

TABLE DES MATIÈRES :

RESUMÉ :	iii
ABSTRACT :	iiiv
TABLE DES MATIÈRES :	v
INDEX ICONOGRAPHIQUE :	vii
REMERCIEMENTS :	ix
INTRODUCTION :	1
CHAPITRE 1 : Qu'est-ce que l'auto-filmage pathographique ?	9
I. <i>Qu'est-ce que l'auto-filmage ?</i>	9
1.1.1. Quelques considérations étymologiques. Le procédé	9
1.1.2. De quelques difficultés concernant le cinéma autobiographique	11
1.1.3. Egofilms et auto-filmage	13
II. <i>L'autofilmage pathographique</i>	18
1.2.1. L'auto-filmage pathographique, un acte d'émancipation et d'autonomisation	18
1.2.2. L'auto-filmage pathographique : pour le malade, un acte de contestation	21
1.2.3. L'auto-filmage pathographique, une riposte	25
III. <i>« Montrer » la maladie</i>	29
1.3.1. La mort et le corps supplicié	29
1.3.2. Corps des vieillards, corps des fous : une sortie des hétérotopies ?	33
1.3.3. Bousculer les frontières de l'intime : le dévoilement de soi, la mort à l'écran et la confusion des sphères privées et publiques par le renvoi à la culture populaire	36
CHAPITRE 2 : Le récit de soi	44
I. <i>Se raconter</i>	44
2.1.1. Notre corpus, vidéo ou cinéma expérimental ?	44
2.1.2. Stratégies du récit de soi et maladies	49
2.1.3. Le récit de soi, la sincérité et la fiction : reconsidération	54
II. <i>Conversion à soi et reconnaissance de soi</i>	62
2.2.1. Retour à soi et spiritualité dans l'art	62
2.2.2. Avant l' <i>epimeleia heautou</i> et le <i>gnôthi seauton</i> : l'auto-filmage et la reconnaissance de soi	66
III. <i>Souci de soi et connaissance de soi</i>	62
2.3.1. Hervé Guibert et l' <i>epimeleia heautou</i>	72
2.3.2. Jonathan Caouette et le <i>gnôthi seauton</i>	78
CHAPITRE 3 : Souci des autres et dialectique des regards dans l'auto-filmage pathographique	83

<i>I. Le souci des autres.</i>	83
3.1.1. Hervé Guibert et ses grands-tantes : soutien et préparation au pire.	83
3.1.2. Jonathan Caouette et la rupture de la malédiction familiale.....	88
3.1.3. Retour sur l'intertextualité : l'emprunt et la citation comme clés de lecture axiologiques de l'œuvre.....	93
 <i>II. Dialectique des regards.</i>	99
3.2.1. Dialectique des regards : entre auto-filmage et filmage des autres.	99
3.2.2. L'auto-filmage par quelqu'un d'autre que soi : une contradiction véritable ? .	105
3.2.3. Auto-filmage, filmage des autres et auto-filmage par un tiers : l'auto-filmage pathographique ou le dépassement de ces termes.	110
 CONCLUSION :	113
BIBLIOGRAPHIE :	121

INDEX ICONOGRAPHIQUE :

Figure 1 : Un des plans les plus célèbres du film <i>The Blair Witch Project</i> , où le personnage principal filme ses angoisses nocturnes... (01:13:15).....	11
Figure 2 : <i>Les Glaneurs et la glaneuse</i> : filmer d'une main son autre main... (00 : 32 : 54).....	16
Figure 3 : Une caméra légère qui permet toute sorte de jeux, dans <i>Les Glaneurs et la glaneuse</i> (00:40:46).....	17
Figure 4 : « I swear to God, this is a pumpkin... » (01:12:37).....	23
Figure 5 : « It's snowing! » (01:12:17).....	24
Figure 6 : Des poupées ici... (01:13:49).....	24
Figure 7 : ... et là. (01:14:02).....	24
Figure 8 : Le tableau du martyr de saint Tarcise, au fond à gauche (00:09:04).....	31
Figure 9 : Guibert confronté à son corps dans le miroir (00:11:59).....	32
Figure 10 : Quand enfance rime avec souffrance... (00:24:51).....	33
Figure 11 : (00:14:54) et Figure 12 : (00:15:44).....	40
Figure 13 : Un effet <i>split-screen</i> (00:43:56) et Figure 14 : Un portrait type Factory (00:28:21).....	41
Figure 15 : La jeune femme ouvre les yeux (00:18:54).....	47
Figure 16 : (00:08:20).....	50
Figure 17 : Les électrochocs sont figurés par un arc électriques (00:45:48).....	53
Figure 18 : Renee raconte <i>sa</i> vérité... (01:01:18) et Figure 19 : Jonathan veut <i>la</i> vérité (01:04:03).....	56
Figure 20 : (00:44:46) et Figure 21 : (00:45:29).....	59
Figure 22 : L'opération (00:24:04) et Figure 23 : Le contre-champ (00:26:48).....	67
Figure 24 : (00:28:02) et Figure 25 : (00:41:09).....	69
Figure 26 : Cette photo insérée dans le film (00:28:39) expose certains attributs du look	

punk.....	70
Figure 27 : Guibert sur son vélo (00:02:52) et Figure 28 : La visite du kiné (00:04:15).....	74
Figure 29 : L'île d'Elbe vue du hublot de l'avion (00:35:14).....	76
Figure 30 : (01:24:35).....	92
Figure 31 : Louise face à l'objectif (00:32:36) et Figure 32 : Grand-mère à l'hôpital (00:49:58).	101
Figure 33 : Caouette filme le baiser (01:23:32) et Figure 34 : Il donne la caméra (01:23:32).	107

Les images utilisées dans ce mémoire sont tirées des captures d'écran des DVD de *La Pudeur ou l'impudeur*, Hervé Guibert, TF1 (TV), 1992, France, 58 min, de *Tarnation*, Jonathan Caouette, Tarnation's films, 2003, USA, 88 min, de *The Blair Witch Project*, Daniel Myrick et Eduardo Sanchez, Haxan Films, 1999, USA, 81 min, de *Les Glaneurs et la glaneuse*, Agnès Varda, Ciné Tamaris, 2000, France, 82 min et de *La Jetée*, Chris Marker, Argos Films, France, 1962, 28 min.

Les *timecodes* utilisés en ce qui concerne ces films sont issus des mêmes sources.

REMERCIEMENTS :

Je tiens à remercier très chaleureusement Mme Julie Beaulieu ; ces quelques mots restent bien en-dessous du sentiment de gratitude que j'éprouve à son égard.

De plus, je remercie également et de tout cœur :

Mme Chantal Hébert

Mme Marie-Andrée Beaudet

M. Adrien Rannaud

Chloé, pour sa patience

Nicolas, Fiona et Tess

Marie, compagne des grands bonheurs, mais aussi de ces petites angoisses qui, sur l'instant, semblent incommensurables.

Les membres du personnel du Pub Universitaire, pour la confiance qu'ils m'ont accordée.

La Capitale, groupe financier, et les membres du jury de la bourse éponyme.

Annie Bérubé et les membres du jury de la bourse qui porte son nom.

Celles et ceux qui ont alimenté mon placard en bonbons et en chocolat pendant toute la durée de la rédaction ; y recourir me fut bien souvent nécessaire...

INTRODUCTION :

Dans son ouvrage intitulé *Dans l'intimité des maladies, de Montaigne à Hervé Guibert*, Stéphane Grisi isole au sein des pratiques autobiographiques ce qu'il appelle, selon un néologisme de son invention, l'« autopathographie¹ ». Ce néologisme induit l'imbrication de deux notions, celles d'autobiographie et de pathographie. L'autobiographie est, dicit Philippe Lejeune, « un récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence² », récit dans lequel auteur, narrateur et personnage se confondent en une seule et même personne. À l'inverse, la pathographie est une approche externe qui porte un diagnostic clinique sur l'auteur étudié à travers sa biographie et son œuvre. L'autopathographie est donc, rappelle Grisi, « tout écrit autobiographique dans lequel l'auteur évoque, de façon centrale ou périphérique, des faits, des idées ou des sentiments relatifs à sa propre maladie³. » Elle est autobiographique quant au contenu tout en empruntant sa forme à la pathographie ; c'est-à-dire que le patient et l'observateur ne font plus qu'un. Grisi limite néanmoins son étude au domaine littéraire. Or, l'image photographique, puis cinématographique, a toujours occupé une place importante dans les processus d'observation et les diagnostics médicaux depuis l'invention des rayons X jusqu'au développement du numérique. Un roman de l'écrivain allemand Thomas Mann, *La Montagne magique*⁴, illustre bien les bouleversements qu'occasionne la mise au point de ces nouvelles technologies. Dans une scène du livre restée célèbre, le protagoniste principal, Hans Castorp, assiste à la radioscopie de son cousin, Joachim, atteint de la tuberculose. Le médecin lui désigne « un arc sombre qui se lèv[e] et s'abaiss[e] dans le bas de l'écran » : la marque d'une pleurésie ancienne ; le corps de Joachim est inspecté sous toutes ses coutures⁵ jusqu'à ce que Hans lui-même passe sa main aux rayons X, voyant la « future besogne de la décomposition⁶ ». Le choix de cet extrait vise à démontrer que le corps n'est donc pas uniquement objectivé par l'image dans le but d'établir un diagnostic ; l'être humain a rapidement pris conscience que le perfectionnement des images

¹ Stéphane Grisi, *Dans l'intimité des maladies, de Montaigne à Hervé Guibert*, Paris, Desclée de Brouwer (Coll. Intelligence du corps), 1996, p. 17.

² Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, nouvelle édition augmentée, Paris, Seuil (Points Essai), [1975] 1996, p. 14.

³ Stéphane Grisi, *Dans l'intimité des maladies, de Montaigne à Hervé Guibert*, *op. cit.*, p. 25.

⁴ Thomas Mann, *La Montagne magique*, Paris, Fayard (Coll. Le Livre de poche), [1924] 1992, traduit de l'allemand par Maurice Betz, 1016 p.

⁵ « Grand Dieu, c'était le cœur si fier de Joachim, que Hans Castorp avait sous les yeux. » *Ibid.*, p. 326.

⁶ *Ibid.*, p. 327.

qu'il en fait change non seulement son rapport à celui-ci, mais aussi au monde et à sa finitude. D'une autre manière, quelques plans montés dans la série documentaire *Apocalypse : la Première Guerre Mondiale* sont révélateurs. Les auteurs de cette production télévisuelle ont en effet pu récupérer des bandes, probablement tournées en milieu hospitalier, où l'on voit d'anciens combattants blessés. Le filmage à l'aide de caméras encore rudimentaires a servi à enregistrer les ravages inédits de la première guerre industrielle sur le corps et l'esprit. La captation avait ainsi pour visée la monstration et chacune d'elle, en un seul plan, élabore une forme de micro-récit centré sur le trouble et la dégradation corporelle et mentale. Dans un de ces plans, un convalescent relève la tête pour mieux montrer à l'objectif le trou dans la partie inférieure de son visage⁷. Dans un autre, un soldat au sol, souffrant d'une crise de paralysie, est relevé par le personnel soignant sous l'objectif de la caméra⁸. Le point de vue adopté est celui de l'observateur qui enregistre les symptômes, compile les manifestations d'une pathologie ou d'un traumatisme, et cela même parce que ces problèmes surviennent avec une ampleur nouvelle.

La démocratisation des moyens techniques a encouragé ces pratiques jusqu'à faire de l'image un outil médical à part entière, et surtout banalisé. Des micro-caméras ont été conçues pour sonder le corps d'un malade et formuler un diagnostic sans opération chirurgicale. De nos jours, l'utilisation d'endoscopes (un tube auquel est fixée une caméra) permet également d'opérer sans ouvrir le corps, en passant par les voies naturelles par exemple. Des praticiens se filment en cours d'intervention à destination des étudiants voulant intégrer le milieu médical. Il est par ailleurs possible de retransmettre ces captures d'images, de les diffuser sur différents supports ou encore de surveiller méticuleusement, dans le cadre d'une grossesse, le développement du fœtus afin d'appréhender les éventuelles complications de sa venue au monde par le biais d'une échographie allant en se perfectionnant... Bref, suivant la formule d'Isabelle Queval, « [l]e corps est un lieu d'exercice de la science nouvelle⁹ », et cette science est entre autres l'espace de création de nouveaux moyens et procédés d'image, et ce, depuis la fin du XIX^e siècle. Cependant, si l'image est devenue accessible au point de permettre le développement de ces pratiques au sein de l'univers

⁷ Isabelle Clarke et Daniel Costelle, *Apocalypse : la 1ère guerre mondiale, épisode 3/5 : Enfer*, CC&C et Idéacom International (TV), 2013, France, (00:02:49).

⁸ *Ibid.*, (00:03:12).

⁹ Isabelle Queval, *Le Corps aujourd'hui*, Paris, Gallimard (Coll. Folio Essai), 2008, p. 14.

hospitalier, elle a aussi été réappropriée par le malade lui-même. C'est précisément cette récupération que nous allons tenter d'analyser dans ce mémoire à travers le geste d'auto-filmage. En effet, l'auto-filmage pose d'autant plus de questions quant au récit de la maladie qu'il permet, comme le remarque Catherine Guéneau au sujet du film *La Pudeur ou l'impudeur*, de

partager [l']expérience du quotidien le plus directement possible, sans intermédiaire, sans le regard extérieur d'un opérateur qui [...] inévitablement introdui[rait] une dimension exhibitionniste et voyeuriste au film. Ce dispositif d'auto-filmage, et lui seul, [permet] une telle proximité avec le spectateur – authentique mise en jeu, implication totale du cinéaste¹⁰.

Pléthore de films que nous considérerons, à la suite de Grisi, comme « autopathographiques » utilisent ce dispositif parmi lesquels le récent *E Agora ? Lembra-me*¹¹, *Silverlake Life: The View from Here*¹², ou encore les deux films dont l'étude comparative conduira notre analyse : *La Pudeur ou l'impudeur*¹³ et *Tarnation*¹⁴.

La Pudeur ou l'impudeur (1992) a été réalisé par l'écrivain, photographe et journaliste français Hervé Guibert (1955-1991). Dans ce film, produit pour la télévision, le réalisateur montre son combat quotidien contre le sida. L'œuvre est ainsi ponctuée de visites chez le médecin, d'interventions diverses effectuées sur le corps au nom de son bien-être et de sa préservation : séances de massage, exercices physiques... Si le film s'apparente ainsi à un documentaire sur le quotidien d'un jeune homme séropositif au début des années 1990 en France, Guibert s'efface néanmoins du champ de la caméra à certaines occasions. Il laisse la place à différents intervenants, comme ses deux grands-tantes, et introduit dans le film des procédés qui tiennent de l'interview et du reportage, voire de la fiction, et qui fonctionnent

¹⁰ Catherine Guéneau, « Auto-fiction(s) du réel : La Pudeur ou l'impudeur d'Hervé Guibert », dans Revue en ligne @analyses, revue de critique et de théorie littéraire, [en ligne]. <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/361/251>. [Consulté le 20/05/2015]. [s.p].

¹¹ Joachim Pinto, *E Agora ? Lembra-me* (VO), C.R.I.M Produções et Presente Edições de Autor, 2013, Portugal, 164 min.

¹² Tom Joslin et Peter Friedman, *Silverlake Life: The View from Here* (VO), autoproduction, 1993, E.U, 99 min. Ce film étant pour une large part autoproduit et n'ayant eu, malgré sa participation à des manifestations prestigieuses, qu'un impact limité dans le temps, il est relativement difficile de se le procurer. Le film est toutefois disponible en version intégrale sur Youtube : <https://www.youtube.com/watch?v=YjGVT4BUG-w>. Les *timecodes* que nous utiliserons référeront à cette version du film.

¹³ Hervé Guibert, *La Pudeur ou l'impudeur*, TF1 (TV), 1992, France, 58 min.

¹⁴ Jonathan Caouette, *Tarnation*, Tarnation's films, 2003, USA, 88 min.

comme autant d'apartés. Nous savons que Guibert a cadré la quasi-totalité des plans de la version finale du film, à l'exception des quelques plans de lui enfant, filmés par son père, et d'un plan d'ensemble tourné sur l'île d'Elbe. Certains rushes non utilisés, montrant son arrivée en scooter sur son lieu de villégiature, sont de la main de son ami et amant Thierry. Lorsque ce n'est pas le réalisateur qui tient la caméra, elle repose sur un trépied fourni par la production, ce qui permet à Guibert de se filmer plus facilement. Le film oscille donc, d'une part, entre l'auto-filmage, facilité par le pied de caméra et, d'autre part, le filmage d'autrui par le malade qui assume ainsi sa propre mise en images comme celle des autres.

Le deuxième film qui nous intéresse à cet égard est *Tarnation* (2003), du réalisateur américain Jonathan Caouette (1973 -). *Tarnation* est un récit rétrospectif dans lequel le cinéaste raconte l'histoire de sa vie, de son enfance jusqu'à un passé rapproché, c'est-à-dire proche du temps du montage et de la distribution. Pour ce faire, Caouette utilise des images qu'il a lui-même filmées au cours des périodes concernées, et ce, dès son plus jeune âge. Enfant, il se met en scène devant la caméra, filme sa famille, explore sa sexualité ; plus âgé et malade, il tente de faire la lumière sur les troubles mentaux de sa mère diagnostiquée schizophrène, violée puis internée dans d'atroces conditions. Le film est conséquemment basé sur un jeu constant de va-et-vient entre la figure du fils et celle de la mère, s'élargissant à la famille et aux amis dont il prend aussi le temps de faire le portrait. Ces portraits occupent une place singulière dans le long-métrage autant qu'ils nourrissent le récit que fait le cinéaste de sa pathologie et de celle de sa génitrice. Caouette cherche qui il est¹⁵ et l'auto-filmage est l'un des moyens favorisant cette recherche. Se crée alors, comme chez Guibert, un rapport entre le filmage de soi et celui des autres. À la fin du long-métrage, Caouette laisse même la caméra à son amant David. Nous reviendrons, bien évidemment, sur cette particularité dans le corps de notre étude.

Au-delà des multiples différences que nous comptons bien étudier, *La Pudeur ou l'impudeur* et *Tarnation* ont donc quantité de points communs. Tous deux procèdent d'une tentative existentielle d'être, en résistance au morcellement identitaire, physique comme

¹⁵ « I'd like to find a few things about myself too. », rétorque Jonathan à sa mère qui, lasse de répondre à ses questions face à la caméra et lui objectant que remuer le passé est contre l'avis de ses thérapeutes, s'en va (01:04:08).

psychologique, occasionné par la maladie. Tous deux témoignent pour ce faire d'une volonté d'exposer une part d'eux-mêmes. Selon Serge Tisseron, « [s]i les gens veulent extérioriser certains éléments de leur vie [privée], c'est pour mieux se les approprier dans un second temps, en les intériorisant sur un autre mode grâce aux réactions qu'ils suscitent chez leurs proches¹⁶. » Ce mouvement d'extériorité est appelé l'extimité. Il s'agit d'une confrontation entre soi et les autres, ou plutôt entre les autres et l'image que l'on renvoie de soi. Notre hypothèse est donc, en regard de la notion d'extimité, mais surtout des procédés filmiques utilisés, que les pratiques de Guibert et Caouette se circonscrivent dans une tension née de leur volonté de se dire, de s'exposer, mais aussi de voir leur entourage réagir et participer à la construction du récit de soi. *Tarnation* n'est cependant pas le film d'un mourant ; la confrontation entre les deux longs-métrages en fait plutôt deux miroirs inversés : le film de Guibert prépare sa mort alors que celui de Caouette tente d'organiser sa vie. Contre toute attente, *La Pudeur ou l'impudeur* est un journal audiovisuel actualisant le présent « avec la richesse du passé¹⁷ » ; *Tarnation* est une autobiographie de jeunesse, tout comme Guibert l'avait lui-même pratiquée avec son livre *Mes Parents*¹⁸, où le présent affronte les secrets et démons de l'enfance. Il appert également que ce récit de soi est entendu comme processus de formulation d'une vérité dont l'exergue guibertienne « [j]e disparaîtrai [et] je n'aurai rien caché¹⁹ » peut résumer le jusqu'au-boutisme. Bon gré, mal gré, l'autre prend part à ce processus de formulation.

Nous n'avons jamais lu d'analyse proprement cinématographique de *La Pudeur ou l'impudeur*, ce qui est d'autant plus étonnant que l'intérêt de Guibert pour l'image cinématographique et photographique ne s'est jamais démenti. Avant même de publier, il échoua au concours d'entrée de l'IDHEC, une des plus grandes écoles de cinéma françaises. Il fut journaliste culturel – spécialisé en photo et en cinéma – pour le journal *Le Monde* pendant 10 ans et scénariste, avec Patrice Chéreau, du film *L'Homme blessé*²⁰. Son travail en

¹⁶ Serge Tisseron, *L'Intimité surexposée*, Paris, Hachette littératures (Coll. Pluriel), 2001, p. 52.

