveau, sans doute. Ce qui l'est davantage aujourd'hui, c'est la nécessaire prise en considération par le cinéma de la complexité de la posture spectatorielle. Il faut en finir avec une conception unidimensionnelle du spectateur. Le spectateur est complexe, multiple, contradictoire. Pris dans une perpétuelle oscillation entre deux horizons d'attente, il aspire à la fois à s'évader d'une réalité qui ne le satisfait pas et à transformer cette réalité. Ainsi les enquêtes qualitatives du Centre National du Cinéma ont-elles pu enregistrer, à l'égard des films, une double demande d'évasion et de « réel ». D'où la question, fondamentale : à qui s'adresse-t-on en lui quand on s'adresse à lui ? C'est la première question que tout cinéaste doit se poser. Et cette question, il se la pose d'abord à lui-même. Quelles zones de sa subjectivité entend-il activer et explorer dans son film ?

L'expression subjective ne s'oppose nullement à la communication, bien au contraire. Plus la subjectivité est travaillée en profondeur et dans la diversité de ses dimensions, plus la double rencontre avec le film – celle du cinéaste et celle du spectateur – est forte et marquante, Ses implications dépassent de très loin les effets produits par tous les dispositifs interactifs que nous connaissons aujourd'hui.

Dans le cinéma du subjectif, le cinéaste ne s'implique pas seulement dans l'élaboration du film. Il s'implique également dans les situations qu'il filme, qu'il soit ou non présent devant la caméra et que cette présence soit continue ou discontinue. Trois voies s'offrent et s'ouvrent alors à lui : *l'auto-filmage* (seul ou avec d'autres) ; *l'entre filmage* (les autres sont également en position de cinéastes) ; *l'interpellation*. Ces trois voies peuvent d'ailleurs s'entrecroiser dans le même film.

Je me propose de présenter brièvement ces trois démarches à travers quelques exemples filmiques et/ou quelques enjeux théoriques et pratiques. Chaque lecteur pourra croiser ses propres exemples avec les miens. Je ne prétends pas analyser les films que j'évoque ici. Je vise seulement à définir leur trajectoire dans le cadre de la problématique de cet article.

L'auto-filmage

Voici en premier lieu le *Berlin 10-90* de Robert Kramer. Ce film prend place dans une collection de films dont le concept, intitulé *Live*, fut élaboré en 1989 par Philippe Grandrieux pour la *Sept*. Il est proposé à plusieurs réalisateurs de réaliser un plan séquence d'une heure, sans interruption, sans coupe, sans autre montage possible qu'effectué à la prise de vue. Chaque réalisateur est libre de son sujet et peut filmer n'importe où, n'importe quand, n'importe qui ou n'importe quoi. Il dispose d'un caméscope et constitue à lui seul la totalité de l'équipe technique.

Réussir dans cette entreprise relève de la performance, entendue dans un sens à la fois artistique et sportif. Mais n'est-elle pas un peu vaine, voire dérisoire ? Ne revient-elle pas à se soumettre à l'ordre du temps – le temps réel – imposé par la télévision et qui constitue aussi – le monde saisi en direct – l'un de ses principaux titres de gloire ? N'est-ce pas reconduire l'illusion qu'il est possible de capter une réalité par ce qui en est visible et saisissable dans l'instant ? C'est précisément l'effet de croyance que cherchent à produire les promoteurs du direct à suspense, lorsqu'ils parlent des manifestations prétendument imprévisibles d'une réalité qu'ils ont déjà scénarisée. N'est-ce pas conforter la télévision dans sa propension à écraser toute temporalité qui ne se résorberait pas dans le présent ?

On peut voir aussi les choses autrement et le film de Kramer nous y incite fortement. Le temps réel ne s'identifie pas nécessairement à l'ordre du temps télévisuel. Il est possible de résister à la télévision dans les formes qui la dominent à un moment donné. Sans jamais ignorer la commande, ni tenter de la détourner, Kramer ne s'y laisse pas enfermer. Il la dialectise en travaillant simultanément plusieurs temporalités à l'intérieur du temps réel. L'instantanéité rejoint l'histoire, celle du nazisme, celle de la chute du mur de Berlin, par la médiation de son histoire personnelle, c'est-à-dire de la relation à un père juif dont la vie d'étudiant en médecine a transité par un Berlin en voie de nazification (nous étions en 1933).

