

De l'émergence du «je» au cinéma

Le cinéma, «achèvement dans le temps de l'objectivité photographique» (Bazin), peut-il se conjuguer à la première personne ? A l'ère du caméscope et de Nanni Moretti, il n'est plus permis d'en douter. Le débat lui-même finit par dater et on relira avec profit la remarquable réflexion de Jean-Pierre Chartier parue voilà plus d'un demi-siècle en pleine vogue du film noir¹. Plus encore, il semblerait aujourd'hui que l'une des pentes les plus insistantes du septième art consiste en une dénégation obstinée et paradoxale du caractère «impersonnel» (Metz) de son énonciation : elle ne demanderait en pratique qu'à *s'incarner*, développant mille stratégies narratives et discursives pour parvenir à cette fin. Parmi toutes ces modalités d'incarnation, parmi toutes ces manifestations ostentatoires ou discrètes (la matière est si vaste qu'elle en est inépuisable), je vais ici privilégier trois débuts de film (*Rebecca*, *Les Temps modernes* et *La Lettre à Freddy Buache*) : trois séquences inaugurales choisies non seulement parce qu'elles mettent en jeu trois grands modes d'ancrage du «je» à l'écran, mais aussi parce qu'elles m'ont paru correspondre, chacune à sa manière, à des phases d'émergence de la subjectivité dans le discours filmique.

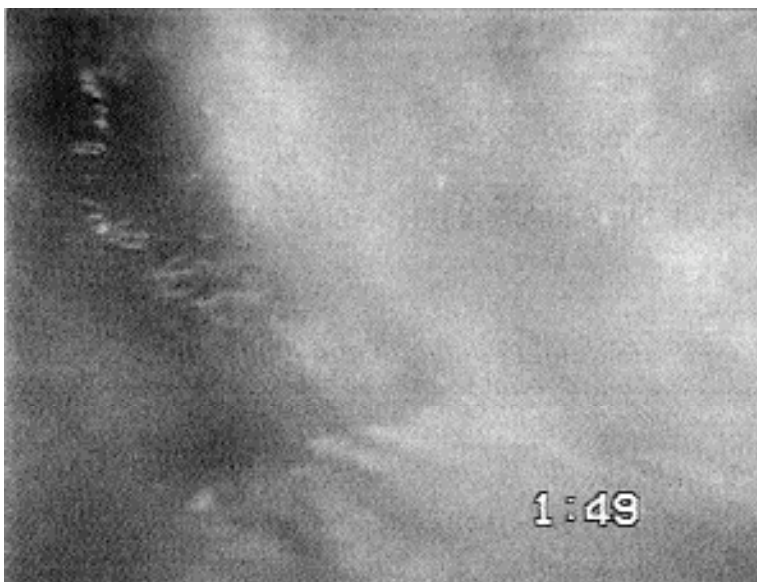
1

Il était une voix (*Rebecca*, d'Alfred Hitchcock, 1939)

«*Last night, I dreamt I went to Manderley again*» («J'ai rêvé l'autre nuit que je retournais à Manderley»). La première phrase de *Rebecca*, empruntée par Hitchcock à Daphné du Maurier, est au sens propre *introductive* : elle déclenche un mouvement de pénétration à l'intérieur de la propriété de Manderley, la caméra traversant la grille par on ne sait quel pouvoir surnaturel pour se frayer un passage à travers une végétation envahissante. Apparaît soudain, sans changement de plan, comme par enchantement, le manoir éclairé par la lune – une lune masquée subitement par un nuage : détail qui figure certes dans le roman, mais qui prend un relief dramatique plus prononcé dans le film (à moins qu'il ne s'agisse d'un «clin d'œil» au *Chien andalou* ; même si cette interférence n'est pas volontaire, le cliché lunaire, depuis l'acte incisif de Bunuel, a perdu son innocence). Censée figurer le récit d'un rêve, la mise en scène joue avec les stéréotypes du

roman gothique tout en s'attachant à métaphoriser, par un traitement de l'espace et de la lumière stylisé jusqu'à l'abstraction, une autre scène, purement psychique, à l'œuvre dans l'esprit troublé de la rêveuse, processus qui ressemble à s'y méprendre au retour d'un scénario traumatique refoulé, dont le film tout entier accomplira la résurgence (à cet égard, le passage inaugural de la grille peut s'interpréter comme la figuration du franchissement de la censure dans le travail du rêve). La voix sans corps et sans nom de Joan Fontaine possède ainsi le pouvoir de faire surgir des images : point n'est besoin de forcer l'interprétation pour souligner ce que ce dispositif narratif doit au modèle de la cure psychanalytique, le film offrant de ce point de vue un prolongement *spectaculaire* au premier chapitre du roman - pour plus de détails sur la transposition au cinéma de cette technique narrative, les amateurs se délecteront de la lettre que Selznick adresse à Hitchcock le 12 décembre 1938, «mémo» qui ne cache rien de la généalogie tortueuse d'un procédé emprunté à la littérature... après avoir transité par une adaptation radiophonique conçue et interprétée par Orson Welles !