¹⁷ Hervé Guibert, *Le Mausolée des amants*, Paris, Gallimard (Coll. Folio), [2001] 2003, p. 530. Propos cité dans le film (00:56:36).

¹⁸ *Id.*, *Mes Parents*, Paris, Gallimard, 1986, 170 p.

¹⁹ Selon le titre de l'entretien d'Hervé Guibert avec François Jonquet, « Quand je disparaîtrai je n'aurai rien caché. », *Globe*, Février 1992.

²⁰ Patrice Chéreau, *L'Homme blessé*, Partner's productions, Renn Productions, Oliane Productions, Azor Films et France 3 cinéma, 1983, France, 109 min.

tant que photographe, occulté par le reste de son œuvre, est en phase de redécouverte. De plus, nombre de ses textes renvoient à la pratique photographique et à l'image cinématographique, dont *L'Image fantôme*²¹. En bref, on peut supposer, à la suite de deux grands spécialistes de l'œuvre guibertienne, Jean-Pierre Boulé et Arnaud Genon, que le cinéma a occupé les pensées de Guibert sa vie durant. *La Pudeur ou l'impudeur* est son unique film, ce qui, sans prouver le talent de son auteur, nous conforte dans l'envie d'analyser ce long-métrage de façon plus approfondie. Caouette n'a réalisé qu'un seul film après *Tarnation*, à nouveau centré sur sa mère et lui-même. Ce deuxième opus s'intitule *Walk with Renee* (2011). Si les entretiens qu'a donnés Caouette, à la suite de plusieurs projections de ses films dans de grands festivals (Cannes, Sundance...), sont nombreux, la somme d'études critiques effectuées à partir de ses œuvres est néanmoins plus restreinte. Enfin, il nous semble qu'un corpus audiovisuel regroupé sous l'appellation d'« auto-filmage pathographique » ou aux particularités similaires n'a jamais été regroupé. Nous ne nous attellerons pas à cette tâche de façon exhaustive ici. Nous nous efforcerons toutefois de dégager, à partir d'œuvres aussi différentes que les deux films choisis et autour de la problématique de notre étude, les particularités propres à cette pratique de même que les thématiques et procédés transversaux communs.

Ce que nous entendons ainsi par auto-filmage pathographique est précisément, et dans la lignée de Grisi, cette exposition prise en charge par le malade lui-même au moyen du geste d'auto-filmage. L'auto-filmage pathographique devient alors une étiquette sous laquelle placer ces œuvres dans lesquelles le réalisateur est aussi le sujet filmé. Il s'agit d'écrire sa maladie, de s'écrire au moyen du procédé d'auto-filmage. Naît alors un rapport dialectique entre le regard posé sur soi et le regard posé sur le monde. Nous entendons par « rapport dialectique » un « rapport reposant sur le principe de tension-opposition entre deux termes, deux situations, et dépassement de cette opposition²² ». En effet, l'auto-filmage induit des questionnements et partis pris bien particuliers. Se filmer soi-même implique de filmer les autres ou, au contraire, de ne pas le faire. Dans les deux cas se dessine un rapport au monde qui pose les questions suivantes : Quelle influence semble avoir l'auto-filmage dans le récit

²¹ Hervé Guibert, *L'Image fantôme*, Paris, Éditions de minuit, 1981, 173 p.

²² CNRS, *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, [en ligne]. <http://www.cnrtl.fr/definition/dialectique> [site consulté le 05/04/2015], [s.p].

de soi ? Se pourrait-il que son utilisation favorise une certaine forme de reconstruction de soi ? Quelle place est donnée à l'autre dans l'économie et la construction de ce récit de soi ?

Dans le premier chapitre nous tenterons de définir ce en quoi consiste l'auto-filmage. Nous en donnerons une définition à la fois conceptuelle et technique pour ensuite tenter d'attribuer à l'auto-filmage une place au sein de la pratique autobiographique au cinéma. Nous verrons que si sa place reste marginale, les développements techniques ont aussi permis l'émergence de cette pratique. Nous désignerons l'auto-filmage pathographique comme l'intitulé générique sous lequel nous regroupons les récits de maladie auto-filmés. Nous chercherons effectivement à comprendre ce que la pratique de l'auto-filmage implique pour un malade. Comment montre-t-il les signes de sa pathologie ? Comment le fait de prendre en charge sa propre image change-t-il son rapport à l'imagerie et au discours médicaux ? Comment ces films mettent-ils à mal certains présupposés sociaux et rudoient, d'une certaine manière, la frontière établie entre ce qui relève de la sphère privée et ce qui ressort de la sphère publique ? Nous déduisons de nos analyses que la pratique de l'auto-filmage par le malade est tacitement politique, ce qui permet au sujet de s'émanciper, de contester et de riposter à une offense en profitant des espaces de liberté ménagés par certains pouvoirs.

Dans le deuxième chapitre nous analyserons le rôle que joue l'auto-filmage pathographique dans le récit de soi. Nous nous demanderons si l'auto-filmage est motivé, dans le corpus, par la recherche d'une parole vraie, d'une authentique sincérité que nous redéfinirons à la lumière des analyses de Georges Gusdorf. Nous comprendrons que la sincérité, au sein des écritures du moi, relève de la démarche d'ordonnancement et de mise en récit de la vie. La sincérité est à mesurer selon l'effort que fournit le créateur pour donner à son parcours de vie une logique et un sens qui lui font initialement défaut. Nous verrons que de ce point de vue, et malgré le recours à la reconstitution et à certaines simplifications narratives, les deux films de notre corpus sont sincères ; cette quête de sens que poursuivent les réalisateurs, aussi axée sur la vérité et le dévoilement soit-elle, n'exclut en rien le recours à la fiction. Nous étudierons finalement en quoi l'auto-filmage pathographique permet au sujet de se réapproprié lui-même par la conversion à soi-même et la mise en place de véritables techniques de soi. Pour ce faire, nous nous aiderons de deux notions clés que sont le souci de soi et la connaissance de soi, en ayant recours aux études de Pierre Hadot, Michel

Foucault et Xavier Pavie. Nous analyserons ainsi en quoi l'écriture filmique est, pour Guibert comme pour Caouette, un agent intensificateur de l'existence et un moyen de transformation de soi.

Dans le troisième chapitre nous élargirons ces considérations au cercle de proches qui apparaissent dans le film. Ensuite, nous nous pencherons sur la construction d'un rapport dialectique entre les différents jeux de regard au sein de l'auto-filmage pathographique. C'est-à-dire que nous analyserons le lien réciproque entre le procédé d'auto-filmage et le procédé de caméra subjective. En effet, nous constaterons, dans les films du corpus, mais aussi dans d'autres films relevant du même genre autobiographique, que le réalisateur de l'œuvre et le sujet filmé – une seule et même personne, rappelons-le – finissent toujours par adopter ce procédé antagoniste à l'auto-filmage : le procédé de caméra subjective. La caméra pivote et change d'axe, parfois dans le même plan. L'auto-filmage pathographique procède, à cette occasion, à une confusion de l'afilmique et du profilmique²³ ; il contient en germes son propre dépassement. De plus, nous commenterons la passation de caméra à laquelle procèdent certains réalisateurs d'auto-filmages pathographiques. Cette passation est pour le moins ambiguë. Elle témoigne à la fois de l'importance et de la confiance accordées à l'être aimé tout en s'effectuant généralement sous le contrôle du réalisateur. Elle semble être, paradoxalement, une forme d'auto-filmage par procuration sans toutefois réduire l'amant au simple rôle d'intermédiaire.

²³ Afilmique : « [Q]ui existe dans le monde usuel, indépendamment de tout rapport avec l'art filmique, ou sans aucune destination spéciale et originelle en rapport avec cet art. » Etienne Souriau, « Préface », dans Etienne Souriau [dir.], *L'Univers filmique*, Paris, Flammarion (Coll. Bibliothèque d'esthétique), 1953, p. 7. Profilmique : « S'oppose à afilmique : tout ce qui existe réellement dans le monde [...] mais qui est spécialement destiné à l'usage filmique ; notamment : tout ce qui s'est trouvé devant la caméra et a impressionné la pellicule. » *Ibid.*, p. 8.

CHAPITRE 1 :

Qu'est-ce que l'auto-filmage pathographique ?

I. Qu'est-ce que l'auto-filmage ?

1.1.1. Quelques considérations étymologiques. Le procédé.

« Auto » est « tiré du grec *autos*, adj. pronominal signifiant à la fois “le même, lui-même, de lui-même”¹ ». Quant au mot « film », son sens s’est fixé à la fin du XIX^e siècle ; c’est un « mot anglais signifiant “pellicule” en photographie puis au cinéma² ». Le terme « filmage » est par la suite apparu, dans la langue française et sous la plume d’un certain Giraud, en 1912. Par auto-filmage, nous désignons le procédé qui consiste à prendre en charge sa propre image en se filmant soi-même. L’image n’est plus du ressort d’un autre opérateur que le sujet lui-même, à contrario de la manière dont sont captées celles d’un film dit traditionnel. L’opérateur, cadreur ou directeur de la photographie ne se situe plus systématiquement derrière la caméra et le sujet devant, que ce dernier soit un sujet réel (une personne interrogée dans le cadre d’un documentaire ou d’un reportage par exemple) ou fictif (un personnage conçu par l’équipe du film, joué par un acteur dans le cadre d’un film de fiction). Le procédé d’auto-filmage subvertit par conséquent une forme de hiérarchie traditionnellement opérationnelle sur les plateaux de tournage, en ce qui concerne les grosses productions notamment³. Il marque ainsi la double disparition d’un intermédiaire :

- Entre le film et le sujet lui-même – le cadreur est le sujet filmé, lui seul manipule le matériau filmique lors de la prise de vue. C’est le cas chez Guibert et plus encore chez Caouette qui assure non seulement le cadre, la lumière, mais aussi le montage de son film, en partenariat avec Brian A. Kates (concernant Guibert, cela est un peu plus compliqué, comme nous le verrons plus loin) ;

¹ Oscar Bloch et W. Von Warrburg, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1950, p. 45.

² Jean Dubois, Henri Mitterand et Albert Dauzat, *Dictionnaire d’étymologie*, nouvelle édition, Paris, Larousse, 2001, p. 300.

³ La hiérarchisation des tâches sur le plateau est moins importante lorsque les productions sont de moindre envergure et l’équipe de tournage réduite.

- Entre le sujet filmé et le spectateur.

Le procédé d'auto-filmage est donc, d'une certaine manière, l'équivalent cinématographique de l'autoportrait pictural. Il nécessite en cela des moyens moindres que ceux d'une production cinématographique standard, à la fois en terme de logistique et d'équipe, son utilisation se voulant, dans le cadre du cinéma autobiographique, plus intimiste. Nous allons voir comment.

On peut noter néanmoins que le procédé d'auto-filmage se voit depuis quelques temps récupéré dans un cadre fictionnel, et notamment dans le cinéma fantastique et d'horreur contemporain. Ce procédé a par ailleurs été utilisé assez tôt dans le sous-genre horrifique italien, en vogue dans les années 1970-1980, appelé « mondo cannibale » – à ce titre, *Cannibal Holocaust*⁴ est un film séminal. On peut citer, parmi ces films contemporains, *The Blair Witch Project*⁵ (Fig. 1), *The Bay*⁶ ou, plus spectaculaire encore, *Cloverfield*⁷. Le procédé d'auto-filmage est alors compris dans la dénomination *found footage*, qui signifie littéralement « images trouvées ». Que le spectateur ait ces images devant les yeux se justifie par leur prétendue trouvaille et leur projection par le gérant de la salle, tout comme Montesquieu, pourtant auteur du livre, ne revendiquait que la traduction et la diffusion des *Lettres persanes*. Il y a là un jeu qui vise à simuler tacitement l'abolition d'une frontière entre la fiction et le réel, entre la diégèse du film et le monde du spectateur⁸.

⁴ Ruggero Deodato, *Cannibal Holocaust*, F.D Cinematografica, 1980, Italie, 95 min.

⁵ Daniel Myrick et Eduardo Sanchez, *The Blair Witch Project*, Haxan Films, 1999, USA, 81 min.

⁶ Barry Levinson, *The Bay*, Automatik Entertainment, Haunted Movies et Hydraulx, 2012, USA, 84 min.

⁷ Matt Reeves, *Cloverfield*, Paramount Pictures et Bad Robot, 2008, USA, 85 min.

⁸ Pour plus d'informations, il est possible de se référer à l'ouvrage d'Alexandra Heller-Nicholas, *Found Footage Horror Films: Fear and the Appearance of Reality*, Jefferson, McFarland & Company, 2014, 236 p.



Figure 1 : Un des plans les plus célèbres du film *The Blair Witch Project*, où le personnage principal filme ses angoisses nocturnes... (01:13:15).

1.1.2. De quelques difficultés concernant le cinéma autobiographique...

Une des premières difficultés que pose la définition du cinéma autobiographique est remarquée par Jean-Louis Jeannelle en ces termes :

Pour rendre compte des films [autobiographiques] aujourd'hui accessibles [...] nous ne disposons que des théories disponibles dans le champ littéraire : pour l'essentiel le « pacte autobiographique » et les développements que Philippe Lejeune et ses successeurs ont donnés à cette approche poétique, étendue aux journaux intimes, aux témoignages ou aux récits de vie ordinaire notamment⁹.

Le présent mémoire est par ailleurs symptomatique de ce manque, puisque nous avons pris pour point de départ de notre réflexion les théories de Stéphane Grisi concernant exclusivement le champ littéraire. Comme nous l'avons remarqué dans l'introduction, le pacte autobiographique selon Lejeune, et dont parle Jeannelle, suppose le recouplement de l'auteur, du narrateur et du personnage de l'œuvre sous une même identité. Qu'en est-il du respect de ce pacte au sein de films à caractère autobiographique ? Certains cinéastes et scénaristes, que nous pourrions qualifier de *mainstream*, sont apparus dans leurs films sous

⁹ Jean-Louis Jeannelle, « Identité, sexualité et image numérique : *Ma vraie vie à Rouen* d'Olivier Ducastel et Jacques Martineau », dans Fabien Arribert-Narce et Alain Ausoni [dir.], *L'Autobiographie entre autres. Écrire la vie aujourd'hui*, Bern, Peter Lang (Coll. French Modern Identities ; 110), 2013, p. 120.

leur nom véritable, comme Orson Welles¹⁰, Nanni Moretti¹¹ ou encore Michel Blanc¹². On peut d'ores et déjà remarquer que cette concession au réel se veut cependant bien souvent être le point de départ d'une œuvre à forte dimension fictive. Ainsi, *Grosse fatigue* est un film écrit, réalisé et interprété par Michel Blanc. Dans le film, Michel Blanc est également un réalisateur mais surtout un acteur devenu populaire à la suite du succès de la série des *Bronzés*¹³ ou encore grâce à son interprétation dans le long-métrage *Tenue de soirée*¹⁴. Toutefois, le Michel Blanc du film est accusé, à tort, du viol de Josiane Balasko. Michel Blanc mène une contre-enquête, en compagnie de Carole Bouquet (elle aussi jouée par Carole Bouquet), afin de trouver le violeur. Cette investigation voit se multiplier les rebondissements bien évidemment fictionnels – Michel Blanc rencontre son sosie, coupable du crime ; Carole Bouquet guérit un paralytique tant elle est belle et le film s'achève même comme un véritable film de braquage. *Grosse fatigue*, s'il respecte le pacte de Lejeune, se soucie donc peu d'établir, sur la durée, une corrélation entre le vécu des « vrais » Michel Blanc et Carole Bouquet et ce qui leur arrive dans le film. Sans surprise, le « vrai » Michel Blanc n'a jamais été accusé du viol de Balasko, ni même arrêté par la police pour vol à main armée.

À l'inverse, comme moult récits littéraires dont l'un des plus célèbres est *À la Recherche du temps perdu*¹⁵, certaines œuvres cinématographiques sont clairement d'inspiration autobiographique sans que l'auteur du film ne se soit, comme dans le texte de Proust, *explicitement* identifié au personnage de son œuvre. Par exemple, si Federico Fellini s'inspire de sa propre adolescence pour *Amarcord*¹⁶, l'adolescent du film ne s'appelle pas Federico Fellini, mais bien Titta. Il n'est conséquemment pas aisé de déduire la dimension autobiographique de ce type de récit, à moins de bénéficier des éclaircissements du paratexte (déclarations d'intention du scénariste et/ou du réalisateur, recoupement d'informations, parution de sa biographie, témoignage de ses proches...). Un des films envisagés, au départ,

¹⁰ Dans Orson Welles, *F for Fake*, Janus Film et SACI, 1973, France, Iran et Allemagne de l'Ouest, 89 min.

¹¹ Dans Nanni Moretti, *Caro Diario*, Sacher Films, Banfilm, La Sept Cinéma, Rai 1 et Canal +, 1993, Italie et France, 100 min.

¹² Dans *Grosse fatigue*, Michel Blanc, Gaumont et TF1 Films Production, 1994, France, 92 min.

¹³ Patrice Leconte, *Les Bronzés*, Trinacra Films, 1978, France, 87 min. et *Les Bronzés font du ski*, Trinacra Films, 1979, France, 90 min.

¹⁴ Bertrand Blier, *Tenue de soirée*, Ciné Valse, DD Productions, Hachette Première et Philippe Dussart, 1986, 84 min.

¹⁵ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean Yves Tadié, Paris, Gallimard (Coll. Quarto), 1999, 2408 p.

¹⁶ Federico Fellini, *Amarcord*, F.C Produzioni et PECEF, 1973, Italie et France, 123 min.

pour intégrer notre corpus est assez significatif de la difficulté de circonscrire la dimension autobiographique d'une œuvre cinématographique ; nous parlons ici des *Nuits fauves*¹⁷ de Cyril Collard. Collard est à la fois le réalisateur, le scénariste et l'interprète du film, adapté de son deuxième roman éponyme¹⁸. Il y joue le rôle de Jean, jeune caméraman et musicien atteint du sida, qui mène une vie pour le moins turbulente entre l'art, les virées, les amours multiples et bisexuels et sa passion dévorante pour Laura. Or, Collard était tout cela à la fois : cinéaste, musicien, bisexuel, séropositif ; il s'est d'ailleurs inspiré d'une de ses relations amoureuses pour écrire et réaliser le film. Le réalisateur est mort des suites de sa maladie quelques jours avant la consécration du film aux Césars, l'émotion achevant d'enterrer la confusion entre la vie de Collard et son œuvre. Paradoxalement, et quant à la question du pacte autobiographique tel que le définit Lejeune, un film comme *Les Nuits fauves* encourage moins ce que Roger Odin appelle, dans son livre *De la fiction*¹⁹, une lecture fictionnalisante (« lorsque j'entreprends de produire ou de lire un texte [...] comme un texte de fiction²⁰ ») qu'à l'inverse, documentarisante. Même sans savoir que Collard est mort du sida, les difficultés rencontrées par un jeune homme séropositif dans le film paraissent vraisemblables (ce qui n'implique pas nécessairement que le film retranscrive sans entorse au réel le vécu d'un malade). Au contraire, si Michel Blanc existe bien, ce qui lui arrive dans le film *Grosse fatigue* est trop romanesque pour être crédible. Il est ainsi des films qui respectent le pacte autobiographique sans l'être et des films qui s'y soustraient tout en ayant une dimension autobiographique. Chacun d'entre eux demeure ambigu à sa manière, c'est-à-dire que tous naviguent entre rigueur autobiographique – plus ou moins feinte – et licence fictionnelle. Néanmoins, aucun de ces films n'utilise encore l'auto-filmage.

1.1.3. Égofilms et auto-filmage.

Résumons : ce que nous appelons le cinéma autobiographique constitue, pour reprendre l'expression de Georges Gusdorf concernant ce qu'il appelle les écritures du moi, « un domaine immense et solidaire²¹ » aux délimitations incertaines. Elles le sont d'autant

¹⁷ Cyril Collard, *Les Nuits fauves*, 1992, Banfilm, La Sept Cinéma, SNC, Orango Film S.r.l et Canal +, France et Italie, 126 min.

¹⁸ *Id.*, *Les Nuits fauves*, Paris, Flammarion, 1989, 253 p.

¹⁹ Roger Odin, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck Université (Coll. Arts et cinéma), 2000, 183 p.

²⁰ *Ibid.*, p. 11.