Kramer partage avec nous une heure de sa vie un jour d'octobre 1990. Une heure de sa vie de cinéaste, mais aussi (les deux sont étroitement imbriqués) de sa vie d'homme. Et il s'agit bien de partage et non d'identification. Lorsque plusieurs moments du film, Kramer s'assied devant la caméra, dans un cadre qui l'enferme, et regarde le spectateur droit dans les yeux, il l'invite, non à se projeter dans son histoire, mais à chercher dans sa vie une expérience du même ordre et d'une intensité comparable. Le film renvoie le spectateur à son propre enfermement.

Il n'y a pas de relation possible à quelque réalité que ce soit sans une médiation subjective constamment affirmée et affrontée par le cinéaste, car il s'agit d'une expérience douloureuse. De la rumination intérieure – Kramer parle et film en même temps, ce qui est difficile, commente-t-il modestement – résulte une parole à la fois élaborée et lacunaire, à mille lieux de celle que l'on entend habituellement à la télévision. Il s'agit d'une parole arrachée au silence et à l'autocensure. Il s'agit aussi d'une parole réflexive, où ce qui est dit est ressenti et pensé. Plusieurs états de la parole alternent et coexistent.

Vider le temps réel de toute scénarisation pré-construite qui le transformerait en un temps d'ambiance ou en un temps fictif qui n'aurait plus rien à voir avec le temps vécu. Vider le temps réel de ses scénarisations habituelles, distrayantes, propices à l'évasion de soi. Rendre le temps réel à sa réalité, lourde, massive, un temps à couper au couteau. Il s'agit d'un temps continu, irréversible, celui qui nous achemine vers la mort.

Si Kramer ne cherche pas à échapper à la durée subjective issue du temps réel, par son discours, par son filmage, il n'en reste pas moins du côté du vivant. Le temps réel est suspendu à l'émergence d'autres temporalités. Et c'est parce que le cinéaste l'a vidé de tout ce qui pourrait nous distraire de sa réalité qu'il peut accueillir et intégrer ces autres temporalités.

L'exploration subjective à laquelle se livre Kramer (l'histoire du nazisme à travers son histoire personnelle et familiale) s'apparente à une forme de dissolution de son identité. Il est question de ruines, matérielles mais aussi identitaires. Il est question de tenter d'étayer son identité contre des ruines. Mais l'exploration des strates et couches temporelles enferme Kramer derrière les murs invisibles d'une histoire qu'il juge insoutenable et qui lève en lui un désir toujours recommencé de dissolution et de disparition.

Comme dans toute expérience artistique, il y a dans ce film une part de calcul et une part de risque. Mais, dans *Berlin 10-90*, la part de risque l'emporte largement sur la part de calcul. Le cinéaste s'expose, physiquement et intellectuellement, en tant que cinéaste et en tant qu'homme. Quelque chose se joue dans sa vie qui n'est pas encore joué. Le cinéaste met son identité en jeu dans un dispositif où rien ne l'assure qu'elle en sortira confortée. C'est tout au contraire vers une dissolution de son identité qu'il s'engage à travers l'accumulation des ruines croisées en chemin. Seul le retient au bord du gouffre l'horizon d'autres mondes possibles, celui de la création et celui de l'amour. L'art comme l'amour permettent de résister à la réification d'un temps – le temps biologique mais aussi le temps social – qui, sans eux, s'imposeraient inexorablement à nous. L'art et l'amour inventent des temporalités qui leur sont propres et s'y déploient librement, sans calcul, sans mesure. La nécessité intérieure se substitue aux contraintes extérieures. Le temps construit s'oppose au temps détruit. Kramer le dit et le redit à la fin de son film : « Peut-être ai-je fait ce film pour combattre ? ».

Trois jours en Grèce (Jean-Daniel Pollet, 1991) participe également de la même démarche d'auto-filmage. Il s'agit d'un film de reconstruction ou de renaissance, entrepris après un accident qui a laissé le cinéaste diminué physiquement, accident dont les premières images du film, discrètement, portent les traces.