Pour ce qui est du cinéma, il fallait oser revenir de cette manière à Manderley. Il fallait assumer jusqu'au bout d'ouvrir un film en déléguant au personnage le soin de raconter l'histoire (et pour commencer son rêve de la veille). Il fallait faire confiance à la puissance de l'écriture filmique pour séparer avec autant d'audace le son de l'image. Choix ô combien judicieux dans ce cas d'école presque surréaliste qu'est le récit de rêve : privée du bruit d'ambiance et baignée par la musique, l'image «s'irréalise», elle gagne en force onirique ce qu'elle perd en effet de réel, renouant au passage avec un régime perceptif plus proche du cinéma muet que du parlant (à cette différence majeure qu'elle semble naître de la parole qui l'accompagne). Et si j'insiste sur le caractère novateur de ce dispositif, dont Selznick était pleinement conscient, c'est qu'il n'était pas courant, à cette époque, soit près de dix ans après l'apparition du parlant, de vicarier de la sorte l'instance narrative. Depuis lors, l'intervention à l'orée du récit d'une «voix-je» (selon l'expression appropriée de Michel Chion) s'est tout à fait banalisée, au point de devenir un code narratif caractéristique du film



Manderley dans les brumes du rêve

noir hollywoodien des années quarante. Il n'est pas évident, pour un spectateur d'aujourd'hui, dont on supposera qu'il a perdu (grâce à Patrick Brion puis aux chaînes thématiques) toute virginité cinématographique, d'apprécier à sa juste valeur l'une des premières incursions de la subjectivité à l'écran. Comment lui faire prendre conscience, lorsqu'il découvre *Rebecca* à la télévision, qu'il est en train d'assister à un événement marquant dans l'histoire des formes narratives : l'émergence (hollywoodienne) du personnage-narrateur ou du film «à la première personne»? Comme bien d'autres innovations langagières, la «voix-je» a été, pour ainsi dire, victime de son succès, elle s'est «rhétorisée», l'invention se transformant en convention (depuis belle lurette, l'entrée du train en gare de La Ciotat ne fait plus peur à personne). Il est d'autant plus nécessaire de reconnaître la phase d'émergence du procédé, ne serait-ce que pour saisir, au cœur du discours, l'inscription (la scription) d'un procès figural (en un sens proche du Lyotard de *Discours, figures*), avec tout ce que ce frayage a pu produire d'effet de sidération pour les spectateurs contemporains de la sortie du film.

Le prologue de *Rebecca* marque ainsi l'avènement de la focalisation mentale, avec une force non émoussée par l'usage. La coulée de lave ne s'est pas encore solidifiée. En outre, les modalités de cette

émergence sont particulièrement frappantes. La focalisation mentale est double, elle s'empare à la fois de la parole (l'évocation du rêve) et de l'image (sa figuration simultanée). Le fait (l'effet) mérite d'être souligné: si le personnage prend la parole, ce n'est pas pour donner dans l'anecdote, mais pour ouvrir les portes de sa nuit intérieure. La résonance de la «voix-je» est décuplée par l'activation d'une figure d'intériorité (la figuration, non pas exactement du rêve, mais de son récit). La performance s'accomplit au demeurant dans et par l'écriture cinématographique. Avis aux plus curieux des lecteurs: une analyse plus fine de ce moment inaugural permet de suivre à la trace cette poussée figurale jusque dans le détail de la représentation filmique! L'émergence hitchcockienne du «je» possède ainsi quelque chose de «primaire», une force de *frayage* qui n'est pas sans rapport avec le contenu du rêve (l'avancée déroutante vers le manoir, la remontée tourmentée du souvenir). Parce qu'elle brille de tout l'éclat d'une configuration audiovisuelle à l'état naissant et bien qu'elle ne dure que les trois minutes du prologue, le «je» d'origine littéraire a magistralement réussi son intrusion sur la scène du récit hollywoodien.