²¹ Georges Gusdorf, *Les Écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1991, p. 145.

plus que, en dehors des films cités depuis le début de ce chapitre, et qui participent d'un mode de production traditionnel (pas d'auto-filmage, équipe de tournage conséquente, distribution grand public...), certaines pratiques diaristes, plus confidentielles, ont progressivement vu le jour. Quelle différence y a-t-il entre l'autobiographie et la pratique du journal intime ? Brièvement, là où « [l]'autobiographie proprement dite exerce une action rétroactive ; elle met de l'ordre dans le passé²² », le journal intime n'a que peu d'effet unificateur. Il est davantage fragmenté et sa visée rétroactive est faible, car il fait la chronique quelque peu désordonnée d'un passé proche. En effet, le diariste écrit rarement sur le coup ; il attend un moment de répit pour consigner les événements récents. C'est ce temps de latence entre le déroulé de l'événement et sa consignation que vient dynamiter l'usage d'une caméra toujours plus facile à porter. En ce sens, les pratiques diaristes d'Alain Cavalier, par exemple, témoignent de ce développement comme elles l'encouragent. Cavalier assure que « [s]on problème a toujours été le temps entre [s]on émotion et le moment où [il] filme²³. » Il précise : « Avant, il fallait que je trouve une caméra, que je trouve un opérateur, que j'aie chez Kodak [...] tandis qu'aujourd'hui il m'arrive quelque chose et immédiatement je peux l'enregistrer²⁴ ». Toutefois, le développement et l'irruption sans cesse renouvelés de ces nouveaux outils ont changé jusqu'à la façon de considérer ce qui peut être filmé. C'est d'ailleurs en regard de cette mutation que Jeannelle a forgé le terme égofilm :

[S]i l'autobiographie est un récit (soit immédiat et discontinu, soit rétrospectif), l'égofilm – et le choix de ce terme plutôt que celui de « film autobiographique » est destiné à marquer cette divergence de nature – est un moyen d'enregistrement de la réalité qui fait nécessairement corps avec le réel dont il vise à garder trace²⁵.

C'est-à-dire que le film se recentre sur le caméraman. Celui-ci devient dès lors le point de focalisation de son œuvre, pas seulement en tant que protagoniste d'un récit mais en tant que corps et présence à l'image, parce que « ce n'est jamais sa vie qu'un individu filme mais toujours soi-même en tant qu'individu se filmant²⁶. » Que l'on soit clair, vu ainsi l'égofilm

²² *Ibid.*, p. 423.

²³ Jérémie Couston et Jean-Baptiste Roch, *Une visite chez Alain Cavalier*, dans *Télérama.fr*, [en ligne]. <http://www.telerama.fr/cinema/alain-cavalier-jamais-jamais-je-ne-corrige-une-image,48849.php> [vidéo consultée le 22/03/2016], (00:01:06).

²⁴ *Idem.*

²⁵ Jean-Louis Jeannelle, « Identité, sexualité et image numérique : *Ma vraie vie à Rouen* d'Olivier Ducastel et Jacques Martineau », *art. cit.*, p. 121.

²⁶ *Idem.*

n'exclut pas toute possibilité de raconter la vie de son auteur mais il permet plutôt de penser, au sein d'un cinéma du moi, le corps et la présence du filmeur. À sa manière, Gérard Leblanc nous aide à comprendre cette divergence tout comme il en éclaircit la principale raison : « Le caméscopeur n'est plus un chef d'orchestre, comme le metteur en scène issu de la tradition du cinéma professionnel, mais un soliste. Il fait corps avec son instrument. La plus grande intimité de la relation à la machine-caméra peut induire une plus grande intimité de la relation à ce qui est filmé²⁷. » L'opérateur rendu seul dégage un espace plus intime, plus libre peut-être (rappelons la subversion de la hiérarchie traditionnelle que représente à lui seul l'opérateur/sujet de son film) et dans lequel peuvent se mouvoir l'expérimentation, voire l'auto-filmage.

Prenons un exemple : *Les Glaneurs et la glaneuse*²⁸. Le titre est révélateur des deux articulations du film. L'une concerne les glaneurs, à savoir des gens qui glanent et que suit la réalisatrice, caméra à la main. L'autre concerne la cinéaste elle-même, qui collecte des images. Agnès Varda file sa métaphore tout au long du film : comme ses sujets ramassent des choses diverses et matérielles, elle accumule les prises de vue, les plans filmés parfois même au débotté, sur sa petite caméra DV, dont elle apprécie l'ergonomie : « Ces nouvelles petites caméras sont numériques, fantastiques ; elles permettent des effets stroboscopiques, des effets narcissiques et même "hyper-réalistiques" ». (00:04:40). Varda devient elle aussi sujet de son film, sans pour autant s'accorder le même traitement qu'à ses autres intervenants. Il n'est pas question ici qu'elle raconte sa vie, mais seulement de sa présence à l'image. Elle ne parle pas de ses films, de ses enfants, de Jacques Demy, comme elle le fera dans *Les Plages d'Agnès*²⁹, mais de son corps. Elle filme ses cheveux, ses mains, sa peau marquée par la vieillesse (Fig. 2).

²⁷ Gérard Leblanc, « Le petit autre », dans Roger Odin [dir.] *Le cinéma en amateur*, Paris, Seuil (Coll. Communications ; 68), 1999, p. 41-42.

²⁸ Agnès Varda, *Les Glaneurs et la glaneuse*, Ciné Tamaris, 2000, France, 82 min.

²⁹ *Id.*, *Les Plages d'Agnès*, Ciné Tamaris, Arte France Cinéma et Canal +, 2008, France, 110 min.



Figure 2 : *Les Glaneurs et la glaneuse* : filmer d'une main son autre main... (00:32:54).

Comme elle le dit elle-même en voix *off*, elle fait, grâce à sa caméra, son autoportrait : « [M]a main en détail, c'est-à-dire, c'est ça mon projet : filmer d'une main mon autre main, rentrer dans l'horreur, je trouve ça extraordinaire [...C]'est toujours un autoportrait. » (00:32:54). Cela n'est rendu possible que grâce à la légèreté et à l'ergonomie du matériel. Jeannelle entérine pleinement ce constat selon lequel la technique permet ce nouveau rapport au corps et la démocratisation de ce moyen d'expression qu'est l'auto-filmage :

[L]'émergence des égofilms est liée au perfectionnement de supports d'enregistrement et de diffusion sans lequel la pratique du cinéma autobiographique resterait peu ou prou interdite aux amateurs. Elle est liée, autrement dit, à l'apparition du 16 et du 8 mm, avec leurs variantes, le Super 16 et le Super 8, à celle de la vidéo analogique à bande magnétique, puis au passage de l'analogique au numérique et à l'apparition de « petites caméras », qui allient accessibilité (économique et technique), maniabilité et performance³⁰[.]

³⁰ Jean-Louis Jeannelle, « Identité, sexualité et image numérique : *Ma vraie vie à Rouen* d'Olivier Ducastel et Jacques Martineau », *art. cit.*, p. 119.



Figure 3 : Une caméra légère qui permet toute sorte de jeux, dans *Les Glaneurs et la glaneuse* (00:40:46).

Comment s'étonner, dès lors, de l'émergence de l'auto-filmage dans les récits de maladie ?

II. L'auto-filmage pathographique.

1.2.1. L'auto-filmage pathographique, un acte d'émancipation et d'autonomisation.

« Patho » vient du grec *pathos*, qui désigne la « maladie, [l']affection³¹ » mais aussi la « souffrance³² ». Enfin, « graph(o), graphie » tire son origine du grec *graphein*, « écrire³³ ». Notons que le terme « graphique » peut également être un emprunt à *graphikos*, « qui concerne l'art d'écrire ou de dessiner³⁴ ». Faire acte d'auto-filmage étant, nous l'avons vu, se filmer soi-même, la dimension pathographique revient pour sa part à écrire, à décrire et en l'occurrence à représenter la maladie qui atteint celui qui se filme et, corrélativement, la souffrance qu'elle engendre. L'appellation d'auto-filmage pathographique regroupe donc les films où le réalisateur raconte sa maladie et qui consistent en une prise en charge de sa propre image par le malade. En effet, nombreux sont les processus de diagnostic dans lesquels le malade se trouve impliqué malgré lui. Qu'il s'agisse des scanners, radioscopies, endoscopies, fibroscopies décrites par Guibert dans les trois livres³⁵ racontant ouvertement ses difficultés en tant que séropositif ou encore dans son journal d'hospitalisation³⁶ (ou bien même lors des simples procédures d'observation affiliées à n'importe quelle hospitalisation), le malade est au sein du circuit médical scruté, observé, photographié sous tous les angles. Son image ne lui appartient d'autant plus qu'il n'est pas responsable de sa production. À l'inverse, dans le cas de l'auto-filmage pathographique, il se dégage de l'emprise du monde extérieur : c'est lui qui commande. Guibert a bien conscience de ce retournement de situation lorsqu'il écrit dans *Le Protocole compassionnel*, au sujet des rushes de *La Pudeur ou l'impudeur* : « de toute façon je suis libre de tout détruire, de tout effacer, tout ça m'appartient³⁷ ». Par ailleurs, l'auteur nous confie, sur la même page, qu'il ne se laisse plus prendre en photo depuis deux ans. S'il se filme, c'est que ce n'est pas tant l'image elle-même qui pose problème que celui qui la prend. Guibert, comme Caouette, a conscience du

³¹ Jean Dubois, Henri Mitterand et Albert Dauzat, *Dictionnaire d'étymologie*, op. cit., p. 555.

³² Oscar Bloch et W. Von Warrburg, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, op. cit., p. 445.

³³ Jean Dubois, Henri Mitterand et Albert Dauzat, *Dictionnaire d'étymologie*, op. cit., p.350.

³⁴ Oscar Bloch et W. Von Warrburg, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, op. cit., p. 289.

³⁵ Hervé Guibert, *À l'Ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard (Coll. Folio), [1990] 1992, 284 p. ; *Le Protocole compassionnel*, Paris, Gallimard (Coll. Folio), [1991] 1993, 261 p. ; *L'Homme au chapeau rouge*, Paris, Gallimard (Coll. Folio), [1992] 1994, 166 p.

³⁶ *Id.*, *Cytomégalovirus. Journal d'hospitalisation*, Paris, Seuil (Coll. Points), [1992] 1994, 93 p.

³⁷ *Id.*, *Le Protocole compassionnel*, op. cit., p. 115.

désagrément voire de l'emprise tyrannique que peut avoir un opérateur sur son modèle. Et c'est ce qu'il ne souhaite plus pour lui-même. Cette conscience du médium, l'auteur-réalisateur l'avait déjà avant d'être enserré dans les dispositifs hospitaliers d'image. Ainsi, il avouait dans le premier chapitre de *L'Image fantôme*, dix ans avant de tourner son film, vouloir libérer l'image maternelle de l'emprise paternelle :

Mon père interdisait à ma mère le maquillage, et aussi de teindre ses cheveux, et quand il la photographiait, il lui ordonnait de sourire, ou alors il la prenait malgré elle, en faisant semblant de régler son appareil, pour qu'elle ne puisse pas contrôler son image. La première chose que je fis fut d'évacuer mon père du théâtre où la photo allait se produire, de le chasser pour que son regard à elle ne passe plus par le sien, et par cette demande d'apparence, donc en fait de la libérer momentanément de toute cette pression accumulée pendant plus de 20 ans³⁸[.]

De la même manière, Caouette sait, parce qu'il est malade mais aussi parce qu'il prend en charge l'image de sa mère, que filmer n'est pas anodin, comme le révèle cette déclaration au journal *Libération* à l'occasion de la sortie de *Walk away Renee*³⁹ : « La ligne est très fine entre le fait d'utiliser la vie tumultueuse de ma mère, que j'aime plus que tout, et abuser d'elle⁴⁰. » Le procédé d'auto-filmage, dans un film catégorisé comme un auto-filmage pathographique, se démarque donc de celui vu chez Varda en tant qu'il s'agit d'un acte d'émancipation découlant de la prise de conscience du pouvoir coercitif de l'image filmique. Il est par ailleurs intéressant de constater que *La Pudeur ou l'impudeur* et *Tarnation* mettent en scène cette récupération par l'inclusion de scènes non filmées par leur réalisateur respectif. Dans *La Pudeur ou l'impudeur*, Guibert a inclus une séquence de film de vacances tournée par son père (00:10:20) ainsi qu'un plan, certainement tourné par Thierry (00:37:47), sur l'île d'Elbe. Dans *Tarnation*, ce sont les premières années de la vie de Jonathan qui sont illustrées par les photos et les films des autres, avant que le garçon ne commence lui-même à filmer (nous reviendrons sur le cas des images tournées par Rosemary et David, sous l'injonction probable de Jonathan). Cette dépossession de sa propre image intervient par ailleurs à un moment où le sujet, comme un malade, ne dispose pas d'une autonomie optimale et est donc maintenu dans une certaine dépendance : la petite enfance.

³⁸ *Id.*, *L'Image fantôme*, *op. cit.*, p. 12.

³⁹ Jonathan Caouette, *Walk away Renee*, Love Streams Productions, Morgane Production, Hummingbird 72, Polyester et Ciné +, 2011, France, Belgique et USA, 90 min.

⁴⁰ Clément Ghys, « La vie Caouette », dans les archives web du journal *Libération*, *Libération.fr*, [en ligne]. http://next.liberation.fr/cinema/2012/05/01/la-vie-caouette_815553 [Texte consulté le 24/09/2015], [s.p].

L'auto-filmage pathographique procède ainsi d'une volonté d'émancipation ; c'est d'ailleurs pourquoi Caouette évoque dans un entretien ce qu'il appelle le DIY⁴¹. DIY est l'acronyme pour l'expression anglaise *Do It Yourself*.

Le mouvement « Do It Yourself », signifiant en Français « faites-le par vous-même », se présente comme une philosophie dont le principe consiste à promouvoir un mode de vie anticonformiste où objets usuels mais aussi productions artistiques et intellectuelles, seraient le fruit de créations individuelles laissant la part belle à l'ingéniosité et au système D. Ainsi, s'opposant aux dérives du capitalisme ainsi qu'aux abus de la société de consommation, les adeptes du « Do It Yourself », en tentant de tout faire par eux-mêmes à moindre prix et sans recherche de profit, aspirent à l'autonomie la plus totale⁴².

Ainsi, « [l]e DIY est partout : dans le bon gâteau préparé avec amour par une mamie ou dans les idées de décoration pour la maison. La seule règle immuable est que ce soit fait par soi-même⁴³ », corrobore le sociologue Éric Dufon. La démarche de Caouette est donc à lier, elle aussi, avec cette aspiration d'« autonomie la plus totale », même si dans les faits les deux cinéastes de notre corpus ont dû composer avec des intervenants extérieurs, que ce soit avec le co-monteur, les producteurs Gus Van Sant et John Cameron Mitchell pour Caouette, et avec la monteuse Maureen Mazurek et la productrice Pascale Breugnot pour Guibert. Le fait que *Tarnation* soit le premier film diffusé à avoir été monté sur le logiciel de base iMovie, désormais disponible sur tout ordinateur Macintosh, est encore un signe de cette volonté d'autonomie tout comme de l'amateurisme assumé des deux réalisateurs. En effet, si Guibert est tardivement sous contrat, son inexpérience est telle en matière de technique que beaucoup de ses plans se révélèrent inutilisables. Quant à Caouette, il n'a guère à son actif que les court-métrages tournés lors de son adolescence. Tout bien considéré, il semblerait que les réalisateurs d'auto-filmages pathographiques soient bien souvent des amateurs, à quelques exceptions près, comme celle de Tom Joslin, co-réalisateur de *Silverlake Life: The View from Here*. Joslin était professeur de cinéma et avait réalisé un long-métrage en 1976⁴⁴. Entendons par là que ces cinéastes sont des amateurs parce qu'ils s'émancipent à la fois de l'imagerie médicale et du milieu professionnel audiovisuel. Cette pratique donne raison à Laurence

⁴¹ Entretien avec Nicolas Bardot, Benjamin Bibas et Romain Le Vern pour *Objectif cinéma*, [en ligne]. <http://www.objectif-cinema.com/spip.php?article2468&artsuite=1>, [Texte consulté le 05/10/2015], [s.p].

⁴² Anonyme, *do-it-yourself.fr*, [en ligne]. <http://do-it-yourself.fr/> [site consulté le 24/09/2015], [s.p].

⁴³ Aude Lasjaunias, « DIY : tant de gens se reconnaissent dans ces 3 lettres », dans les archives web du journal *Le Monde*, *Le Monde.fr*, [en ligne]. http://www.lemonde.fr/vous/article/2013/11/19/diy-tant-de-gens-se-reconnaissent-dans-ces-trois-lettres_3516152_3238.html [Texte consulté le 24/09/2015], [s.p].

⁴⁴ Tom Joslin, *Blackstar: Autobiography of a Close Friend*, autoproduction, 1976, 85 min.

Allard, qui avançait en 1999 : « Si l'on veut bien imaginer ce que pourrait être une culture amateur libérée de l'idéologie du professionnalisme, il faut se tourner vers la mutation culturelle qui se joue aujourd'hui sur les écrans des ordinateurs domestiques⁴⁵. » Naturellement, cette citation est à rattacher au film de Caouette plus qu'à celui de Guibert, le montage informatique amateur n'en étant, en 1991, qu'à ses prémices. L'auto-filmage pathographique s'affirme donc comme un geste d'émancipation à caractère amateur contre son antagoniste : le filmage, dominant, institutionnel et professionnalisé.

1.2.2. L'auto-filmage pathographique : pour le malade, un acte de contestation.

Dans les deux cas, chez Guibert comme chez Caouette, il existe un rapport conflictuel entretenu avec les instances médicales. La nature du mal qui les atteint respectivement n'est pas étrangère à cette difficulté. En effet, la production de plusieurs auteurs séropositifs comme Guibert mais aussi Alain-Emmanuel Dreuilhe ou encore Pascal de Duve l'atteste : l'émergence du sida est venue contester ce que J.A Spoiden a appelé, dans sa thèse, le « paradigme pasteurien⁴⁶ ». La médecine a remporté, à la fin du XIX^e et au cours du XX^e siècle, de grandes victoires ; le succès des campagnes de vaccination, de sensibilisation, sa compréhension et sa maîtrise des maladies auparavant fatales, l'ont rendue omnipotente. L'incurabilité du sida a marqué une rupture et du même coup a réactivé la peur des fléaux d'autrefois :

La révolution pasteurienne est devenue, depuis la fin du siècle passé, une idéologie de fait. La médecine fonctionne selon un principe positiviste et eschatologique : une maladie apparaît et provoque immédiatement la visualisation obligatoire de son éradication. La médecine fait comme si la maladie n'existait [...] déjà plus. Mais l'explosion du sida a levé le voile sur la résurgence des maladies sexuellement transmissibles, la faillite des antibiotiques et la menace constante d'affections rares [...] Toujours est-il qu'après un siècle de combat médical qui repose sur un idéal sanitaire et positiviste, le sida remet en question les présupposés de la médecine moderne et inaugure une ère médicale qui relativise la *potentia*, la « toute-puissance » de la médecine. Le sida révèle l'échec de l'idéal pasteurien et marque peut-être une rupture épistémologique dans l'histoire de la médecine⁴⁷.

⁴⁵ Laurence Allard, « L'amateur : une figure de la modernité esthétique », dans Roger Odin, *Le cinéma en amateur, op. cit.*, p. 23.

⁴⁶ Stéphane Joseph Spoiden, *Malade et Maladie : dégradation physique et écriture fin-de-siècle*, thèse de doctorat en philosophie, Columbus, Ohio State University, 1996, 272 f.

⁴⁷ *Ibid.*, f. 44-45.

Les praticiens dépassés, le malade s'est retrouvé livré à lui-même ; de soupçonneux, il s'est mué en révolté, voire en combattant. Le fait que le malade soit devenu un soldat de type nouveau est très présent chez Alain Emmanuel Dreuilhe par exemple ; le titre de son livre est par ailleurs éloquent⁴⁸. L'art fut l'un des moyens d'expression de cette révolte, de ce combat⁴⁹. Les écrivains et cinéastes séropositifs ont ainsi repris le vocabulaire médical et son imagerie, qu'ils ont réinvestis⁵⁰. En cela, les démarches de Guibert et Caouette sont communes, bien que leur affection respective soit dissemblable.

En effet, de même que le virus mute, l'âme humaine est intrinsèquement insaisissable, impossible à cartographier. Chaque intervention psychiatrique peut se voir soldée par un échec, chaque traitement lutte contre d'invisibles problèmes que l'on a par ailleurs bien du mal à identifier – lorsqu'on ne les aggrave pas carrément. De fait, il est frappant de constater le nombre de tentatives et la diversité des prescriptions dans les cas pourtant bien différents, rappelons-le, de Guibert et Caouette. Guibert essaya tour à tour l'AZT⁵¹, le DDI⁵², le vaccin de Mockney⁵³ et la digitaline⁵⁴. Plusieurs plans de *La Pudeur ou l'impudeur* dévoilent la multiplicité des médicaments qui composent sa trousse à pharmacie (00:03:43 ou encore 00:17:37). Il fut hospitalisé plusieurs fois pour diverses raisons, ayant bien sur traité sa maladie ; Caouette également, suite à la prise de drogue qui provoqua son syndrome de dépersonnalisation. De 1987 à 1993, ses grands-parents le firent hospitaliser 8 fois⁵⁵. En ce qui concerne sa mère, elle a subi des électrochocs, a failli mourir d'une overdose de Lithium et a été hospitalisée plus d'une centaine de fois entre 1965 et 1999. L'échec est le dénominateur commun de toutes ces tentatives. L'effet des médicaments sur Guibert, qui se sait condamné, est variable mais se conclut inévitablement par une rechute. Jonathan n'a jamais pu guérir totalement. Quant à Renee, son état se stabilise puis s'aggrave de façon cyclique. L'échec de la médication et plus généralement des institutions médicales éclate au

⁴⁸ Alain-Emmanuel Dreuilhe, *Corps à corps : journal de SIDA*, Paris, Gallimard, 1987, 203 p.