Comment renaître au monde après un accident qui aurait pu être mortel ? En repartant du lieu où l'on a vécu avec le maximum d'intensité. Pour Pollet, il s'agit de la Grèce. Le cinéaste entreprend donc un voyage à la fois réel et rêvé, un voyage où son imaginaire rencontre la poésie grecque, ancienne et moderne, un voyage commenté par le vrai faux chauffeur de taxi qui le conduit sur les routes marines, en fait un ami grec, Paul Roussopoulos. Celui-ci n'a pas

de mots assez durs pour stigmatiser le tourisme qui risque de faire chavirer son pays comme une île dans la mer.

On serait tenté de parler ici « d'auto-fiction » si « fiction » ne renvoyait pas généralement à des schémas narratifs et dramatiques aux règles constituées. Or, la démarche poétique de Pollet ne se donne pas pour horizon la construction d'un récit, fût-il autobiographique, à la première personne. Pollet filme comme un écrit un poème à la construction imprévisible (elle dépend dans une large mesure des aléas du voyage), dont le sens ne saurait être épuisé, y compris pour son auteur, et qui exige la collaboration active du spectateur pour exister. Le film suit un fil émotif et non un fil narratif – même s'il comporte des aspects narratifs. Il met en jeu un imaginaire de la Grèce déjà constitué à partir des nouvelles émotions nées du voyage. Ainsi le film a-t-il pour réel sujet la décomposition et la recomposition d'un imaginaire qui a choisi de se confronter au réel. L'usage du steadicam accentue l'aspect « tapis volant » du film. Comme si le cinéaste rêvait qu'il est en train de filmer.

Le film se situe entre programmation et imprévisible. À la programmation appartient évidemment l'idée du voyage, mais aussi les images prélevées dans les grilles de programme de la télévision et insérées dans le film : images publicitaires, images de jeux de hasard (caricature de l'imprévisible) et aussi images de la première guerre du golfe (1990). Mais qui aurait pu prévoir, par exemple, que le poète Yannis Ritsos mourrait, quelque part en Grèce, au cours du tournage ? Le film change alors de cours. Il ne s'agit pas seulement, pour le cinéaste, de rendre hommage à un poète connu et admiré. L'affect né de sa mort le conduit à donner à la poésie de Ritsos une place plus importante encore qu'elle ne l'aurait eue sans cet affect.

Pollet répète dans *Trois jours en Grèce* une phrase de Lawrence Durrell qui l'a profondément marqué : « Et c'est alors que la réalité vint au secours de la fiction et que l'imprévisible eut lieu ». Mais pour exister à l'intérieur du film, l'imprévisible doit avoir le même poids de nécessité que le programmé.

L'entre filmage

Le filmage à plusieurs est peu pratiqué, y compris dans le cinéma de famille. La famille secrète, en son sein, un réalisateur attitré, et il est rare que la caméra soit tenue par les autres membres de la famille. La division technique de ce loisir est presque aussi rigide que la division technique du travail à l'intérieur de l'industrie cinématographique.

Filmer l'autre implique ici l'acte de le filmer et d'être filmé par lui. Le film se fait (au moins) à deux. La caméra circule de l'un à l'autre, dans une constante relation de réciprocité.

Un tel projet peut naître d'une rencontre. Dans le film que nous avons réalisé Catherine Guéneau et moi (*En amour*, 2001), il s'agit d'une rencontre amoureuse (12). Horizon du film : la recherche d'une nouvelle identité qui résulte de l'interaction entre les deux identités qui entrent en relation. «Co-naître ».

L'autre n'est pas tour à tour objet et sujet, ce qui équivaldrait à reconduire (à deux) la posture traditionnelle du film d'amour, où le cinéaste transforme le corps de la femme (ou de l'homme) aimé (e) en objet de désir. Par exemple, au terme d'un mouvement de caméra qui s'apparente à une caresse, au cours duquel la caméra « touche davantage qu'elle ne voit », celle-ci finit par se fixer sur le visage de la femme aimée qui exprime son désir pour celui qui

est en train de la filmer. Un tel mouvement de caméra ne serait pas concevable ici sans la manifestation de cette interaction. Le désir de l'autre s'exprime simultanément chez les deux amoureux, quel que soit celui qui est en train de filmer. Il n'existe pas de relation spéculaire où l'un désire narcissiquement sa propre image dans le regard désirant de l'autre.