2

Le mouton noir des *Temps modernes* (Chaplin, 1936)

Changeons de «sujet». Le «je» dont il va être question chez Chaplin, dans les premiers plans des *Temps modernes*, est bien celui du cinéaste et non du personnage-narrateur. Tout le monde connaît le montage métaphorique, cité dans toutes les «grammaires» cinématographiques comme exemple canonique de comparaison filmique: à l'image d'un troupeau de moutons succède par fondu-enchaîné celle d'une foule qui sort du métro, rapprochement soutenu sans qu'on y prenne garde par le motif musical (il suggère l'idée d'un «trottinement routinier»). Ce qu'on oublie pourtant de remarquer et de commenter, c'est qu'au beau milieu du troupeau, Chaplin a pris soin de placer un mouton noir et de déterminer la durée du



plan en fonction de sa traversée du champ, du haut vers le bas du cadre et dans l'axe central. Que fait ce mouton noir en si bonne position et en si mauvaise posture ? S'agit-il seulement d'illustrer le proverbe américain qui veut qu'il y ait toujours un mouton noir dans chaque troupeau ? Faut-il y voir une métaphore (par anticipation) de Charlot, mouton noir des *Temps modernes*, personnage qui sera pris dans l'engrenage de l'usine sans pour autant parvenir à se fondre dans la foule des travailleurs ? Au seuil du film (et le lecteur fidèle de *La Voix du regard* n'ignore plus rien de l'importance des commencements), une troisième hypothèse me paraît encore plus convaincante : ce mouton noir serait la métaphore... de la résistance obstinée du cinéaste aux *talkies*. Il faut prendre en considération le fait qu'en 1936, année de sortie des *Temps modernes*, Chaplin est en Occident le seul à tourner le dos (qui d'autre par ailleurs aurait eu le pouvoir économique de le faire ?) à la conversion généralisée de l'industrie du film au parlant (Michel Chion a consacré une belle étude à cette attitude très singulière de Chaplin), alors même qu'esthétiquement il s'agit d'un combat d'arrière-garde. Toujours est-il qu'on peut reconnaître, dans ce montage métaphorique associant un «totem» animalier à un comportement humain, une construction typique du cinéma des années vingt ! Il n'est donc pas indifférent que Chaplin ait choisi de

réactiver une figure stylistiquement caduque, comme pour affirmer d'emblée sa foi en la puissance expressive du cinéma muet. A chacun d'interpréter cette discrète émergence du «je» démiurgique, sur le mode métaphorique (il serait excessif d'y voir une apparition d'auteur à la Hitchcock !), dans le sens (pessimiste ou optimiste) qui lui convient : soit pour y saisir une notation auto-ironique et prémonitoire puisque même le mouton noir est contraint de suivre le mouvement collectif (*a posteriori*, les *Temps modernes* constituent l'adieu de Chaplin au muet) ; soit pour y percevoir à l'inverse l'idée qu'il est toujours possible de ne pas se noyer dans la masse et de préserver sa singularité, quitte à se rebeller contre le système, interprétation plus proche du proverbe sous-jacent et plus cohérente avec le rejet global de la parole dans l'ensemble du film !

3

Lausanne vu par... (la *Lettre à Freddy Buache*, de Jean-Luc Godard, 1982)

Il est enfin une façon plus franche pour un cinéaste de s'immiscer dans l'œuvre. Il ne s'agit plus de se cacher derrière un personnage-narrateur ou de déléguer dans la diégèse des métaphores ou des doubles (cette façon indirecte de dire «je» à la troisième personne, posture que j'appellerai volontiers «le style subjectif libre»). Car rien n'empêche le cinéaste de

revendiquer, sans le détour de la fiction, en son nom propre et au sein même du discours filmique, la paternité de l'énonciation. Parmi toutes les manifestations d'une revendication certes traditionnelle en art et en littérature, mais plutôt émergente en cinéma (autoportrait, journal intime, essai «à la Montaigne», etc.), cette figure d'un «je» en quête de genre peut prendre la forme d'une lettre de cinéma.