⁴⁹ Même s'il est évident que la pratique artistique ne se réduit nullement à cette dimension.

⁵⁰ « [J]'adore adopter le langage pro – avec le cytomégalovirus on ne me fera pas ma PL, ponction lombaire ». Hervé Guibert, *Cytomégalovirus, journal d'hospitalisation, op. cit.*, p. 15.

⁵¹ Dans *À l'Ami qui ne m'a pas sauvé la vie, op. cit.*

⁵² Dans *Le Protocole compassionnel, op. cit.*

⁵³ Dans *Le Protocole compassionnel, op. cit.*

⁵⁴ Dans *Le Protocole compassionnel, op. cit.* et *La Pudeur ou l'impudeur, film cit.*

⁵⁵ « Between 1987 and 1993 Rosemary and Jonathan hospitalized Jonathan 8 times », est-il écrit dans les intertitres (00:24:58).

grand jour lors d'une des scènes les plus marquantes de *Tarnation*. De retour de l'hôpital après son overdose, Renee commence par jouer innocemment avec une citrouille, face à la caméra (01:11:28). Elle et Jonathan sont dans le salon d'Adolphe, le grand-père. Renee se saisit de la cucurbitacée, placée sur une étagère au-dessus du canapé. Jonathan la filme, caméra à la main. Il suit ses gestes. Renee tapote la citrouille. Elle la lance en chantant, regarde l'objectif et éclate de rire. Puis, elle dit à la caméra : « I swear to God, this is a pumpkin... » (Fig. 4). Elle rit d'autant plus, pose la citrouille en équilibre sur son pied, se lève en chantant. La caméra la suit. Renee prend une boule à neige et répète : « It's snowing! » (Fig. 5). Elle chante à nouveau au sujet de la citrouille et éclate de rire. La scène se répète, s'étire. Insidieusement le malaise s'installe, appuyé au final par une musique atonale et extra-diégétique aux sonorités aiguës et inquiétantes. Le jeu se transforme en symptôme d'une régression d'autant plus flagrante que Jonathan et sa mère sont entourés de poupées (Fig. 6 et 7).



Figure 4 : « I swear to God, this is a pumpkin... » (01:12:37).

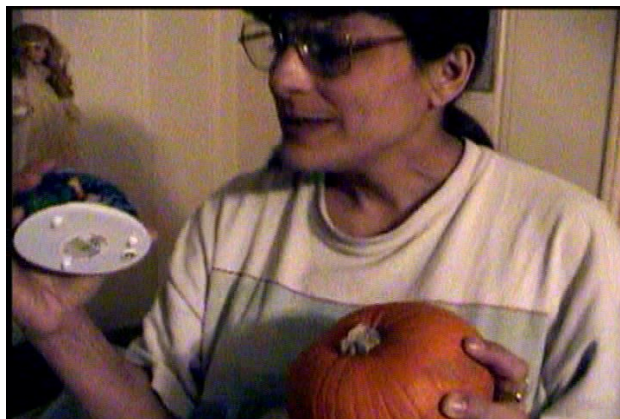


Figure 5 : « It's snowing! » (01:12:17).



Figure 6 : Des poupées ici... (01:13:49).

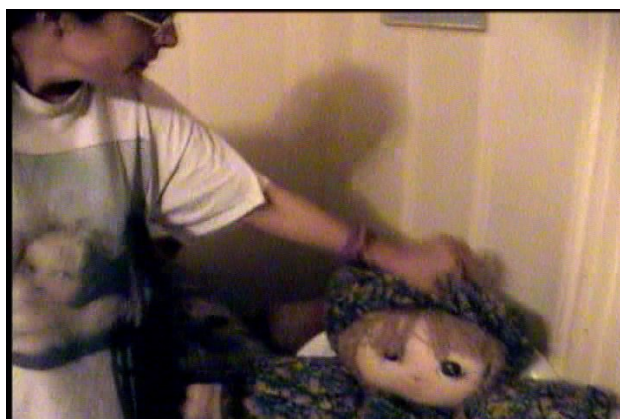


Figure 7 : ... et là. (01:14:02).

Le réalisateur justifie ainsi l'inclusion de cette scène dans le film :

[J]e ressentais vraiment le besoin de faire sortir l'histoire de ma mère, c'était comme une urgence. L'histoire montre qu'elle a été une victime innocente d'un système de santé totalement archaïque, dans le Texas des années 70, et prouve à quel point cela a pu être destructeur. C'était l'une des raisons pour laquelle j'ai laissé tourner la caméra lors de la scène de la citrouille. Il ne s'agissait pas d'exploiter ma mère, il s'agissait de mettre les gens dans cette atmosphère-là, à propos de quelque chose qu'ils ignorent, et de dire le plus honnêtement possible: « *regardez ce qui s'est passé* », simplement parce qu'un voisin a conseillé [de faire subir des électrochocs à Renee] à mes grands-parents⁵⁶.

Caouette poursuivra et explicitera cette dénonciation dans *Walk away Renee* : « L'ambition de ce film est de mettre en scène la maladie mentale, de montrer la destruction psychique de ma mère et la nullité du système psychiatrique américain⁵⁷. » *La Pudeur ou l'impudeur* et *Tarnation* font ainsi le même constat d'impuissance de la médecine et de la lente dégradation du malade. Pire, la médecine a parfois donné naissance au mal lui-même, comme c'est le cas pour Renee : « Renee was treated over 100 times in psychiatric hospitals / Records now indicate / That there was nothing / Initially wrong with her⁵⁸... » On retrouve dans l'œuvre de Guibert, bien que cette dimension soit quasi-absente dans *La Pudeur ou l'impudeur*, une forte critique des instances médicales, que ce soit dans son journal d'hospitalisation où il dessine le portrait d'infirmières parfois cruelles ou dans *Le Protocole compassionnel*. Lorsqu'il y fait le récit d'une fibroscopie particulièrement éprouvante, Guibert attribue au groupe de médecins en charge de l'opération le sobriquet de « commando des égorgeurs de cochon⁵⁹ ». On ne peut donc pas nier, chez Guibert comme chez Caouette, et donc à l'auto-filmage pathographique tel qu'ils l'incarnent, une dimension contestataire.

1.2.3. L'auto-filmage pathographique, une riposte.

L'auto-filmage pathographique est conséquemment un moyen de résistance, la résistance étant entendue comme une « défense [et une] riposte par la force à un adversaire, un ennemi qui a[urait] déclenché les hostilités⁶⁰ ». Dans sa définition de l'*empowerment*, qui renvoie à « un processus par lequel des personnes qui appartiennent à une catégorie stigmatisée socialement en viennent, par un soin appropriée, à développer et approfondir des

⁵⁶ Nicolas Bardot, entretien avec Jonathan Caouette pour Film de culte, *Film de culte, simplement culte*, [en ligne]. <http://archive.filmdeculte.com/entretien/jonathancaouette.php> [Texte consulté le 28/09/2015], [s.p].

⁵⁷ Clément Ghys, « La vie Caouette », *art. cit.*

⁵⁸ (00:10:17).

⁵⁹ Hervé Guibert, *Le Protocole compassionnel*, *op. cit.*, p. 69.

⁶⁰ CNRS, *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, [en ligne]. <http://www.cnrtl.fr/definition/resistance> [Site consulté le 05/10/2015], [s.p].

capacités qui leur redonnent ainsi qu'aux yeux des autres une valeur sociale⁶¹ », Guillaume le Blanc fait une mise au point aussi brève qu'essentielle : « Aussi ne faut-il pas se tromper sur ce qu'est la vulnérabilité. Une vie vulnérable est une vie exposée à la blessure mais c'est aussi une vie qui a la capacité de répondre à la blessure. En réalité, la réponse fait partie du circuit de la blessure⁶². » L'auto-filmage pathographique, en tant que réponse à une forme de domination et à l'altération d'un état originel (post-sida et post-traumatique), est une résistance de type foucauldien, c'est-à-dire de celle qui « prend toujours appui, en réalité, sur la situation qu'elle combat⁶³ ». Le réinvestissement de l'image par les malades est à ce titre éloquent. Ne pouvant eux-mêmes contrôler la multiplicité des images dont ils subissent la conception, ils deviennent producteurs à leur tour.

Cette pratique s'enracine dans une conception du pouvoir, notamment foucauldienne, en tant que ces possibilités nouvelles de lutte et d'expression ne se départissent pas d'une intégration au sein des rapports de pouvoir et de certaines modalités de négociation. En effet, comme le rappelle Judith Revel,

[L]'analyse foucauldienne détruit [...] l'idée d'un face à face entre le pouvoir [lui-même morcelé en de multiples instances] et la liberté : c'est précisément en les rendant indissociables que Foucault peut reconnaître au pouvoir un rôle non seulement répressif mais productif (d'effets de vérité, de subjectivités, de luttes), et qu'il peut inversement enraciner les phénomènes de résistance à l'intérieur même du pouvoir qu'ils cherchent à contester, et non pas dans un improbable « dehors »⁶⁴.

On peut remarquer, à cet égard, que la résistance dont les malades font preuve est non seulement possible grâce à la mutation de la façon dont on crée les images, mais aussi par la diversification des moyens de distribution et de diffusion des œuvres. Les deux films du corpus ne dérogent pas à cette règle. *La Pudeur ou l'impudeur* est en effet le résultat d'une proposition faite à Guibert par la productrice de télévision Pascale Breugnot, pionnière des émissions de télé-réalité en France dans les années 1990, avant l'explosion d'Endemol

⁶¹ Guillaume le Blanc, « Empowerment », dans Fabienne Brugère et Guillaume le Blanc [dir.], *Dictionnaire politique à l'usage des gouvernés*, Montrouge, Bayard, 2012, p. 211.

⁶² *Ibid.*, p. 212.

⁶³ Michel Foucault, « Michel Foucault, une interview : sexe, pouvoir et la politique de l'identité », dans Michel Foucault, *Dits et Ecrits IV*, édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange, Paris, Gallimard (Coll. Bibliothèque des sciences humaines), 1994, p. 741.

⁶⁴ Judith Revel, « Pouvoir », dans Judith Revel, *Dictionnaire Foucault*, Paris, Ellipses, 2008, p. 108.

France⁶⁵ et de *Loft Story*⁶⁶ en 2001. La distribution du film s'est donc faite en dehors des circuits cinématographiques traditionnels puisqu'il a tout d'abord été conçu comme un produit télévisuel. *La Pudeur ou l'impudeur* a vu sa première diffusion sur la chaîne publique TF1 un mois après le décès de Guibert, c'est-à-dire le 30 janvier 1992. Cette diffusion, quoique reportée en raison des questions difficiles qu'elle soulevait, a témoigné d'un changement des mentalités à la fois quant au milieu de la production et au public visé. Bien qu'ayant comporté une part de risque, la diffusion d'un tel film a été mûrement réfléchie et le projet n'aurait probablement pas pu être réalisé s'il n'avait eu aucune chance de mobiliser les téléspectateurs. De plus, si l'auto-filmage intrinsèque au film est un pied de nez fait aux institutions médicales, sa diffusion n'a pu être consentie qu'avec l'appui des membres du Conseil National du Sida et l'intervention, en fin de programme, d'un médecin spécialisé afin de contrer une éventuelle démoralisation de l'audimat à la vision du film⁶⁷. En ce qui concerne *Tarnation*, il convient de rappeler que le film a été monté et programmé dans un premier temps à l'occasion du Mix Film Festival, à New York. Là encore, l'œuvre de Caouette n'a pu trouver sa place initiale, avant le formidable engouement survenu à Sundance et à Cannes, que dans un circuit de programmation alternatif, voire communautaire, donc dans une niche réservée à un public restreint. Par ailleurs, entre le moment de sa participation au Mix Film Festival et celui de sa projection à Sundance, le film a subi plusieurs modifications. Projeté à New York dans une version de deux heures, *Tarnation* s'est vu réduit à une durée de 88 minutes pour les besoins de sa diffusion à Sundance. Caouette a coupé pour cela tout un pan fictionnel de son film dans lequel il se voyait tué par son grand-père et accueilli au paradis par son compagnon David. La voix de sa mère résonnait dans les cieux. Cette piste sonore a été réutilisée, après modification, dans d'autres parties du film. De même, nous savons grâce aux recherches de Philippe Artières et Gilles Cugnon que Guibert prévoyait inclure au sein de son film une intrigue totalement fictionnelle faisant intervenir un

⁶⁵ Endemol France est la filiale française du groupe média audiovisuel d'origine néerlandaise Endemol, devenu le groupe média international Endemol Shine Group. Endemol Shine Group, *Endemol*, [en ligne]. www.endemol.com [dernière consultation le 02/05/2016], [s.p.], et Endemol Shine Group, *Endemol France*, [en ligne]. www.endemol.fr [dernière consultation le 02/05/2016], [s.p.].

⁶⁶ Emission de télé-réalité française adaptée d'une émission néerlandaise. La première saison de *Loft-story* a connu un grand succès en France, lors de sa diffusion en 2001, et a ainsi contribué au lancement de nombreuses autres émissions du même acabit.

⁶⁷ Voir l'article de Philippe Artières et Gilles Cugnon, « *La Pudeur ou l'impudeur* d'Hervé Guibert, genèse d' "un des documentaires les plus bizarres" », dans Institut des textes et manuscrits modernes, *item* [en ligne]. <http://www.item.ens.fr/index.php?id=223432#tocto1n4> [consulté le 13/10/2015], [s.p.].

personnage secondaire qui justifiait l'auto-filmage de l'écrivain. En effet, dans le projet tel qu'originellement conçu, une femme, fascinée par l'écrivain, le suivait jusqu'à l'île d'Elbe, s'introduisait chez lui et, prise sur le fait, s'enfuyait, oubliant son caméscope. Guibert le récupérait et commençait à filmer *La Pudeur ou l'impudeur* dans la version que nous connaissons aujourd'hui. La monteuse, Maureen Mazurek, et Pascale Breugnot ont dissuadé l'écrivain de s'en tenir à cette première version, aussi bien pour des raisons de durée que d'efficacité⁶⁸. L'auto-filmage pathographique s'avère ainsi une contestation faisant office de résistance selon des modalités bien foucaaldiennes d'émancipation et de compromis.

⁶⁸ *Idem.*

III. « Montrer » la maladie :

1.3.1. La mort et le corps supplicié.

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, le corps est, au sein du champ social et en ce qui concerne ses multiples virtualités, souvent gommé, avance David Le Breton :

Une ruse de la modernité fait passer pour libération des corps ce qui n'est qu'éloge du corps jeune, sain, élancé, hygiénique [...] Mais l'homme n'a pas toujours le corps lisse et pur des magazines ou des films publicitaires, on peut même dire qu'il répond rarement à ce modèle⁶⁹.

Parmi de nombreux médias, le cinéma, dans ses modèles dominants et selon des variations différentes en fonction des genres et sous-genres qui le composent, est exemplaire de cet état de fait. Le corps des stars hollywoodiennes est conforme à des canons et répond à des impératifs de représentation tout comme celui de la *porn-star*, même si ces deux figures peuvent sembler antithétiques. Cette catégorisation répond de plus à des obligations genrées, qu'il s'agisse du cinéma populaire, à l'exemple du *blockbuster* hollywoodien, ou qu'il s'agisse du cinéma pornographique. Le rapport au fluide, dans ce dernier type de cinéma, est représentatif. Ainsi, si le corps masculin voit son accomplissement par l'acte d'éjaculation final, le corps féminin se définit à la fois par l'hyper-sexualisation de ses attributs (seins et organes génitaux) mais aussi par l'absence programmée de ses éventuelles sécrétions (vaginales, anales)⁷⁰. En effet, la sécrétion des fluides par le corps est proscrite chez l'actrice alors qu'elle participe pourtant à des activités pouvant occasionner lesdites sécrétions. C'est cette hégémonie, plurielle certes, du corps contrôlé que vient mettre à mal l'auto-filmage pathographique.

Le corps du séropositif ne correspond en aucun cas à un idéal sanitaire ou esthétique. Squelettique, le visage creusé, le malade renvoie à un imaginaire de la décrépitude hérité des grandes catastrophes et de l'Histoire. Guibert en a conscience, lui qui affirme dans le film : « [J]'ai senti mon sang tout à coup découvert, mis à nu... Il me fallait vivre avec ce sang

⁶⁹ David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, 4^e édition mise à jour, PUF (Coll. Quadrige), Paris, [1990] 2005, p. 138.

⁷⁰ Voir Ovidie, *Porno manifesto*, Paris, Flammarion, 2002, 225 p. Nos remarques concernent le milieu professionnel du cinéma pornographique et non pas ses reprises amateurs, parfois intéressantes en ce qui nous concerne par une volonté marquée de faire valoir, au sein d'un genre plus codifié qu'on ne le croit, des alternatives.

dénudé, exposé, à toute heure, dans les transports publics, dans la rue quand je marche, toujours guetté par une flèche qui me vise à chaque instant... » (00:01:58). Cette citation est une reprise quasi-similaire de ses propres mots contenus dans son livre *À l'Ami qui ne m'a pas sauvé la vie*⁷¹. Guibert apparaît alors comme un écorché au sens littéral, renvoyant par-là à l'iconographie médicale et aux planches anatomiques telles que nous les connaissons depuis l'époque classique (celles de Léonard de Vinci par exemple, pour citer un dessinateur et anatomiste de prestige). De plus, les flèches, si elles métaphorisent la maladie, peuvent également renvoyer à la martyrologie et, notamment, à la figure de Saint-Sébastien⁷². En effet, Saint-Sébastien, soldat de formation, fut condamné par l'empereur Dioclétien au martyre de la sagittation, autrement dit : à être percé de flèches. Le rapprochement est plus troublant encore lorsque l'on considère que le saint fut d'abord considéré comme un patron et protecteur lors des grandes épidémies de peste jusqu'à la Renaissance pour devenir, beaucoup plus tard, un symbole homo-érotique : « Saint-Sebastian: the patron saint of soldiers, of homosexuals, of plague and AIDS – sufferers⁷³ », récapitulent Gerald Matt et Wolfgang Fetz en préambule du livre *Saint Sebastian, a splendid readiness for death*. Si l'approche de la figure du saint qu'il a privilégiée est plutôt complexe, le réalisateur britannique Derek Jarman a réalisé, avec *Sebastiane*⁷⁴, un film à l'imagerie ouvertement homosexuelle, entérinant ainsi cette récupération. De même, le tableau du *Martyr de Saint Tarcise*, dont Guibert avait fait l'acquisition, apparaît dans *La Pudeur ou l'impudeur* (Fig. 8)⁷⁵. Le film se nourrit donc d'une imagerie catastrophiste, de plus tournée vers la souffrance de beaux et jeunes corps – notons que dans la tradition catholique, Tarcise n'avait pas dix ans lorsqu'il fut martyrisé. La mort n'en devient que plus scandaleuse et c'est à ce scandale que le spectateur se voit confronté.

⁷¹ Hervé Guibert, *À l'Ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, op. cit., p.14.

⁷² Parmi les critiques, Ralph Sarkonak a également fait le rapprochement dans *Angelic Echoes: Hervé Guibert and Company*, Toronto, University of Toronto Press, 2000, 311 p.

⁷³ Gerald Matt et Wolfgang Fetz [dir.] *Saint Sebastian, a splendid readiness for death*, New York, Bielefeld: Klerber, 2003, p. 8.

⁷⁴ Derek Jarman et Paul Humfress, *Sebastiane*, Cinegate, Disctac et Megalovision, 1976, Royaume-Uni, 86 min.

⁷⁵ Un détail de ce tableau fait également office de couverture de l'édition de poche du *Protocole compassionnel* que nous prenons en référence. Cette œuvre picturale est anonyme et fait partie d'une collection particulière.



Figure 8 : Le tableau du martyr de saint Tarcise, au fond à gauche (00:09:04).

En effet, comme l'explique Nathalie Giraudeau en parlant de *La Pudeur ou l'impudeur* et de *Silverlake Life: the View from Here*, « [i]l ne s'agit plus d'acteurs mais de véritables corps malades qui s'exposent à nous dans leur nudité fragile et leur parcours vers la mort⁷⁶. » Le film entre une fois de plus en résonance avec une certaine imagerie. Le parallèle avec l'Holocauste apparaît, par ailleurs, comme une évidence. La maigreur cadavérique, la transparence des os sous la peau, le teint blafard, la pilosité clairsemée voire absente, la difficulté des gestes... La dégradation des corps atteints par le sida rappelle l'état précaire des prisonniers des camps nazis, oscillant entre la vie et la mort. Guibert évoque par ailleurs les « prisonniers de *Nuit et brouillard*, le documentaire sur les camps de concentration⁷⁷ » réalisé par Alain Resnais⁷⁸ dans *À l'Ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, tout comme il fait de l'hôpital Claude Bernard « un hôpital fantôme du bout du monde, [se] souvenant de [s]a visite de Dachau⁷⁹ ». La séropositivité telle que la décrit Guibert renvoie ainsi à l'événement le plus traumatique du XX^e siècle et redéfinit du même coup le topos de la catabase. Être séropositif, c'est entrer dans un monde qui n'est déjà plus le monde et descendre aux enfers ; c'est vivre une réminiscence de l'extermination au stade terminal qui

⁷⁶ Nathalie Giraudeau, *Le Sida à l'écran : représentation de la séropositivité et du sida dans les fictions filmiques*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 46.