Le film est donc pris dans un mouvement de transformation identitaire et requiert du spectateur qu'il fasse appel dans sa vie à des expériences ou à des horizons d'attente de même nature. Il s'agit d'un amour en train de se vivre et de se construire, à travers le dépassement des différentes formes de la séparation, à travers le croisement des enfances et des traces familiales, à travers le métissage des corps et des voix.

La diversité des situations saisies au tournage peut donner l'impression à certains spectateurs qu'il y a plusieurs films en un seul. C'est que les lieux de tournage sont avant tout des « lieux de vie » soumis aux aléas du vécu et ouverts à l'imprévu. Si le parcours des amoureux est programmé (se rendre à Perpignan, à Gurgy ou à Lisbonne relèvent de choix effectués en commun), ne sont pas programmés en revanche les moments où s'exprime le désir de filmer ni ce qui va se produire *devant* et *avec* la caméra. Sans qu'ils l'aient pressenti à aucun moment, et encore moins désiré, leur parcours peut aussi croiser l'ombre de la mort, à travers la personne d'une tante aimée, recluse dans un hospice.

Un tel film ne peut avoir d'autre unité ni d'autre progression qu'une avancée dans la réalisation du désir qui l'a mis en mouvement. Au montage, la figure de la surimpression nous a semblé motrice en ce qu'elle crée de nouvelles images, aux contours encore indéfinis, à partir d'images séparées, identifiables et reconnaissables une à une. Notre rencontre amoureuse devait affecter toutes les composantes du film, susciter des transformations surprenantes entre les données visuelles et sonores saisies au tournage.

La spontanéité du tournage ne contredit pas la réflexivité du montage, de même que le parti pris du son direct ne contredit pas l'insertion, au montage, de fragments de textes écrits et lus. C'est que, du tournage au montage, l'émotion passe par différents états. Au montage, il s'agit de construire le film alors qu'au tournage il s'agit de le vivre sans l'enfermer dans une construction prématurée.

Dans ce film, pas davantage que dans les exemples précédents, l'art n'est séparé de la vie. Le cinéma participe à la vie et la vie au cinéma. Ils se transforment l'un par l'autre. Le cinéma ne se contente pas d'accompagner une expérience, il contribue à lui donner forme et, finalement, il porte le désir de la vivre et de l'accomplir à un niveau supérieur. Dans tous ces types d'expérience et d'expérimentation, l'horizon projeté devant lui par le cinéaste est bien celui du vécu.

L'interpellation

On pense d'abord à l'interpellation du spectateur. Mais le cinéaste ne peut interpellier le spectateur que s'il est lui-même interpellé par ce qu'il filme.

Tout film construit un spectateur fictif à la recherche du spectateur réel. et il existe toujours un écart entre les deux. La diffusion permet d'évaluer, sinon de mesurer, cet écart ou plutôt ces écarts, car il y a autant de films que de spectateurs.

Un film n'est généralement vu qu'une fois. Aucun de ses spectateurs occasionnels ne le perçoit tel qu'il se présente matériellement à lui (il faut pour cela substituer une autre temporalité au temps continu de sa projection, celle, nécessairement discontinue, de son analyse). Il en imagine un autre à partir de celui qui lui est montré. Non pour s'imposer à lui, ni pour le remplacer, mais parce qu'il ne peut pas faire autrement. Il projette sur le film son vécu recomposé et le film entre dans une scénarisation dont la vie, hors film, du spectateur constitue le sujet toujours recommencé.

Le spectateur assiste au spectacle du film tout en le reconstruisant pour son propre compte : c'est l'évidence, le sens commun. Il faut pourtant effectuer la trajectoire inverse pour comprendre ce qui se joue du film dans sa réception. Tout film regarde son spectateur à travers la place qu'il lui propose d'occuper et, pour s'impliquer dans un film, le spectateur réel ne peut être indifférent à l'hypothèse de spectateur qui est celle du cinéaste. Il doit accepter la place qui lui est offerte et qui peut varier au cours du même film.