Dans sa magnifique *Lettre à Freddy Buache à propos d'un court-métrage sur la ville de Lausanne*, Jean-Luc Godard expérimentait dès le début des années 80 la voie de l'essai poétique. Le titre, d'une longueur inhabituelle pour un court-métrage (le film tient en une bobine), affiche d'entrée de jeu la dimension réflexive du projet, dans la lignée de *L'Homme à la caméra*. On se souvient peut-être de ces images où Godard se filme en train d'écouter en boucle l'inusable *Boléro* de Ravel, prouvant par là qu'on aurait tort d'en laisser le monopole à Lelouch, ou encore de l'incident de tournage (carrément burlesque) sur la bien nommée bande d'arrêt «d'urgence» de l'autoroute, lorsque la police suisse interrompt Godard qui proteste au nom de... l'urgence artistique («y a la lumière elle va durer dix secondes donc y a urgence ils ont rien voulu savoir»). En outre, la dimension épistolaire permet à Godard de se livrer à une performance vocale, à ce qu'on pourrait appeler une «auto-mise

Godard en flagrant délit d'urgence
documentaire



en voix», une voix douce au grain grave, à l'accent vaudois inimitable, une voix immédiatement identifiable. Godard a travaillé sa diction en cultivant jusqu'au tic un trait illocutoire qu'on pourrait considérer comme une variété inédite d'anadiplose (figure de répétition qui consiste à reprendre en début de phrase le groupe de mots utilisé au terme de la phrase précédente), le point de coupe intervenant de préférence au milieu d'un membre ou d'un syntagme et après un pronom, un article, une conjonction ou une préposition. Pour ceux que ces explications techniques ennui, et pour tout le monde, la transcription d'un morceau choisi, qui correspond aux propos tenus aux plans 26 et 27, devrait permettre de se faire une idée plus précise du procédé :

Tu vois simplement trois plans

Trois plans qui durent ce

Ce qu'ils doivent durer

Le temps de

Le temps de voir ce mouvement de

De vert et

Et de bleu

Qui passe par du gris

Par du

Par du gris

Du gris qui est solide comme la pierre

Comme s'il fallait remplacer l'éternité

(...)

Ainsi l'oralité épistolaire acquiert-elle un caractère oraculaire, une aura tout court. On aura franchi au passage la ligne de démarcation entre le commentaire docte, assuré, anonyme de l'homme ordinaire du documentaire et la présence d'une voix d'auteur qu'on sent gagnée par l'émotion. Et on l'aura compris : davantage qu'un documentaire sur Lausanne, cette lettre de Godard est un ciné-poème à la première personne.

Il existe donc mille et une façons, directes ou indirectes, subtiles (le mouton noir) ou fracassantes («*my name is Orson Welles*»), de «subjectiver» le discours filmique - et chacune de ces modalités a son histoire. Une force esthétique spécifique s'attache au moment d'émergence de telle ou telle figure de subjectivité, qu'il s'agisse de la focalisation perceptive (l'image subjective) ou narrative (l'intervention d'une «voix-je»), de l'affirmation d'un «je» d'artiste (Guitry), d'une signature consacrant le pouvoir démiurgique de l'auteur (Welles, Hitchcock), d'un autoportrait par procuration (Utamaro, Guido et les autres) ou plus directement assumé (*JLG/JLG, autoportrait de décembre*), d'un déguisement autobiographique (Doinel et ses frères), et la liste est loin d'être exhaustive... Pour s'en tenir aux formes les plus contemporaines, les années quatre-vingts et quatre-vingt dix auront vu émerger tout un champ d'expérimentations d'un «je» en quête de

genre (lettres de cinéma, journal intime, autoportrait, etc.), avec l'implosion du documentaire sous la poussée des documentaristes eux-mêmes, de Kramer (*Route one USA*) à Cabrera (*Demain et encore demain*), en passant par Mékas (*Journal de Lituanie*), Depardon (*Afrique, comment ça va avec la douleur?*) ou Cavalier (le dyptique *Ce répondeur ne prend pas de message* et *La Rencontre*). La fiction elle-même semble contaminée par cette évolution, au point de rendre de plus en plus incertaines et poreuses les frontières entre documentaire et fiction : si l'on pouvait encore considérer Zelig comme un autoportrait fictionnalisé en faux documentaire, que dire des films récents de Moretti (*Journal intime, Aprile*) ou du coup d'audace d'un Jacques Nolot nous dévoilant, par devant et par derrière la caméra, *L'arrière-pays* de son enfance ? Tant qu'il y aura des «je», les formes filmiques n'en auront jamais fini d'émerger².

Jacques GERSTENKORN

1. Jean-Pierre Chartier, «Les films à la première personne et l'illusion de réalité au cinéma», *La Revue du cinéma*, n°4, janvier 1947.

2. Du 14 au 21 août 1999 se tiendra à Cerisy un colloque consacré au «Je à l'écran» (direction : A. Gardies et J. Gerstenkorn). Les personnes intéressées peuvent se renseigner et s'inscrire auprès du Centre Culturel International de Cerisy, 27 rue de Boulainvilliers, 75016 Paris.