⁷⁷ Hervé Guibert, *À l'Ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *op. cit.*, p. 14.

⁷⁸ Alain Resnais, *Nuit et brouillard*, Argos Films, 1955, France, 32 min.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 53.

redéfinit le rapport à la nudité : « J'ai senti venir la mort dans le miroir ... cette confrontation tous les matins avec ma nudité dans la glace était une expérience fondamentale » (00:11:42), assène Guibert en voix *off* dans son film (Fig. 9).



Figure 9 : Guibert confronté à son corps dans le miroir (00:11:59).

Le corps est l'image même de la finitude, le visage en particulier – « ma tête de trente ans, ma tête de mort⁸⁰ », explicite Guibert. En montrant son corps, le réalisateur et les autres séropositifs ont ainsi réintroduit la mort telle qu'on ne veut plus la voir :

L'œuvre de Guibert assure enfin une fonction de témoignage politique, au sens premier du terme : c'est, autant que son propre corps, celui de la cité qui est atteint par le mal. L'écrivain devient le spectateur tristement privilégié d'une maladie qui révèle à la société de son temps toute sa vulnérabilité culturelle [...] Quand la mort elle-même tend à être isolée, aseptisée, virtualisée, simple image destinée à alimenter la machine à délivrer des infos, des séries policières ou des jeux vidéo, quand le culte de la performance appelle celui de la santé, de la vitalité et du jeunisme triomphant, le sida marque comme un boomerang le grand retour du refoulé thanatique⁸¹.

L'auto-filmage pathographique est donc un espace médiatique dans lequel prend place ce retour du refoulé de la mort, mais aussi du corps diminué et souffrant dont il réintroduit l'image au sein du corps social.

⁸⁰ Hervé Guibert, *À l'Ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, op. cit., p. 94.

⁸¹ Bruno Blanckeman, « Hervé Guibert, l'écriture sid'assassine », dans Nicolas Balutet [dir.] *Écrire le sida*, Lyon, Jacques André Éditeur (Coll. Theriaka, Remèdes et Rationnalités), 2010, p. 62-63.

1.3.2. Corps des vieillards, corps des fous : une sortie des hétérotopies ?

Tarnation, quant à lui, montre le corps dans tous ses états. De prime abord, Caouette expose la souffrance d'un enfant. Nombreux sont les plans où selon son goût pour le travestissement, le jeune garçon apparaît couvert de sang, les cheveux ébouriffés, le visage tordu et grimaçant (Fig. 10).



Figure 10 : Quand enfance rime avec souffrance... (00:24:51)

Si ces plans apparaissent comme autant de simulations vouées à retranscrire la souffrance intérieure de Jonathan, d'autres plans exposent des altérations physiques bien réelles. La vieillesse et la folie vont de pair et s'influencent, notamment à travers Rosemary (la grand-mère) et Renee, tout particulièrement. Caouette va jusqu'à filmer sa grand-mère sur un lit d'hôpital, après un malaise cardiaque (00:49:06). Le regard de la vieille femme est absent ; elle ne peut plus parler. En ce qui concerne Renee, nous la voyons passer, au cours du film, d'une jeune et jolie femme posant pour des campagnes publicitaires à une quinquagénaire prématurément usée par la maladie. Ses cheveux blanchissent, sa dentition s'érode ; son visage accuse les épreuves traversées, elle grossit... Le corps laisse transparaître les fluides qui le composent, que ce soit dans les plans de Jonathan couvert de sang ou lorsque le film se concentre sur le dentier de Rosemary et sa toux grasse, glaireuse : « I got TB. Tobacco and beer », commente-t-elle (00:19:11). Le film rappelle à différentes occasions certaines

violences survenues sur le corps, comme l'hystérectomie de Rosemary, le viol de Renee et son exposition répétées aux électrochocs, ainsi que les coups reçus par Jonathan en famille d'accueil⁸². *Tarnation* réintroduit ainsi à l'écran la chair dans ce qu'elle a d'entravé, de blessé, de souffrant, d'exposé au temps. Elle sature la toile et révèle, dans notre rapport au corps, ce que constate David Le Breton en écho à l'assertion de Blanckeman :

Le corps doit être gommé, dilué dans la familiarité des signes. Mais cette régulation fluide de la communication, le handicapé physique ou le fou vont involontairement la perturber, la priver de son poids d'évidence. Le corps surgit à la conscience avec l'ampleur d'un retour du refoulé. En ce sens, il devient légitime de se demander si les étiquettes corporelles qui sont de mises dans les différents moments de la socialité ne sont pas des rituels d'évitement⁸³.

L'auto-filmage pathographique ménage donc, parce qu'il expose au regard des corps altérés, affaiblis par la maladie, un espace médiatiquement autre. Par le biais des multiples nouveaux foyers de création et de diffusion d'images et des nouveaux moyens de communication, il devient une sorte de « contre-espaces », selon l'expression de Michel Foucault dans *Les Hétérotopies*⁸⁴. Les hétérotopies sont ces lieux, tels que les cimetières, mais aussi les hôpitaux ou les maisons de retraite, permettant au corps social l'exclusion de l'altérité (d'où l'utilisation du grec *hétéro*), l'exclusion de ce qui dérange. Néanmoins, et paradoxalement, les films qui nous intéressent mettent en scène ces corps différents et la pathologie dans leur interaction avec le reste du monde. Ils relatent la sortie des malades des « hétérotopies de déviation⁸⁵ », « c'est-à-dire [...] les lieux que la société ménage dans ses marges, dans les plages vides qui l'entourent, [...] réservés aux individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée⁸⁶ ». Dans *Tarnation*, cela se traduit par la première insertion textuelle narrative : « Once upon a time in a small Texas town⁸⁷... » Les séropositifs et les fous évoluent aussi dans le monde le plus commun, le plus quotidien et cela explique par ailleurs une partie du choc vécu au commencement de la propagation du VIH. En sortant dans la rue, on pouvait croiser ces corps affaiblis et marqués par la chute du nombre de T4

⁸² « In foster care, Jonathan was subjected to extreme emotional and physical abuse, including being tied up and beaten. » (00:12:45).

⁸³ David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, op. cit., p. 139-140.

⁸⁴ Michel Foucault, *Le Corps utopique* ; suivi de *Les Hétérotopies*, édition dirigée par Daniel Defert, Nouvelles éditions Lignes, Paris, 2009, p. 24.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 26.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 26-27.

⁸⁷ (00:08:20). C'est nous qui soulignons.

dans le sang ; cela aide à comprendre en partie, avec les modes de transmission du virus et la mise à mal du paradigme pasteurien, la panique et la stigmatisation qui s'en sont suivies.

De plus, le passage à la télévision de *La Pudeur ou l'impudeur* ou l'accès toujours plus facile aux images et à l'auto-filmage pathographique par l'intermédiaire des festivals ou de l'Internet ont brouillé les frontières au-delà desquelles on maintenait jusque-là l'image des corps malades. Si des cadres de diffusion restent plus propices et sont parfois imposés afin de mettre en avant ce nouveau type de représentation, cette évolution traduit, comme nous l'avons déjà fait remarquer, une transformation lente mais toutefois bien réelle des mentalités et des possibilités de réception. À ce titre, le brouillage entre la société et ses hétérotopies ne s'effectue pas uniquement sur le plan spatial. L'auto-filmage pathographique fait éclater certains stéréotypes à cause de l'extrémisme de sa démarche. De la même manière, et comme nous l'avons mentionné, qu'il fait valoir l'idée d'une jeunesse vulnérable, il met à mal avec *Tarnation* une certaine conception de l'enfance. Le film de Caouette dynamite la doxa. Le corps de l'enfant n'est pas tant l'écrin de l'innocence que le carrefour des tourments. Il hurle, pleure, bave, s'explore par de multiples travestissement ; il s'affirme, qui plus est, comme sexué et surtout sexuel. « I have always been gay », affirme Jonathan, encore enfant, en voix *off* (00:23:11), tandis que le corps de trentenaire de Guibert, au-delà de ses particularités anatomiques masculines, se déssexualise : « Le désir n'accède plus à l'érotisme⁸⁸ », note l'écrivain-réalisateur dans son journal. Au contraire, le corps dans *La Pudeur ou l'impudeur* est désigné comme un corps en lutte afin d'assouvir les besoins les plus élémentaires : déféquant, se lavant, mangeant, buvant, s'exerçant... Le spectateur est ainsi confronté aux « gestes intimes pour la survie⁸⁹ », tout comme aux « gestes intimes de la mort⁹⁰ », notamment par l'intermédiaire du simulacre d'une tentative de suicide à laquelle procède Guibert dans le film : l'auto-filmage pathographique fait conséquemment éclater les distinctions entre la sphère privée et la sphère publique, entre l'intime et le social.

⁸⁸ Hervé Guibert, *Le Mausolée des amants*, *op. cit.*, p. 554.

⁸⁹ Arnaud Genon, « *La Pudeur ou l'impudeur* d'Hervé Guibert : l'accomplissement par l'image du dévoilement de soi », dans Lila Ibrahim-Lamrous et Séverine Muller, [dir.], *L'Intimité*, Presses Univ. Blaise Pascal (Coll. Cahiers de Recherches du CRLMC), Clermont-Ferrand, 2005, p. 79.

⁹⁰ *Idem.*

1.3.3. Bousculer les frontières de l'intime : le dévoilement de soi, la mort à l'écran et la confusion des sphères privées et publiques par le renvoi à la culture populaire.

L'auto-filmage pathographique expose donc ce qui surgit de la sphère privée du sujet qui se filme. En effet, dans une première acception, précise Llewellyn Brown dans son article sur Genet, « [l]'intime et le privé relèveraient de ce qui appartient en propre à l'individu, ce sur quoi la société assure à celui-ci un droit de propriété inaliénable, à la suite d'une sorte de pacte tacite de non-agression⁹¹. » Cette première définition assimile l'intime au privé. Ainsi, la maladie et le corps s'avouent et se dévoilent généralement au sein d'un cercle restreint de personnes (d'intimes) dans des lieux privés, c'est-à-dire des lieux à soi. Cependant, le corps et la maladie sont tous deux devenus des motifs artistiques et iconographiques – nous évoquons plus haut les représentations picturales de martyrs. Dès lors, en quoi l'exposition des corps et le fait d'aborder la maladie dans l'auto-filmage pathographique peuvent-ils bien gêner ? Ce n'est pas tant l'exposition du corps et la description de la maladie qui bouscule les frontières de l'intime que le fait qu'ils soient vécus à la fois sur un mode immanent et existentiel. L'immanence « désigne la présence par mode d'intériorité⁹² », c'est-à-dire que le créateur entretient avec le corps qu'il expose un rapport très personnel puisque c'est le sien. Le paradoxe réside alors dans le fait d'exposer cette intimité et de faire partager, ne serait-ce que de faire entrevoir, un tel rapport. L'existential « renvoie [...] à l'existence au sens courant du terme⁹³ ». Nous entendons par là que les troubles vécus dans le cadre de ce rapport intime de soi à son corps peuvent, dans le cas du malade, excéder la dimension personnelle. En effet, la pathologie telle que présentée dans l'auto-filmage pathographique accentue de nouveau, nous l'avons vu, nos difficiles interrogations quant à la finitude, le sens de l'existence et la souffrance de vivre. Ainsi, l'auto-filmage pathographique bouscule les frontières de l'intime parce qu'il expose un rapport à soi-même éminemment personnel, relevant de la sphère privée, tout en induisant une ouverture à l'universel. Qui ne comprendrait pas les douloureuses angoisses soulevées

⁹¹ Llewellyn Brown, « Habillages de la mort : intime et extime chez Jean Genet », dans Lila Ibrahim-Lamrous et Séverine Muller [dir.], *L'Intimité*, *op. cit.*, p. 66.

⁹² Cécile Nicco-Kerivel, « Immanence », dans Jean-Pierre Zarader [dir.], *Dictionnaire de philosophie*, Paris, Ellipses, 2007 p. 280.

⁹³ Philippe Cabestan, « Existential/existential », dans Jean-Pierre Zarader [dir.], *Dictionnaire de philosophie*, *op. cit.*, p. 209.

par le fait même de vivre puis de mourir ? L'auto-filmage pathographique brouille conséquemment les pistes. Rappelons aussi qu'il montre les dégradations physiques, traite des altérations psychiques, dévoile les déformations, les fluides, les sécrétions du corps ; il relate du même coup la détresse, remet en perspective la vie humaine, ce qui lie une société à ses malades ou l'ostracisme auquel elle procède, notre rapport à la « normalité »... Objet filmique difficilement identifiable qui déroge au rituel sécurisant de l'aveu comme à toute hiérarchie, l'auto-filmage pathographique s'empare du quotidien et réintroduit la figure du malade dans le champ social. Il laisse entendre l'instauration de nouveaux rapports aux institutions (médicales mais aussi familiales, par exemple) et aux tropes, c'est-à-dire aux « common or overused theme[s] or device[s]⁹⁴ ». En cela, c'est un espace médiatique de tension qui échappe à une certaine pacification. L'auto-filmage pathographique n'est à ce titre pas très rassembleur. En effet, s'il traite de difficultés inhérentes à l'existence, sa radicalité empêche le consensus. On peut ainsi supposer que l'auto-filmage pathographique est visionné dans la plupart des cas par un spectateur averti. Commencer le visionnement d'un film comme *Tarnation* ou *La Pudeur ou l'impudeur* sans connaître au préalable ce dont il est question doit être rare ou sinon le fait d'un spectateur curieux (d'autant que ce type de film, s'il a su trouver son public, ne connaît pas une large diffusion).

De plus, le bousculement des frontières de l'intime s'effectue selon un double mouvement : le malade offre son intimité au regard de l'autre, mais sur le plan plus spécifique de la réception, il pénètre aussi dans l'intimité du spectateur, dans son espace physique et mental, notamment par l'intermédiaire du poste de télévision et des nouveaux moyens de communication. L'auto-filmage pathographique produit un véritable choc que Lise Gantheret commente ainsi dans son article « *Tarnation* ou la vie en jeu » :

Jonathan Caouette n'épargne pas au spectateur une implication parfois dérangeante voire tyrannique de son intimité (Sennett, 1979). La caméra placée extrêmement proche du sujet peut procurer une impression de promiscuité envahissante démultipliée par le fait que ce film ne fonctionne pas sur un mode fictionnalisant mais documentarisant [...] En conséquence, le spectateur est interpellé plus fortement en tant que personne réelle. D'ailleurs, Caouette dit vouloir faire ressentir « un choc cardiaque massif » (Roy, 2005, p. 40) au sens littéral et figuré⁹⁵.

⁹⁴ Frederick C. Mish [dir.], *Merriam-Webster's Collegiate Dictionary*, 11e édition, 2003, p. 1341.

⁹⁵ Lise Gantheret, « *Tarnation* ou la vie en jeu », dans Laëtitia Biscarrat, Mélanie Bourdaa et Geoffroy Patriarche, [dir.], *Recherches en communication* n°36, 2011, p. 48.

Si l'intimité se définit comme une « [e]xpérience d'insularisation fondamentale et d'encellulement nidificateur dans lequel le sujet s'enracine et s'enferme⁹⁶ », l'auto-filmage pathographique se saisit de cette intimité et l'exporte dans la sphère sociale et commune, la transformant de fait. Ce qui ressort de l'intime se voit dissocié de la sphère privée. La question posée par cette modification pourrait alors se formuler en ces termes : « “peut-on tout montrer ?”⁹⁷ » Il appert qu'afin de cerner au plus près l'enjeu de cette question (au fond le paradigme introversion/exhibition), il reste à déterminer la limite qui marque le passage d'un terme, d'une attitude, à l'autre. D'où les difficultés de réception que pose l'auto-filmage pathographique. Guibert en est au point d'interpeller son spectateur jusque dans le titre de son œuvre : la pudeur ou l'impudeur, nous interroge-t-il. Trancher n'est pas si facile. C'est donc de la tension issue de cette indécision (pudeur ou impudeur ?) dont se nourrit l'œuvre et, il nous semble, l'auto-filmage pathographique en général.

Arnaud Genon confirme, à propos de l'œuvre de Guibert, que la subversion de l'intime opère par le dévoilement et le choc : « Ce qui est de l'ordre de l'intime s'avère donc être au centre de la création guibertienne, la vie devient le moteur quasi-exclusif de l'écriture, elle la nourrit, l'engendre, et la vidéo s'inscrit dans cette logique, elle qui est un équivalent filmique du journal écrit, sa transposition orale et visuelle⁹⁸. » Réaffirmons le jusqu'aboutisme de cette démarche qui, nous l'avons vu, compose avec différents intervenants (notamment la productrice et la monteuse) tout en suivant une logique de dévoilement croissante et, depuis ses prémisses, cohérente. Les exégètes de Guibert rapprochent inmanquablement la scène de *La Pudeur ou l'impudeur* – dans laquelle l'auteur simule un jeu avec la mort – avec un passage de son premier livre, *La Mort propagande*. Dans le film, Guibert, assis face à une table, place deux verres d'eau devant lui (00:42:36). L'un d'eux, affirme-t-il en voix *off*, contient une dose mortelle de digitaline mélangée à de l'eau. L'écrivain-réalisateur ferme les yeux, intervertit plusieurs fois les verres et boit, au hasard semble-t-il, le contenu d'un des verres. Le verre ne contient pas de poison ; un homme vient de frôler la mort. Cette scène marque l'acmé de l'expression du danger qui menace

⁹⁶ Lila Ibrahim-Lamrous et Séverine Muller, « Préface », dans Lila Ibrahim-Lamrous et Séverine Muller [dir.], *L'Intimité*, *op. cit.*, p. 9.

⁹⁷ Arnaud Genon, « *La Pudeur ou l'impudeur* d'Hervé Guibert : l'accomplissement par l'image du dévoilement de soi », *art. cit.*, p. 80.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 81.

quotidiennement le malade, mais elle renvoie aussi, étrangement, à ces lignes de *La Mort propagande* :

A l'issue de cette série d'expressions, l'ultime travestissement, l'ultime maquillage, la mort. On la bâillonne, on la censure, on tente de la noyer dans le désinfectant, de l'étouffer dans la glace. Moi, je veux lui laisser élever sa voix puissante et qu'elle chante, diva, à travers mon corps. Ce sera ma partenaire, je serai son interprète [...] Donner ce spectacle extrême, excessif de mon corps, dans ma mort. En choisir les termes, le déroulement, les accessoires⁹⁹.

Le cas de Guibert est manifeste de cette volonté d'inclure jusqu'à sa propre mort dans le film. Comme l'explique Genon, « [p]our se saisir entièrement il faut aussi se saisir mort, se faire autothanatographe, c'est-à-dire évoquer l'intimité de la mort elle-même, sans pudeur, dire l'ultime cri¹⁰⁰. » *La Pudeur ou l'impudeur* se « cantonne » à une simulation à laquelle vient dramatiquement répondre le film *Silverlake Life: The View from Here*. Un des deux réalisateurs, Tom Joslin, meurt réellement et volontairement devant la caméra¹⁰¹. Certains auto-filmages pathographiques incluent même une forme d'au-delà de la mort et de la putréfaction. Ainsi, *Silverlake Life: The View from Here* débute par un plan des cendres de Joslin. L'objectif de la caméra s'introduit même dans l'urne funéraire dès la 58e seconde du film. Caouette a, pour sa part, terminé son film dans sa première version projetée au MIX Festival par une simulation, en plan subjectif, de sa propre mort suivie de sa montée aux cieux. Il résume cette scène dans un entretien : « The camera drops and the film goes into my point of view as I'm dying: I'm in this white, heavenly looking place that has a weird sort of *Eraserhead* [1977, directed by David Lynch] feeling. I'm naked and David approaches me, wearing angel wings¹⁰² ». La mort chez Caouette est abordée sous un versant plus poétique, plus imagé ; c'est par ailleurs peut-être une des explications de sa relative accessibilité par rapport aux autres films.

Tarnation est également singulier à cet égard : l'exposition de la sphère intime de Caouette ne se fait pas sans tout un jeu de références à la fois culturelles et générationnelles.

⁹⁹ Hervé Guibert, *La Mort propagande*, Paris, Gallimard (Coll. l'arbalète), [1977] 2009, p.9.

¹⁰⁰ Arnaud Genon, « *La Pudeur ou l'impudeur* d'Hervé Guibert : l'accomplissement par l'image du dévoilement de soi », *art. cit.*, p. 89.