Mais il est des façons bien différentes, pour un film, de regarder son spectateur. La plus répandue consiste à résorber l'écart entre spectateur fictif et spectateur réel dans l'ordre de la reconnaissance. Le spectateur n'a plus qu'à se laisser glisser dans des rôles, des actions, des situations qui lui sont familières, ou bien, à l'opposé, qui lui sont extérieures et qui excitent sa curiosité indépendamment de toute implication personnelle. Le spectateur adhère alors au film car il lui permet de se retrouver tel qu'il s'éprouve, se représente, se rêve autre qu'il n'est .. Il n'a pour cela aucun effort à faire, aucune transformation à opérer sur lui-même.

Dans le cinéma d'auteur, le cinéaste tend à construire un spectateur fictif à sa propre image et à nouer une relation spéculaire avec lui. Il en va de même du spectateur réel dans son entreprise de reconstruction du film. Il tente, de son côté, d'adapter le film à son identité, qu'il voudrait conserver telle quelle -, à ses présupposés, à ses désirs, à sa culture, à l'horizon d'attente qui est le sien au moment où il le découvre. Au terme de la projection, rien n'a changé chez le spectateur, sinon qu'il vu et entendu un film de plus et qu'il s'en est, dans le meilleur des cas, culturellement « enrichi ».

S'il arrive qu'un film regarde autrement le spectateur réel et lui renvoie une image où il lui est difficile de se reconnaître d'emblée, c'est d'abord parce que le cinéaste a pensé le spectateur fictif sur de toutes autres bases et que lui-même a accepté de s'exposer. Les deux mouvements sont intimement et indissolublement liés. Le spectateur fictif n'est plus, pour le cinéaste, une construction institutionnelle visant à séduire le spectateur réel, d'après ce que l'on sait du type de satisfactions qu'il va chercher au cinéma. Il n'est pas non plus la projection du cinéaste, son double, son interlocuteur complaisant. *Le film regarde le spectateur réel en ce point où le cinéaste se sent regardé par ce qu'il filme.* C'est quand le cinéaste pose la question du spectateur fictif en termes d'altérité (et non de ressemblance ou de stéréotypes), quand la place qu'il occupe en tant que cinéaste devient un objet de questionnement, que le film peut diriger un regard différent vers le spectateur et instaurer un écart productif avec lui.

Ce regard prend souvent la forme d'une interpellation, qu'elle soit directe ou indirecte, explicite ou implicite. Un réseau d'interpellations se met en place et fonctionne dans toutes les directions. Le cinéaste regarde celui qu'il filme et il est regardé par lui. Le spectateur regarde celui qui est filmé et il est regardé par lui. Le cinéaste regarde le spectateur et il est regardé par lui... Nul ne peut regarder l'autre sans être lui-même regardé, ce qui contrevient à deux règles majeures du cinéma : la possibilité de regarder sans être vu et la certitude donnée au

spectateur, par la médiation du dispositif cinématographique, d'être au centre du monde représenté.

Dans un tel système d'interpellations réciproques, la relation spéculaire se voit, sinon empêchée, du moins fortement perturbée. Cinéaste et spectateur ne peuvent plus se projeter dans un autre qui leur ressemble (ou auquel ils voudraient ressembler) et, n'ayant plus la possibilité de fuir leur réalité dans le spectacle, sans aucune échappatoire possible, sont renvoyés au travail qu'ils ont à opérer sur eux-mêmes pour exister à l'intérieur du film. Le plaisir filmique est ici indissociable des interactions qui se produisent à partir de l'entrecroisement des regards.

Il s'agit dans tous les cas de figure envisageables de se confronter à la résistance du réel et de faire un film qui soit à la mesure de ce qu'on filme qui, dès lors, comporte nécessairement une part d'inconnu et d'indétermination. Le cinéaste doit accepter de ne plus se reconnaître dans ce qu'il filme et le spectateur doit accepter de ne plus se reconnaître dans le spectacle. Cinéaste et spectateur s'ouvrent alors à une altérité réelle, où rien n'est joué d'avance. C'est accepter à la fois que l'autre ne soit pas identique à soi et accepter de découvrir un autre en soi.

Jusqu'à quel point le ce cinéaste et le spectateur peuvent-ils acquiescer à la mise en question de leurs positions respectives ? Jusqu'à quel point peuvent-ils accepter de se reconstruire dans la différence avec l'autre ? Jusqu'à quel point un film peut-il participer à la refonte, à la transformation des subjectivités ?

Ces questions recourent un enjeu de société parmi les plus importants aujourd'hui. La dualité du même et de l'autre est menacée par l'émergence d'une multitude d'identités groupales ou tribales à la recherche d'un moi homogène, où l'autre n'existe plus que dans la reproduction et la répétition d'un même qui s'apparente à un clonage généralisé.

Ouverture

Dans le cinéma du subjectif, l'identité est toujours en jeu. Elle est prise dans un mouvement de transformation. À chaque homme ou femme cinéaste, à chaque film leur propre mouvement de transformation identitaire. Telle démarche cinématographique peut mettre ce mouvement de transformation en relation directe avec un aspect particulier de l'idéologie dominante, qui constitue chacun d'entre nous en sujet d'une société impérialiste (comme dans *Genèse d'un repas*). Telle autre peut faire état d'un geste de résistance à une tentation de dissolution et de disparition (comme *Berlin 10-90*). Telle autre encore peut mettre en jeu un processus de renaissance (comme *Trois jours en Grèce*) ou de construction d'une nouvelle identité à partir de deux identités qui interagissent et se transforment l'une par l'autre (comme *En amour*). La liste, bien sûr, n'est pas limitative, elle est au contraire ouverte à l'infini...

L'altérité du spectateur est reconnue, de même que l'altérité du film par rapport à la vie. Mais cinéaste et spectateur sont unis par la même exigence : le cinéma n'est pas un moyen d'évasion et de reconduction de l'existant mais un moyen de transformation et de création de nouvelles façons de vivre et de filmer.

Alors le cinéma n'est plus seulement l'exercice d'un métier ni même l'expression d'une passion. Il devient un enjeu de vie et, parfois, un enjeu vital. L'art peut-il avoir de plus stimulante ambition que celle-la ?

Gérard LEBLANC

NOTES

- (1) In *Etude sur l'Evolution de l'Industrie Cinématographique*, Etablissements Pathé Frères, 1918.
- (2) Cf. l'analyse à visée exhaustive de la transformation d'un scénario « prêt à tourner » en scénario de tournage, puis en film, in *Le double scénario chez Fritz Lang*, Gérard Leblanc et Brigitte Devismes, Armand Colin, Paris, 1991.
- (3) Sur le concept « d'information infraction » et sur les différentes relations possibles entre ordre et désordre, lire *Le monde en suspens*, Gérard Leblanc, Hitzeroth, Marburg, 1987.
- (4) Pier Paolo Pasolini, *L'Expérience hérétique*, Payot, 1976
- (5) Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, les éditions de minuit, 1999.
- (6) Il est vrai que le névrosé, au sens freudien du terme, n'a pas d'autre choix. Seule la cure lui offre la possibilité d'une issue.
- (7) Dominique Noguez, *Une renaissance du cinéma, le cinéma underground américain*, Klincksieck, Paris, 1985.
- (8) Dans *Procès du spectacle* (PUF, coll. perspectives critiques, Paris, 1977), Christian Zimmer croit pouvoir affirmer que tout écran est « une scène primitive et toute narration me renvoie à l'Œdipe » (p. 159). Mais la scène du fantasme n'est pas nécessairement la scène primitive (celle que le sujet s'interdit de voir), même si elle a sa source dans un événement marquant de l'enfance C'est le plus souvent une scène que le sujet s'autorise et se complait à voir et à revoir, et que son imagination transforme sans cesse.
- (9) La rationalité évoquée par Epstein correspond à celle du système capitaliste dont il est possible, justement, de contester...La rationalité. Il n'empêche que ceux qui souffrent de ce système cherchent à lui échapper par tous les moyens, à commencer par l'évasion dans un imaginaire déconnecté de la réalité qu'ils vivent
- (10) Jean Epstein, *Ecrits sur le cinéma* (2 tomes), Seghers, Paris, 1974..
- (11) Louis Althusser, « Idéologie et Appareils Idéologiques d'Etat », in *La Pensée*, n°151, Paris, juin 1970. Lire également le texte de David Faroult dans ce numéro.
- (12) Cf. le texte de Catherine Guéneau, *Filmer en amour*, dans ce numéro.

Gérard Leblanc