¹⁰¹ (01:14:31). Nous traiterons plus précisément de cette scène dans le chapitre 3. Soulignons, pour l'heure, la radicalité de la démarche.

¹⁰² Scott MacDonald, *Avant-Doc: Intersections of Documentary and Avant-Garde Cinema*, Oxford University Press, New York, 2015, p. 219.

Le réalisateur est un enfant de l'Amérique des années 1970, de l'omnipotence de la télévision et du cinéma hollywoodien, mais également de la contre-culture. *Tarnation* est hanté par la figure tutélaire de David Lynch, à la fois parce que Caouette, étudiant, a monté *Blue Velvet*¹⁰³ en comédie musicale, et que des images de cette adaptation nous sont dévoilées dans le film (à partir de 00:40:54), mais aussi par ses choix esthétiques et sonores. Les couleurs marquées de la photographie lorsque Jonathan se filme seul dans sa chambre, tantôt jaunâtres (à 00:14:58 par exemple) mais aussi bleues, ainsi que les filtres apposés au montage rappellent la photographie de certains films de Lynch, comme *Blue Velvet*, *Lost Highway*¹⁰⁴ ou encore *Mulholland Drive*¹⁰⁵ (Fig. 11 et 12). De plus, *Tarnation* laisse une grande place à l'onirisme, non seulement en tant que sujet du film, mais aussi dans sa structure. Jonathan parle à David d'un rêve au début du film (00:03:53) de même qu'un rêve raconté occasionne la mention d'une version adulte du *Petit Prince* (00:35:12). Le film fonctionne par glissement, par association d'idées qui font du montage une sorte d'écriture automatique, davantage occupée à créer un effet que de discourir, nous transportant ainsi au cœur de la psyché des personnages. Par ailleurs, la bande sonore qui joue avec de grandes plages de son quasi-tonales comme dans les films de Lynch participe grandement à cette impression.

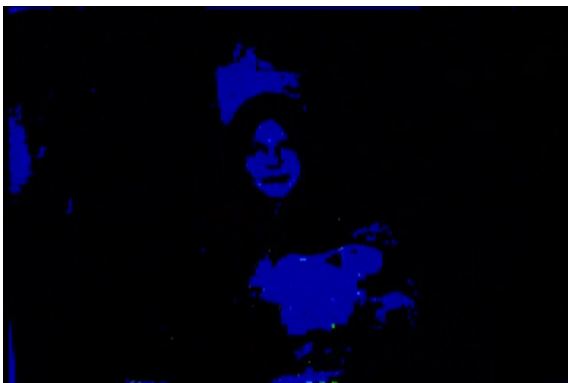


Figure 11 : (00:14:54).



Figure 12 : (00:15:44).

Le spectateur a alors le sentiment de pénétrer dans la tête des protagonistes et, par conséquent, dans leur intimité – tout est fait pour créer cette impression. Néanmoins, tout à son influence

¹⁰³ David Lynch, *Blue Velvet*, De Laurentiis Entertainment Group (DEG), 1986, USA, 120 min.

¹⁰⁴ *Id.*, *Lost Highway*, October Films, CiBY 2000, Asymmetrical Productions et Lost Highway Productions LLC, 1997, France et USA, 134 min.

¹⁰⁵ *Id.*, *Mulholland Drive*, Les Films Alain Sarde, Asymmetrical Productions, Babbo Inc., Canal + et The Picture Factory, 2001, France et USA, 147 min.

lynchienne et à sa réflexivité, *Tarnation* fait se propulser le quotidien d'une petite famille du Texas et la culture hégémonique du pays. Le fantasme de la star hollywoodienne est omniprésent dans le film pour caractériser les personnages féminins notamment. Il revient comme un leitmotiv. Elisabeth Taylor est plusieurs fois mentionnée par Renee, qui s'imagine même parfois être sa fille (01:00:42). Jonathan va jusqu'à demander à Rosemary, sur son lit d'hôpital, d'imiter une actrice de l'âge d'or hollywoodien. En sus de l'imaginaire hollywoodien, *Tarnation* se voit aussi imprégné de l'imagerie de la contre-culture américaine. Des effets de montage psychédéliques rappellent, par exemple, certains films des années 1960 et la sérigraphie telle que la pratiquait l'artiste et cinéaste américain Andy Warhol (Fig. 13 et 14).

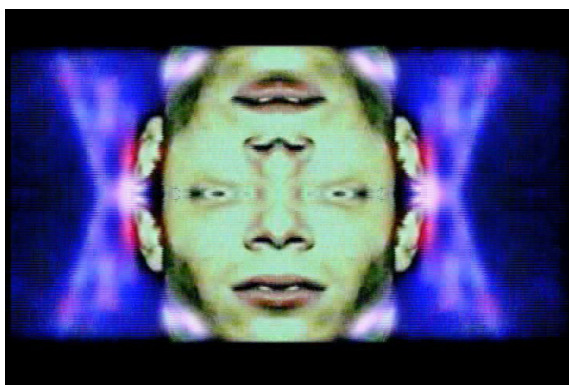


Figure 13 : Un effet *split-screen* (00:43:56).

Figure 14 : Un portrait type Factory (00:28:21).

De plus, Caouette entretient une certaine affinité avec le cinéma d'horreur. Il inclut plusieurs courts passages de *Rosemary's Baby*¹⁰⁶ (à 00:33:54 par exemple), cite *Carrie*¹⁰⁷ et *The Exorcist*¹⁰⁸ (00:40 :17). Son court-métrage, *The Ankle Slasher*, renvoie aussi bien au genre qu'est le *slasher*¹⁰⁹ qu'à l'esthétique du film *The Texas Chainsaw Massacre*¹¹⁰. Le film se nourrit également de toute une culture télévisuelle. Cette intrusion du spectre de la culture

¹⁰⁶ Roman Polanski, *Rosemary's Baby*, William Castle Productions, 1968, USA, 136 min.

¹⁰⁷ Brian de Palma, *Carrie*, Red Bank Films, 1976, USA, 98 min.

¹⁰⁸ William Friedkin, *The Exorcist*, Warner Bros. et Hoya Productions, 1973, USA, 122 min.

¹⁰⁹ Le *slasher* peut se définir ainsi : « [it is] a generic label for a movie with a psychopathic killer, usually a male, whose assumed blood lust drives him to as sort of extreme violence against women. » Cynthia A. Freeland, *The Naked and the Undead: Evil And The Appeal Of Horror*, Boulder, Westview Press, 2000, p. 161. On peut citer, parmi un grand nombre de *slashers*, deux des plus connus d'entre eux : *Halloween* de John Carpenter, Compass International Pictures et Falcon International Productions, 1978, USA, 91 min, et *Maniac* de William Lustig, Magnum Motion Pictures Inc., 1980, USA, 87 min.

¹¹⁰ Tobe Hooper, *The Texas Chainsaw Massacre*, Vortex, 1974, USA, 83 min.

culmine en la volonté, toujours affirmée chez Caouette, de vouloir faire incarner les membres de sa famille par des acteurs de cinéma ou des stars de télévision. Depuis qu'il est tout petit, il désire mettre en film sa vie avec des acteurs parce que les membres de sa famille lui apparaissent comme étant des personnages (dès lors destinés à rencontrer un spectateur) : « [my family members] had always seemed like real-life beautiful characters to me¹¹¹ ». Le film, tout en étant très personnel, procède à une dilution de l'exposition de la sphère intime, du moins sa relativisation par un jeu intertextuel singulier et vampirique. Le film rappelle également, parmi d'autres, les travaux de deux grands photographes : Larry Clark¹¹² (pour sa vision de la jeunesse américaine) ou encore Nan Goldin¹¹³ (pour son attachement à dépeindre les milieux de la nuit *trans* et *gays*). Caouette est un cinéphage qui construit habilement son film sur un jeu d'imbrication de la sphère privée et de la sphère publique.

Ainsi, l'auto-filmage pathographique procède à un bouleversement de l'intime parce qu'il suppose à la fois le dévoilement extrême et brutal de soi-même, un jeu intertextuel et culturel de même qu'un élargissement référentiel à une culture commune. D'une part, le pacte est double, car s'il met en scène l'expression d'une souffrance vécue, l'auto-filmage pathographique comprend aussi le rudolement du spectateur, jusqu'à lui montrer la mort des malades à l'écran. La notion d'intimité s'en trouve doublement malmenée. Le réalisateur expose la sienne tout en entrant, un peu par effraction dirions-nous, dans celle du spectateur. D'autre part, sphère intime et sphère publique s'interpénètrent, entrent en collusion. Les proches du réalisateur deviennent, une fois filmés, des personnages. L'auto-filmage pathographique dresse une sorte d'autoportrait intellectuel et affectif tout en faisant entrer l'œuvre dans un jeu d'arborescence et d'influences. Il dialogue à sa manière avec le monde dans lequel il prend place. Le réalisateur et auteur n'est pas seul. Son film s'intéresse à un petit nombre de personnes gravitant autour de lui. Son intimité n'est plus seulement l'expérience d'une insularisation, elle est aussi « intimité extravertie de co-présence

¹¹¹ Scott MacDonald, *Avant-Doc: Intersections of Documentary and Avant-Garde Cinema*, op. cit. p. 211.

¹¹² Larry Clark (1943 –) est un photographe et cinéaste américain. Ses sujets de prédilection sont notamment la sexualité, le skate-board et la musique tels que pratiqués par la jeunesse américaine. Son œuvre est régulièrement sujette à la controverse.

¹¹³ Nan Goldin (1953 –) est une photographe américaine ayant fait de sa vie et de celle de ses amis les principaux sujets de ses photographies. Goldin n'a pas eu peur de mettre en lumière certains tabous comme la dépendance sexuelle, la maltraitance envers les femmes ou encore les ravages du sida.

hospitalière et de sociabilité élective¹¹⁴ ». Ces personnes, et c'est manifeste dans le cas de Caouette, se transforment elles-mêmes en personnages. Par ailleurs, les grands-tantes de Guibert ne sont pas en reste, elles qui ont été les sujets de nombreux livres¹¹⁵. À la lumière des analyses et du sous-texte politique qui irrigue la majeure partie de ce premier chapitre, il nous apparaît que l'intimité se voit redéfinie selon cet angle d'approche : « Contrairement à ce que l'on croit souvent, l'intime ne désigne pas le rapport autarcique qu'un sujet entretient avec lui-même. Il est plutôt fait des liens qu'un individu entretient avec les autres¹¹⁶. » Ce premier chapitre est donc à considérer comme le chemin de traverse nous permettant d'explorer plus en profondeur ce qui semble être une des particularités de l'auto-filmage pathographique, à savoir le rapport dialectique entre l'individuel et le pluriel, le privé et le public. Il nous faut cependant, et avant toute chose, circonscrire les films de notre corpus de façon plus précise. Relèvent-ils du cinéma ou de l'art vidéo ? Dans quelle tradition cinématographique, si tradition il y a, ces films se situent-ils ? Répondre à cette question nous permettra effectivement de mieux cerner ces œuvres et d'amorcer une analyse plus spécifique des particularités de notre corpus filmique.

¹¹⁴ Lila Ibrahim-Lamrous et Séverine Muller, « Préface », dans Lila Ibrahim-Lamrous et Séverine Muller [dir.], *L'Intimité*, *op. cit.*, p. 9.

¹¹⁵ Dont le roman-photo *Suzanne et Louise* (1980) et *Mes Parents* (1986). Hervé Guibert, *Suzanne et Louise*, Paris, Gallimard, [1980] 2005, 91 p. et *Mes Parents*, *op. cit.*

¹¹⁶ Michaël Foessel, « Intime », dans Fabienne Brugère et Guillaume le Blanc [dir.], *Dictionnaire politique à l'usage des gouvernés*, *op. cit.*, p. 325.

CHAPITRE 2

Le récit de soi.

I. Se raconter.

2.1.1. Notre corpus, vidéo ou cinéma expérimental ?

On fait traditionnellement la distinction entre les deux supports au sein du champ des études cinématographiques. Bien qu'ils aient de nombreux points communs, leur rapport respectif au dispositif et à certaines traditions filmiques varie. Mais, premièrement, que désigne à proprement parler les dénominations de « vidéo » et de « cinéma expérimental » ? Comme l'expliquent Raymond Bellour et Anne-Marie Duguet, le mot « vidéo »

désigne une technique d'enregistrement et une reproduction : l'image électronique ; mais par contagion il déborde vers les "nouvelles images" dont la vidéo n'est pourtant qu'une composante. Il nomme des produits finis aussi variés qu'il est possible : on dit « une vidéo » comme on dit « un film » ; si ce n'est que le film devient à son tour « une vidéo »... Le mot caractérise aussi une nouvelle forme d'art : l'art vidéo [...] ; on n'a cependant pas pu l'y réduire, pas plus que les deux termes ne se valent. « Vidéo » est un mot qui se déborde lui-même : impossible de ne pas entrer dans ses débordements¹.

D'office, la vidéo ne se définit que vis à vis du cinéma tout en se voyant partiellement affiliée à la télévision, « à la fois sa chambre d'écho et sa mise en question² ». Elle en partage le support (bande magnétique Beta puis VHS), le type d'image produit mais ne s'y résume pas. Anne-Marie Duguet complète ces observations et note que l'utilisation de ce nouveau médium aux délimitations incertaines entraîne de nombreux changements. En effet, l'incertitude définitionnelle qui caractérise la vidéo et dont font état Bellour et Duguet autorise l'innovation, voire la rend nécessaire. Le cinéma a trouvé sa grammaire, la vidéo doit trouver la sienne : « L'imagination de dispositifs de captation/production/perception de l'image et du son apparaît [...] comme un paradigme essentiel de la vidéo³ », explique Duguet, qui développe :

¹ Raymond Bellour et Anne-Marie Duguet, « La question vidéo », dans Raymond Bellour et Anne-Marie Duguet, [dir.], *Vidéo*, Paris, Seuil (Communications ; 48), 1988, p. 5.

² *Idem*.

³ Anne-Marie Duguet, « Dispositifs », dans Raymond Bellour et Anne-Marie Duguet, [dir.], *Vidéo, op. cit.*, p. 226.

À la fois machine et machination (au sens de la *méchanè* grecque), tout dispositif vise à produire des effets spécifiques. Cet « agencement des pièces d'un mécanisme » est d'emblée un système générateur qui structure l'expérience sensible à chaque fois de façon originale. Plus qu'une simple organisation technique, le dispositif met en jeu différentes instances énonciatrices ou figuratives, engage des situations institutionnelles comme des procès de perception⁴.

On voit bien ici en quoi l'apparition du médium vidéo a participé à cet élan d'affranchissement de la technique et des procédés du cinéma traditionnel, jusqu'au passage de l'analogique au numérique. L'auto-filmage fait partie de ces dispositifs en tant qu'il redéfinit le filmage tel qu'il s'est institutionnalisé au sein du cinéma *mainstream* tout comme il crée un nouveau lien, sensible, entre le filmeur, son corps et le spectateur ; il instaure une certaine « corporéité du point de vue⁵ ». Dans le texte « Autoportraits », Bellour apporte quelques précisions supplémentaires :

[D]ans la situation de vidéo, l'auteur a plus de facilités à introduire directement son corps dans l'image. [...] Il peut ensuite beaucoup plus facilement accéder à sa propre image sans témoin, et se lier à l'intimité de son propre regard : cela donne souvent à l'image une qualité d'être, de présence-absence difficilement imitable. Enfin, le regard-caméra semble en vidéo plus immédiatement naturel⁶.

Comment qualifier notre corpus en regard de ces distinctions entre le cinéma et la vidéo ? Guibert a tourné son film avec du matériel vidéo : il a utilisé un caméscope PANASONIC de type amateur. L'enregistrement de la totalité des rushes s'est fait sur 26 cassettes vidéo ; le film monté a été enregistré sur cassette U-matic (cassette analogique). La mise à disposition de ce matériel et son utilisation réaffirment la nature télévisuelle du projet. De plus, Guibert utilise sciemment le terme « vidéo » et le distingue du cinéma : « [S]i la vidéo parvient à faire le lien entre photo, écriture et cinéma, elle m'intéresse ⁷ », affirme-t-il à la fin du film. On retrouve ici, formulé par le réalisateur, l'instabilité propre au médium, cet « art de passages⁸ » selon Raymond Bellour :

C'est en particulier parce que l'art vidéo naît de la télévision qu'il se trouve en situation de reprise, de transformation et de mise en circulation par rapport à tous les autres arts : peinture, sculpture, architecture, musique, cinéma, littérature... [...] Il met les arts et une

⁴ *Idem.*

⁵ Philippe Dubois, Marc-Emmanuel Mélon et Colette Dubois, « Cinéma et vidéo : interpénétrations » dans Raymond Bellour et Anne-Marie Duguet, [dir.], *Vidéo, op. cit.*, p. 274.

⁶ Raymond Bellour, « Autoportraits », dans *Vidéo, op. cit.*, p. 344-345.

⁷ (00:56:06).

⁸ Raymond Bellour et Anne-Marie Duguet, « La question vidéo », *art. cit.*, p. 5.

fois de plus l'art même à la question, sans trouver pour autant dans cette mise en cause la certitude d'une identité. Tout cela fait son intérêt, sa richesse, sa valeur de symptôme. Et pousse à le voir avant tout comme question⁹.

L'auteur voit ainsi la pratique de la vidéo en lien avec sa pratique de la photo et de l'écriture, ce que nous confirmerons par la suite. *La Pudeur ou l'impudeur* est « l'accomplissement de l'œuvre de Guibert », mais aussi la « radicalisation de [son] œuvre littéraire¹⁰ », rappelle avec justesse Arnaud Genon. Le cas de *Tarnation* est plus ambigu. Avec l'avènement du numérique, le support d'image (la pellicule ou la bande magnétique) s'est dématérialisé et, à la suite de cette dématérialisation, est devenu plus malléable encore. L'image vidéo était une image « qui a[vait] perdu son caractère sacré, qui se prêt[ait] à toutes les opérations, à tous les détours que la trame exig[eait]¹¹ ». Le numérique a encore renforcé cette incorporation de l'image appelée cinéphagie¹², et qui est d'autant plus flagrante chez Caouette. *Tarnation* mêle en effet des images qui sont, à l'origine, de natures différentes et issues de sources variées, toutes digitalisées pour l'occasion. Des prises enregistrées sur Beta et VHS côtoient des images initialement numériques : des archives télévisuelles côtoient des archives familiales et des extraits de films – eux-mêmes professionnels, comme nous l'avons vu, ou amateurs, puisque Caouette insère des extraits de ses propres courts-métrages.

Dans ce contexte, le film de Caouette ressort-il alors de l'art vidéo ou du cinéma expérimental ? L'un et l'autre partagent effectivement certains éléments communs. L'expression « cinéma expérimental », rappelle Barbara Turkiër, désigne une « catégorie esthétique extensible souvent associée à des œuvres limites qui transgressent elles-mêmes la logique de la séparation des genres¹³ ». Force est de constater qu'il en est de même avec le médium ; il n'y a qu'à regarder, à titre d'exemple, la production d'un cinéaste éclectique comme Chris Marker, et un de ses films emblématiques : *La Jetée*¹⁴. *La Jetée* est un court-métrage en noir et blanc réalisé sur pellicule 35 mm et qualifié, en ouverture, de « roman-

⁹ *Idem*.

¹⁰ Arnaud Genon, « *La Pudeur ou l'impudeur* d'Hervé Guibert : l'accomplissement par l'image du dévoilement de soi », *art. cit.*, p. 80.

¹¹ Philippe Dubois, Marc-Emmanuel Mélon et Colette Dubois, « Cinéma et vidéo : interpénétrations », *art. cit.*, p. 316.

¹² « S'incorporer ainsi l'image de cinéma, c'est être cinéphage. », *Idem*.

¹³ Barbara Turkiër, « Qu'expérimente le cinéma expérimental ? Sur la notion d'expérimentation dans le cinéma d'avant-garde américain (1950-1970) », dans la revue *Tracés. Revue de Sciences humaines*, [en ligne]. <http://traces.revues.org/171> [consulté le 18/03/2016], [s.p].

¹⁴ Chris Marker, *La Jetée*, Argos Films, France, 1962, 28 min.

photo ». En effet, le film raconte une histoire de science-fiction à l'aide de photos, de techniques de montages (recadrages, fondus, superposition, raccords dans l'axe) et de sons (musique, mais aussi bruitages, voix *off*, voix françaises et allemandes). Or, un plan du film, axé sur le visage d'une femme qui dort puis ouvre les yeux face à la caméra (Fig. 15), suffit à interroger à la fois le médium cinématographique et le médium photographique, ne serait-ce qu'à l'égard du phénomène de la persistance rétinienne. Ce plan résulte-t-il du montage rapide de plusieurs photos qui suffit à donner l'impression de mouvement ou est-il plutôt composé de 24 photogrammes, auquel cas c'est un plan de cinéma ? Photographies et photogrammes dépendent de deux médias différents. Dès lors, qu'est-ce qui les différencie concrètement une fois incorporés dans un montage désigné comme étant proprement cinématographique ?



Figure 15 : La jeune femme ouvre les yeux (00:18:54).

Le film, au-delà de son tour de force narratif, et dont l'enjeu est bien plus de poser la question « Comment raconter une histoire ? » que de la raconter véritablement, est donc éminemment réflexif. Il se crée, conséquemment, un lien entre ce qui est raconté et la façon dont le récit est mis en scène. Ce lien permet de dresser un discours sur l'image, et notamment, sur son rapport au temps. *La Jetée* raconte « l'histoire d'un homme marqué par une image

d'enfance¹⁵ », nous apprend-t-on au début du court-métrage ; c'est un film qui porte sur les souvenirs, définis en tant qu' « images mentales¹⁶ » formant « un musée qui est peut-être celui de sa mémoire¹⁷ ». Narration et esthétique, fond et forme s'entremêlent et se définissent mutuellement ; le film devient champ d'expérimentation, lui qui raconte une expérience scientifique centrée sur le voyage dans le temps. D'une autre manière, Marker a mêlé les images composites (images de publicité, de films japonais, de journaux télévisés incluses parmi les propres images du cinéaste, tournées en 16mm) pour créer un film aux frontières de l'essai et du poème cinématographique : *Sans soleil*¹⁸. Ces appropriations et interpénétration de média divers sont comprises dans

l'idée d'un cinéma d'art qui élabore et réfléchit sa propre forme, produit par un cinéaste-auteur, qui privilégie l'innovation formelle et le travail sur le médium. [...L]'expression « cinéma expérimental » propose un programme de définition singulier. Il témoigne, comme le roman expérimental, de l'extension du modèle scientifique de l'expérimentation au champ esthétique. L'expérimentation en art est de plus liée à l'idée moderniste d'avant-garde, en ce qu'elle participe de son principe d'innovation et de subversion¹⁹.

Caouette est l'héritier de ces expérimentations multiformes par lesquelles le dispositif, généralement subordonné à la narration dans le cinéma traditionnel, se trouve mis à l'avant-plan. Cependant, Caouette n'a en aucun cas éludé la narration, ce qui lui donne un statut singulier et facilite une réception plurielle de son film, comme le relève Scott MacDonald : « It seemed to me one of those rare theatrical features that has both the chutzpah of an avant-garde work and the ability of the best commercial films to engage audiences²⁰ ». Caouette lui a par ailleurs confié avoir monté le film afin de le projeter au Mix Film Festival²¹, qu'il décrit lui-même comme « a gay and lesbian experimental film festival that was to take place at Anthology Film Archives²² ». Or, les Anthology Film Archives semblent être, telles que présenté sur leur site Internet²³, l'équivalent d'une cinémathèque, c'est-à-dire un centre

¹⁵ (00:01:54).

¹⁶ (00:08:43).

¹⁷ (00:13:15).

¹⁸ Chris Marker, *Sans soleil*, Argos Films, France, 1983, 100 min.

¹⁹ Barbara Turquier, « Qu'expérimente le cinéma expérimental ? Sur la notion d'expérimentation dans le cinéma d'avant-garde américain (1950-1970) », *art. cit.*

²⁰ Scott MacDonald, *Avant-Doc: Intersections of Documentary and Avant-Garde Cinema*, *op. cit.*, p. 206.

²¹ Voir le site du festival pour sa 28^e édition : NY Queer Experimental Film Festival, *NY Queer Experimental Film Festival*, [en ligne]. <http://mixnyc.org/> [dernière consultation le 02/05/2016], [s.p].

²² Scott MacDonald, *Avant-Doc: Intersections of Documentary and Avant-Garde Cinema*, *op. cit.*, p. 217.

²³ Pour plus de détail, consulter le site internet : Anthology Films Archives, *Anthology Films Archives*, [en

culturel dévolu au cinéma comme il en existe ailleurs dans le monde, à Paris ou Montréal par exemple, mais cette fois spécifiquement destinée au cinéma indépendant, d'avant-garde ou expérimental. *Tarnation* est donc une œuvre conçue comme un film expérimental qui entretient un certain lien de parenté avec des vidéos. De plus, notons que le film de Caouette dialogue avec la mythologie du cinéma tout autant qu'avec l'esthétique et l'axiologie de certains genres cinématographiques, le cinéma d'horreur en premier lieu, comme nous avons pu le remarquer à la fin du chapitre 1. Ces distinctions faites, il nous est dorénavant possible d'analyser de façon plus précise les stratégies et les modalités du récit de soi non seulement en regard du médium utilisé, mais également en fonction de la maladie elle-même.

2.1.2. Stratégies du récit de soi et maladies.

S'ils ressortent tous deux des écritures du moi, les films mettent en perspective deux stratégies narratives différentes. En effet, *Tarnation* déploie un récit aux articulations marquées. La narration autobiographique commence par l'intertitre textuel suivant, déjà cité au chapitre 1 : « *Once upon a time in a small Texas town...*²⁴ ». Le réalisateur convoque le genre de la fable afin de raconter la vie de trois générations familiales. En effet, son histoire ne peut être abordée qu'en l'insérant dans celle d'Adolphe et de Rosemary, ses grands-parents, puis dans celle de sa mère, Renee. Mettre ces vies en rapport, en raconter le déroulement et les imbrications nécessitent l'instauration d'une continuité : la chronologie du film en est fortement marquée. Les premières scènes de *Tarnation* prennent place lorsque Renee fait son overdose de Lithium, en mars 2002. Cet événement tragique et le choc que subit Jonathan introduisent la remémoration par le trentenaire de toute sa vie et antérieurement (à partir de 00:06:57 son visage d'adolescent se superpose à l'image d'une télévision qui grésille et la trame sonore change). Le film procède donc d'un flash-back ; l'histoire commence avec le mariage d'Adolphe et de Rosemary puis la naissance de Renee. *Tarnation* suit un fil narratif linéaire et expose, passées ses premières scènes, une situation initiale où tout va bien dans la vie des personnages, ainsi qu'un événement déclencheur qui va mettre cet équilibre en péril et précipiter les personnages dans le malheur : la chute de Renee du toit de la maison (00:09:11). Les protagonistes traversent alors une série

ligne]. <http://anthologyfilmarchives.org/about/about> [dernière consultation le 02/05/2016], [s.p].

²⁴ (00:08:20). C'est nous qui soulignons.

d'épreuves. La filiation générique induite par l'utilisation de la formule « *Once upon a time in a small Texas Town...*²⁵ » (Fig. 16), qui renvoie à la fable, permet par ailleurs les effets de raccourcis et de schématisation.

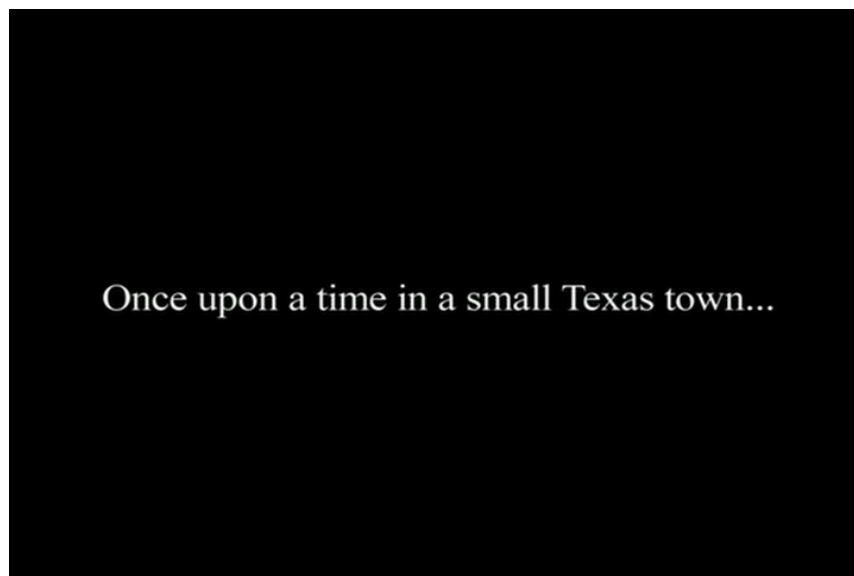


Figure 16 : (00:08:20).

Le film se construit à l'aide d'un manichéisme assumé et la tentative généalogique de Caouette autorise la dramatisation et les raccourcis – par exemple, pour ne pas trop complexifier le récit et sous les conseils de son entourage, Caouette a éludé sa paternité ou le remariage de sa mère²⁶. De plus, il est intéressant de constater que le film fonctionne selon un double régime : le fil narratif, exposé en intertitre, est linéaire et procède de la remémoration tandis que le régime d'images tient du ressassement (certains plans et certaines photos sont utilisés plusieurs fois²⁷) et de la fragmentation. « [L]a non-linéarité du flux visuel, métaphore des perturbations émotives, s'oppose à la chronologie biographique²⁸ », corrobore Lise Gantheret.

²⁵ C'est nous qui soulignons.

²⁶ Caouette précise : « [A] lot of people, and I myself, agreed that the story of my son and my half-brothers had to become sub-plots in the film or just quiet references. », Scott MacDonald, *Avant-Doc: Intersections of Documentary and Avant-Garde Cinema*, op. cit., p. 214.

²⁷ À titre d'exemple, la même série de photographies est montée plusieurs fois en accélérée de 00:10:23 à 00:10:33.

²⁸ Lise Gantheret, « *Tarnation* ou la vie en jeu », art. cit., p. 49-50.

Chez Guibert, au contraire de chez Caouette, il n'y a pas d'arc narratif principal. *La Pudeur ou l'impudeur* se compose de scènes qui ne forment pas, mises bout à bout, une intrigue avec une situation initiale, un événement déclencheur des péripéties et une fin. Le film expose plutôt différents moments arrachés au quotidien, des « tranches de vie d'un malade²⁹ », bien que l'on puisse déterminer des séquences en fonction des thèmes abordés et/ou des lieux (la partie du film qui se passe sur l'île d'Elbe par exemple). Le film trouve également son acmé dans la scène déjà mentionnée où Guibert simule une tentative de suicide. Toute cohésion narrative est cependant peu recherchée en regard de *Tarnation*. Par ailleurs, Guibert n'utilise pas (à l'exception du générique de début de film), comme le fait Caouette, d'intertitres textuels permettant la datation ou des commentaires trop appuyés. Effectivement, il lit à plusieurs reprises, en voix *off*, des extraits de ses livres ; toutefois, ces interventions n'ont pas été conçues pour le film et n'ont été consenties par Guibert qu'après d'âpres discussions avec la productrice et la monteuse. Le réalisateur avait à l'origine privilégié le son direct et le silence³⁰. Ainsi, chaque séquence est plus ou moins indépendante du reste du film ; chacune raconte une action qui devient son sujet principal, faute de perspective autre. Ce choix fait par Guibert et Maureen Mazurek est mimétique du mal qui frappe le réalisateur. Le sida est, en 1991, un virus qui tue à moyen voire à court terme, et ce, sans échappatoire possible (le traitement par la trithérapie ne sera opérationnel qu'en 1996). Le présent de Guibert est un éternel recommencement pourtant menacé. Le passé n'apparaît que peu, à l'exception de sa brève résurgence par l'insertion, au montage, d'un film de famille. Hervé, enfant, joue avec sa sœur ou profite de l'intérêt de ses parents pour la navigation. L'inclusion de ces images renvoie à un passé lointain, avant la contraction de la maladie, et crée un fort contraste avec l'ensemble du film, sous l'effet duquel l'enfance revêt un caractère idéal. Innocence, jeunesse sur fond de musique (un extrait du conte musical pour enfant de Sergueï Prokofiev, *Pierre et le loup*)... Cette séquence peut être prise au premier degré comme au second : Guibert s'évertue à démolir ces poncifs dans la majeure partie de

²⁹ Gilles Cugnon et Philippe Artières, « *La Pudeur ou l'impudeur* d'Hervé Guibert. Genèse d'"un des documentaires les plus bizarres" », *art. cit.*

³⁰ Gilles Cugnon et Philippe Artières, « *La Pudeur ou l'impudeur* d'Hervé Guibert. Genèse "un des documentaires les plus bizarres" », *art. cit.*, ou encore Jean-Pierre Boulé, *Hervé Guibert : l'entreprise de l'écriture du moi*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 270 : « Guibert ne voulait pas d'autres dialogues dans le film que les deux interviews de ses deux grands-tantes. »

sa production littéraire, dans son autobiographie de jeunesse particulièrement³¹. De plus, ce retour dans le passé ne rend que plus flagrante l'impossibilité de se projeter dans l'avenir. S'il y a flash-back, il ne peut y avoir de *flashforward* autre qu'une mort à moyen terme. L'auteur se sait d'avance condamné : ce qui compte n'est plus que ce qui, dans l'instant, permet de faire reculer l'échéance. D'où la présence de gestes et, supposons-nous, cette affiliation directe à l'autoportrait que Guibert a par ailleurs longtemps pratiqué en tant que photographe. Selon Bellour, « [l']autoportrait se distingue d'abord de l'autobiographie par l'absence de tout récit suivi. La narration y est subordonnée à un déploiement logique, grâce à un assemblage ou bricolage d'éléments ordonnés selon une série de rubriques, qu'on peut désigner comme "thématiques"³². » Le film se compose en partie de multiples gestes de préservation, de l'ordre de la survie ou du combat, qui forment autant de séquences. Chacun d'eux pourrait être banal mais ne l'est pas : Guibert lutte chaque jour pour ne pas perdre ses facultés motrices. Manger un fruit, faire du vélo d'appartement, danser... sont autant d'acquis provisoires à chérir nonobstant l'inéluctable fin. En conséquence, comment s'étonner de la structure narrative éclatée du film ?

Le montage détermine un rythme lui-même significatif. En ce qui concerne son film, Caouette parle volontiers en entretien de « machine gun style³³ ». Le rythme est en effet syncopé, voire frénétique, et ceci à des fins à la fois mimétiques et affectives. Le réalisateur a rajouté des effets à l'étape de la post-production, des motifs et des animations. L'une d'elle, par exemple, représente un courant électrique et figure les électrochocs qu'a subis Renee (Fig. 17). Le son évoque même une décharge électrique. Toutefois, plus que la volonté de représenter la folie, Caouette cherche à la faire ressentir. Le montage et le travail stylistique de l'image œuvrent à affecter le spectateur – ce qui rapproche, par ailleurs, *Tarnation* du cinéma expérimental. Comme le rappelle Lise Gantheret :

Caouette dit vouloir faire ressentir « un choc cardiaque massif » (Roy, 2005, p. 40) au sens littéral et figuré [...] Le réalisateur n'hésite pas à signifier ces désordres psychologiques par des jeux de montages stroboscopiques, dont le choc visuel veut imiter le choc cardiaque : « J'ai voulu que le spectateur éprouve ce que c'est de vivre avec la maladie mentale, ce qui peut être enfantin et déstabilisant à la fois » (Roy, 2005,

³¹ Hervé Guibert, *Mes Parents*, op. cit.

³² Raymond Bellour, « Autoportraits », art. cit., p. 341.

³³ Anonyme, *Interview – Jonathan Caouette (WALK AWAY RENEE, 2011)*, document Youtube, [en ligne]. <https://www.youtube.com/watch?v=S8fqG6xavv4>, posté le 27/03/2013, [consulté le 23/04/2016], (00:01:53).

p. 39)³⁴.

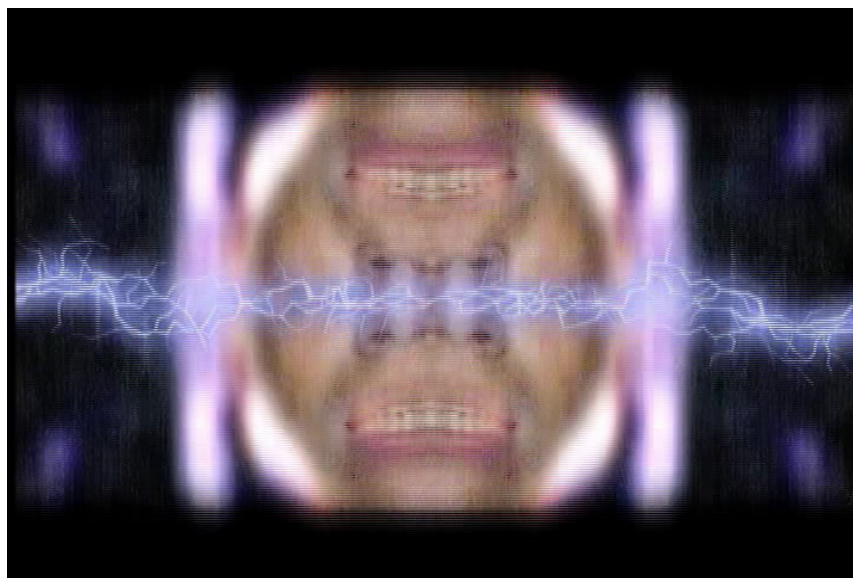


Figure 17 : Les électrochocs sont figurés par un arc électriques (00:45:48).

Confondre tout le monde dans la maladie en la faisant ressentir par le biais du cinéma, est-ce faire table rase de la maladie ? En effet, si tout le monde pouvait ressentir les symptômes de la folie, n’y aurait-il pas un déplacement des normes qui invaliderait le diagnostic psychiatrique ? Le cinéma serait ici le lieu d’une tentative d’exorcisme au plus fort du terme, le médium où virtuellement la pathologie s’annule. Guibert fait preuve de la volonté inverse de limiter tout effet stylistique autre que la présentation frontale du corps et des différents gestes dont la monstration peut malgré tout choquer, nous l’avons vu, en raison du silence sous lesquels on les passe ordinairement. Le geste du réalisateur – se couvrir le visage alors qu’il se filme ayant la diarrhée – n’est-il pas, par ailleurs, la manifestation de la conscience aiguë qu’il a de ce tabou des excréments corporelles au sein de la société ? Les plans de *La Pudeur ou l’impudeur* s’étirent et sont généralement peu nombreux au sein d’une scène. Guibert ménage ainsi un espace médiatique propice à souligner l’importance du geste et des attitudes. Ces plans sont aisément dénombrables, au contraire de *Tarnation* dans lequel les images défilent parfois à une telle allure qu’il s’en faudrait de peu pour qu’elles ne deviennent subliminales. Cela n’est certainement pas sans effet ; la raréfaction du nombre de plans peut être, pour le spectateur, aussi déstabilisante que leur trop grande quantité. Il faut également

³⁴ Lise Gantheret, « *Tarnation* ou la vie en jeu », *art. cit.*, p. 48.

souligner que le projet de Guibert n'ayant pas de vocation rétrospective, la somme d'informations factuelles (dates, événements) ou narratives (enchaînement des faits) à délivrer dans son film est bien plus mince que dans le film de Caouette. Ainsi, il est permis de penser que la nature du mal justifie, ou du moins influence, les stratégies à la fois narratives et stylistiques que les films mettent en œuvre. Dans ce contexte, quel crédit accorder à ces choix narratifs et stylistiques ? Dès lors, ne peut-on pas s'interroger quant à leurs conséquences sur le récit de soi ? Plus précisément, comment s'articulent l'utilisation de procédés de nature fictionnelle et la volonté de délivrer une parole authentique ?

2.1.3. Le récit de soi, la sincérité et la fiction : reconsidération.

« Une autobiographie est une expérience de vérité, dont l'expérimentateur est lui-même l'enjeu [...] L'autobiographie est un débat et un combat³⁵ », écrit Georges Gusdorf. Néanmoins, l'autobiographie, en tant que mise en scène de soi, ne cesse pas de poser des questions quant à la sincérité mise en œuvre pour parler de soi-même. Les écritures du moi sont non seulement propices à la dramatisation mais aussi à la falsification, aux entorses faites au réel. Ces entorses supposent la manipulation, l'invention et, conséquemment, le mensonge. Comment les concilier avec l'exigence de se dire au moyen d'une parole authentique et sincère ? Conscient du problème posé, Gusdorf procède, dans son livre *Auto-bio-graphie*, à une redéfinition de la sincérité. Il remarque, en mettant en perspective des réflexions de Jacques Rivière, que

[I]es données immédiates de la spontanéité ne proposent que des malentendus, empreintes superficielles dues à la circulation fiduciaire des significations, lieux dits, lieux communs qui n'engagent pas, bien au contraire, qui permettent d'éviter les difficultés d'être, contournées grâce aux procédures d'évitement, aux circonlocutions³⁶.

L'authentique sincérité, selon Gusdorf, « se fait jour ici comme une nouvelle origine, un recommencement de soi. [...] Elle] s'applique comme une herméneutique de la vie personnelle³⁷ ». La sincérité se trouve ainsi dans l'utilisation que fait l'autobiographe de sa vie, dans la façon dont il en fait le matériau de son œuvre. En définitive,

³⁵ Georges Gusdorf, *Auto-bio-graphie*, Paris, Editions Odile Jacob, 1991, p. 394.

³⁶ *Ibid.*, p. 399.

³⁷ *Idem.*

[I]’auteur d’écritures du moi est un opérateur du sens de la vie ; la vie qu’il évoque ne lui est pas donnée comme un modèle à reproduire, mais comme une matière plastique à laquelle il doit donner forme et cohérence. Il ne s’agit pas pour lui de décrire le sens préalablement existant, et comme de le prendre en marche, mais de maîtriser le sens incontrôlé, où plutôt de le créer³⁸.

Ainsi, est sincère celui qui entremêle volonté de se raconter et travail d’agencement de manière à créer un sens. La sincérité a une visée performative ; c’est un « facteur de réalisation dans la mise en œuvre d’une intervention de soi sur soi³⁹ », soutient Gusdorf.

Nous avons effectivement vu précédemment que les films avaient été volontairement conçus comme un mélange du documentaire et de la fiction. Cette intention est plus flagrante encore concernant la version initiale de chacun d’entre-eux. Pour ce qui est de *Tarnation*, le film emprunte à la fable et par là fictionnalise, c’est-à-dire qu’il « se désign[e] comme texte de fiction⁴⁰ » sans pour autant encourager une lecture fictionnalisante⁴¹. En effet, Odin explique dans son livre la difficulté d’appréhender, en tant que spectateur, les productions « intermédiaires entre la fiction et le documentaire » : « De la lecture documentarisante, elles héritent de la consigne de construire l’énonciateur comme réelle ; de la fictionnalisation, elles préservent l’impossibilité dans laquelle je suis mis de questionner cet énonciateur en terme de vérité⁴² ». On comprend alors mieux d’où *Tarnation* tire son ambiguïté. On peut par ailleurs émettre l’hypothèse que la fin de la première version (le meurtre de Jonathan par son grand-père et son envol pour un espace paradisiaque) nuisait gravement à cette hybridité en faisant manifestement basculer le film dans la fiction. Peut-être peut-on y voir là une des raisons de son retrait. En l’état, les procédés affiliés à la fiction ne nuisent pas à la sincérité telle qu’elle est redéfinie par Gusdorf ; ils la rendent au contraire possible en tant que procédés d’ordonnement et de création du sens. Nous croyons de surcroît que l’affiliation au genre de la fable permet à l’auto-filmage, précisément dans *Tarnation*, de s’affirmer comme une quête de soi. La quête se caractérise par la recherche obstinée à travers laquelle le héros, dans la fable comme dans le mythe, se définit et prouve sa valeur. La quête est en cela une forme d’initiation qui passe inévitablement par la réussite de plusieurs épreuves et,

³⁸ *Ibid.*, p. 398.

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ Roger Odin, *De la fiction*, *op. cit.*, p. 69.

⁴¹ C’est-à-dire que je n’entreprends pas de « produire ou de lire un texte (ce qui est une autre forme de production) comme un texte de fiction. ». *Ibid.*, p. 11.

⁴² *Ibid.*, p. 164.

conséquemment, par la peine, voire la souffrance de celui ou celle qui la poursuit.

Plusieurs scènes du film mettent clairement en résonance le lien entre auto-filmage et quête de soi comme une recherche douloureuse. Lorsqu'elle lui rend visite à New York, Jonathan interroge sa mère au sujet des histoires qu'elle ressasse, à savoir les récits des mauvais traitements qu'elle aurait subis pendant l'enfance. Renee accuse ses parents, et particulièrement sa mère, de l'avoir battue. Par deux fois, dans deux scènes consécutives (à 01:01:15 et à 01:03:21), Caouette lui demande de se raconter. Elle esquisse un début de réponse en référant à son enfance, puis sort du champ de la caméra qui pivote pour la montrer se réfugiant dans l'ombre d'une pièce voisine à celle où se déroulait l'entretien (Fig. 18). Grâce au montage, Caouette fait revenir Renee dans le champ de la caméra. Il lui demande alors de parler de son mariage avec son père, sans que l'on sache si ce nouveau dialogue a eu lieu le jour même ou à tout autre moment (tout juste voit-on que Renee semble porter les mêmes vêtements). Elle se dérobe à l'objectif de nouveau, et cette fois-ci, le réalisateur recentre l'attention sur lui-même. Il pointe la caméra vers lui, cadre son visage à la base du cou. On entend la voix de Renee, hors-champ, criant : « I have enough problems, honey! [...] My therapist told me not to bring out the past! » (01:03:57). Caouette soupire et répond sans équivoque : « You know, I'd like to find out a few things about myself too. » (Fig. 19).



Figure 18 : Renee raconte *sa* vérité... (01:01:18). Figure 19 : Jonathan veut *la* vérité (01:04:03).

Le film donne ainsi à voir, au fur et à mesure de son déroulement, la confusion de la mère de Jonathan quant à son passé. Parfois et sans données contextuelles, Renee affirme être la fille de l'actrice Elisabeth Taylor. Il s'agit donc pour Caouette d'extirper la vérité du délire dans lequel les électrochocs et la médication ont plongé Renee, ceci à des fins d'appropriation. La

quête de la vérité devient pour Caouette une quête de soi qui culmine certainement dans la volonté du jeune homme de rassembler à la fois son père, sa mère et lui-même dans une seule pièce, ce qui ne s'était jamais produit auparavant (01:04:26). Caouette fait de l'auto-filmage son arme dans ce combat, de la caméra son adjuvant, peut-être comme l'est l'objet magique que le héros trouve dans le conte afin de parvenir à ses fins.

On comprend alors ce recours à la fiction tout comme les intertitres à la troisième personne. En effet, le créateur s'objective dans la narration textuelle, c'est-à-dire que les intertitres utilisés dans le film « convoquent une subjectivité indirecte instaurant une distanciation des affects et assurent une cohérence dans le discours du sujet⁴³ », confirme Gantheret. L'inclusion de cette figure distancée de soi dans une histoire, sa propre histoire, fictionnalisée par les procédés mentionnés précédemment, fait de Caouette un personnage : « J'ai su avant même de monter le film que ce dont je disposais m'impliquait violemment et il a fallu me dissocier de tout cela, ne serait-ce que pour pouvoir travailler⁴⁴ », explique-t-il dans un entretien. Cette stratégie lui permet d'évoquer des faits traumatiques qui, pour certains, remontent à la petite enfance. La matière filmique deviendrait ainsi le vecteur d'un processus de résilience en tant que l'évocation des traumatismes seraient une façon, du moins une tentative, de les surmonter. Effectivement, selon la définition d'Amandine Theis qui remonte aux origines latines du terme,

résilience vient du verbe « *resilio* » qui signifie sauter en arrière, rebondir, rejaillir. Le mot prend un sens différent en psychologie dans la mesure où il ne se limite pas à la résistance, mais comporte un aspect dynamique impliquant que l'individu traumatisé rebondit et se (re)construit⁴⁵.

Guibert, quant à lui, s'énonce au moyen de la voix *off* à la première personne. Point de distanciation de ce côté-là, mais la volonté de prendre du recul étant néanmoins bien présente, il s'agit de brouiller les frontières entre vérité et mensonge. Selon Catherine Guéneau,

se filmer soi-même entraîne inévitablement un effet de distanciation : comme dans toute démarche autobiographique, on assiste à la mise en œuvre d'une dialectique entre soi et le « personnage » construit par le récit, dialectique incessante entre réel et imaginaire.

⁴³ Lise Gantheret, « *Tarnation* ou la vie en jeu », *art. cit.*, p. 49.

⁴⁴ Roy, C.S (2005, janvier-février), Jonathan Caouette, entretien. *Séquence*, p. 40), cité dans Lise Gantheret, « *Tarnation* ou la vie en jeu », *art. cit.* p. 50.

⁴⁵ Amandine Theis, « La résilience dans la littérature scientifique », dans Michel Manciaux, *La résilience : résister et se construire*, Genève, Ed. Médecine et hygiène, 2001, p. 36.

Guibert se raconte tout autant qu'il est raconté par son film⁴⁶.

« C'est le jeu entre vérité et mensonge qui continue toujours, même dans "La Pudeur ou l'impudeur"⁴⁷ », renchérit Jean-Pierre Boulé en référant à l'ensemble de la production guibertienne. Cette ambiguïté est par ailleurs revendiquée dès le générique d'ouverture de *La Pudeur ou l'impudeur* : « Un film réalisé et interprété par HERVE GUIBERT⁴⁸ » (00:01:10). En effet, le terme « interprété » s'applique communément pour qualifier le travail de composition d'un acteur. Cependant, rien ne laisse entendre non plus, dans le film, que le Hervé Guibert de la diégèse est un personnage univoquement fictionnel. Le réalisateur s'inscrit donc, par ces manipulations troubles, dans la lignée de ses œuvres littéraires bien que, nuance Arnaud Genon dans son article, « *La Pudeur ou l'impudeur* d'Hervé Guibert, l'accomplissement par l'image du dévoilement de soi », la fictionnalisation agit comme un « filtre pudique [qui] réside donc ici, dans cette marge entre le fictif et le non fictif ⁴⁹ ». En effet, la thèse de Genon est que *La Pudeur et l'impudeur* est non seulement le prolongement de l'œuvre guibertienne, mais aussi son dépassement, comme une

reconquête de l'identité perdue dans le travail littéraire, une ré-appropriation de soi par le truchement de l'exhibition de l'intime [...] Se montrer nu (au sens littéral et figuré) n'est-ce pas une tentative de se départir, une fois enfin, du masque de personnage littéraire⁵⁰ ?

L'utilisation de la chanson *L'Italie* du musicien Christophe, qui introduit le départ pour l'île d'Elbe, appuie cette analyse. On peut entendre le début de cette chanson lorsque Guibert danse, dos à la caméra : « J'suis fatigué de faire semblant d'avoir une histoire, le ciné ça marche pas toujours. Aujourd'hui, j'ai fini d'inventer ma vie, j'imagine l'Italie. J'suis fatigué de faire semblant d'être un héros... » (00:33:36). Les paroles sont pour le moins explicites. Guibert ne désire pas être le personnage de son film comme il est celui de ses romans ; s'il est personnage, ce n'est alors plus pour dissoudre son identité dans la fiction, mais plutôt pour se retrouver par son intermédiaire. Dans cette optique, Genon, comme les principaux critiques de l'œuvre de Guibert, accordent une grande importance à la scène où il simule une

⁴⁶ Catherine Guéneau, « Auto-fiction(s) du réel : *La Pudeur ou l'impudeur* d'Hervé Guibert », *art. cit.*

⁴⁷ Jean-Pierre Boulé, *Hervé Guibert : l'entreprise de l'écriture du moi*, *op. cit.*, p. 274.

⁴⁸ C'est nous qui soulignons.

⁴⁹ Arnaud Genon, « *La Pudeur ou l'impudeur* d'Hervé Guibert, l'accomplissement par l'image du dévoilement de soi », *art. cit.*, p. 83.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 80.

tentative de suicide.

Approfondissons l'analyse de cette scène, par deux fois mentionnée déjà. Dans cette séquence, le réalisateur se filme en plan de demi-ensemble, de $\frac{3}{4}$ face, assis derrière un bureau (00:42:35). Une bouteille d'eau est posée devant lui, ainsi que deux verres. Il remplit ces deux verres d'eau, distille de la digitaline dans l'un d'eux, 70 gouttes, « la dose mortelle », précise-t-il. Il tourne ces verres, les yeux fermés, de sorte à ne plus pouvoir les distinguer, en prend un et en boit le contenu (Fig. 20 et 21). Guibert prend son temps, l'action s'étire, seulement coupée par 2 plans (00:43:10 et 00:43:50) sur une moustiquaire qui tourne, lentement. Le plan suivant cette scène montre Guibert affalé sur un fauteuil, dans une autre pièce, les yeux fermés (00:46:32). Sa voix commente en voix *off* : « Je suis sorti épuisé de cette expérience, comme modifié. Je crois que filmer ça a changé mon rapport à l'idée du suicide. » (00:47:11).



Figure 20 : (00:44:46)



Figure 21 : (00:45:29)

La scène donne à voir le réalisateur ayant frôlé la mort et se disant dorénavant transformé par son expérience de tournage. Guibert signe là une forme d'apothéose quant à la volonté de se dévoiler, inhérente à son œuvre, car il se fait presque « autothanatographe⁵¹ ». De plus, cette scène est le support, tout comme le témoignage, du vécu d'une expérience transformatrice de soi. Et pourtant, cette tentative de suicide demeure une simulation⁵². Le film est

⁵¹ *Ibid.*, p. 89.

⁵² « Je filmais le simulacre de mon suicide, inventant sur le champ, dans le champ, le coup de la roulette russe truquée avec les verres ». Hervé Guibert, *Le Mausolée des amants*, *op. cit.*, p. 532.

conséquemment travaillé par une apparente contradiction : l'absence de spontanéité, voire l'apparition d'une forme de mensonge, peut occasionner de véritables changements dans la vie du sujet filmant et filmé qui peuvent ensuite l'aider à construire un discours authentique sur son propre vécu. Ainsi, distanciation et simulation, deux procédés de fictionnalisation, n'empêchent pas la constitution par le sujet d'un rapport entre lui-même et la vérité. Ils l'aident, par ailleurs, puisque Guibert justifie lui-même la reconstitution en fin de film par la lecture d'un extrait de son journal, *Le Mausolée des amants* :

Il faut avoir déjà vécu les choses une première fois avant de pouvoir les filmer en vidéo. Sinon on ne les comprend pas, on ne les vit pas, on ne peut en faire la synthèse, la vidéo absorbe tout de suite et bêtement cette vie pas vécue. Mais si la vidéo parvient à faire le lien entre photo, écriture et cinéma, elle m'intéresse. Reconstituer en vidéo un instant vécu est un peu moins impossible qu'avec la photographie, qui produit alors un faux : avec la vidéo on s'approche d'un autre instant, de l'instant nouveau, avec, comme en superposition, dans un fondu enchaîné purement mental, le souvenir du premier instant. Alors l'instant présent qui est attrapé par la vidéo a aussi la richesse du passé⁵³.

L'auteur énonce ainsi un paradoxe : en vidéo, et contrairement à la photographie, c'est par la reconstitution que l'on peut s'approcher d'un instant qui ne serait pas qu'illusion. À l'instant capté sur le vif, Guibert oppose un deuxième temps qui est celui de la reconstitution. S'il y a reconstitution de l'instant vécu, comme le dit Guibert, il n'y a pas mystification car cette reconstitution vise à restituer l'instant tel que la vidéo devrait, initialement et dans l'idéal, l'enregistrer. De plus, le spectateur n'est pas dupé. Le réalisateur français laisse l'audience sur cette assertion, de sorte à terminer le film sur cette invitation à la réflexion. De même, le recours à la fable et le jeu intertextuel et cinéphage dans *Tarnation* visent à interroger le spectateur sur l'authenticité de ce qui est raconté. Ainsi, le mot « autobiographie » choisi par Gusdorf dans sa redéfinition de la sincérité est à comprendre dans un sens large ; si l'ordonnancement (la structure), varie entre un récit autobiographique et les passages tirés d'un journal intime, tous deux visent au final à rendre compte de soi. Il se crée un lien bien particulier et éminemment paradoxal dans l'auto-filmage pathographique, tel qu'il est défini à travers ces deux films, entre mensonge et vérité. Les effets de fictionnalisation subordonnées à la lecture documentaristante – et c'est là un tour de force – sont utilisés pour renforcer son impact. Les deux films impliquent donc un retour à soi aux modalités

⁵³ *Ibid.*, p.531. Propos cités dans *La Pudeur ou l'impudeur* (00:56:06).

complexes. En effet, il ressort des stratégies mises en œuvre par les deux réalisateurs que le moi n'est pas directement accessible à l'auto-filmeur. Il ne s'agit pas de vouloir être sincère pour que le discours sur soi devienne l'expérience de vérité que met en avant Gusdorf. Les stratégies narratives en place, parmi lesquelles la fictionnalisation, permettent ce retour à soi-même dont nous allons dorénavant étudier les implications profondes.

II. Conversion à soi et reconnaissance de soi.

2.2.1. Retour à soi et spiritualité dans l'art.

L'artiste est le sujet de son œuvre, certes, mais faire œuvre à partir de sa vie nécessite tout autant que cela encourage le changement d'un rapport à soi-même. Vouloir prendre sa vie pour matière plastique de son œuvre, de sorte à lui conférer un sens ou à la transformer, procède ainsi d'une véritable conversion, d'un cheminement intérieur. Si le terme « conversion » semble avoir une connotation religieuse, il ne s'y réduit pas. Comme l'explique Pierre Hadot, en parcourant l'étymologie du terme,

[I]l le mot latin *conversio* correspond en fait à deux mots grecs de sens différents, d'une part *epistrophê* qui signifie changement d'orientation et implique l'idée d'un retour (retour à l'origine, retour à soi), d'autre part *metanoïa* qui signifie changement de pensée, repentir et implique l'idée d'une mutation et d'une renaissance⁵⁴.

Le phénomène de conversion comprend conséquemment un double mouvement qui suppose que le moi se soit au préalable éparpillé, fragmenté, et qu'il faille corriger cette dispersion par une métamorphose. La conversion à soi, puisque c'est de cela dont il est question, marque un tournant dans la vie de celui qu'elle éclaire. Qu'elle soit coup de tonnerre paulinien ou tâtonnement augustinien, elle consomme une rupture entre l'avant et l'après. En cela, elle est supposée être une transformation intérieure irréversible autour de laquelle s'articule et s'instaure le souci de soi, envisagé comme « le moment du premier éveil⁵⁵ », « une sorte d'aiguillon, qui doit être planté là, dans la chair des hommes⁵⁶ ». Pour Foucault, « ce n'est pas qu'il faille cesser toute autre forme d'occupation pour se consacrer entièrement et exclusivement à soi ; mais dans les activités qu'il faut avoir, il convient de garder à l'esprit que la fin principale qu'on doit se proposer est à chercher en soi même, dans le rapport de soi à soi⁵⁷. » Ce cap dans la vie d'un individu et cette transformation entrent curieusement en équation avec les propos de Gusdorf sur le passage à l'acte autobiographique :

⁵⁴ Pierre Hadot, *Exercices spirituels et philosophie antique*, 2e édition revue et augmentée, Paris, Études augustinienes, [1981] 1987, p. 175.

⁵⁵ Michel Foucault, *L'Herméneutique du sujet, cours au Collège de France (1981-1982)*, édition établie sous la direction de François Ewald, Alessandro Fontana et Frédéric Gros, Paris, Gallimard (Coll. Hautes Etudes), 2001, p. 9.

⁵⁶ *Idem.*

⁵⁷ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité III, Le souci de soi*, Paris, Gallimard, 1984, p. 89.

Toute écriture du moi procède d'une *intervention décisive*. *Ecrire qui je suis, c'est faire acte de volonté*, non seulement volonté d'écrire, mais préalablement volonté d'être, de rassembler des éléments épars de ce que je suis, de constituer l'unité et l'identité de mon être temporel dans le devenir de mon histoire⁵⁸.

Y aurait-il conversion à l'écriture de soi ou bien conversion par l'écriture de soi ? Toujours est-il que la conversion à soi inscrit le sujet, par conséquent sa démarche, dans la recherche d'un nouveau rapport à lui-même et à la vérité. Par ailleurs, et selon cette logique, l'écriture de soi revêt des attributions proprement spirituelles, une fois la spiritualité retranchée du domaine religieux. « [I]l peut y avoir un "spirituel" sans Dieu [...L]a spiritualité est la rencontre et le questionnement de sa propre vie intime, sa vie intérieure. En cela, elle se dissocie de la foi religieuse, qui, elle, est extérieure car se réfère à un Dieu transcendant⁵⁹ », explique Xavier Pavié. Georges Gusdorf remarque, indépendamment des auteurs cités précédemment, que « [c]elui qui essaie d'approfondir l'intime relation qu'il entretient avec soi, quelles que soient par ailleurs ses appartenances, préjugés et convictions, se livre à une expérience spirituelle poussée plus ou moins loin, selon la mesure de sa profondeur propre⁶⁰. » Ainsi, l'écriture de soi est un exercice spirituel, c'est-à-dire une « une pratique volontaire, personnelle, destinée à opérer une transformation de l'individu, une transformation de soi⁶¹ ». Elle est le vecteur par lequel s'opère cette transformation, cette dernière étant le moyen d'accéder à la vérité. En effet,

[I]a spiritualité postule que la vérité n'est jamais donnée au sujet de plein droit. La spiritualité postule que le sujet en tant que tel n'a pas droit, n'a pas la capacité d'avoir accès à la vérité [...] Elle postule qu'il faut que le sujet se modifie, se transforme, se déplace, devienne, dans une certaine mesure et jusqu'à un certain point, autre que lui-même pour avoir droit à [I]'accès à la vérité⁶².

Mais qu'est-ce, plus précisément, qu'un exercice spirituel tel que l'entendent Pierre Hadot ou encore Michel Foucault ? L'appellation « exercice spirituel » recouvre des pratiques affiliées, en premier lieu, à la philosophie antique, tous courants confondus (le stoïcisme, l'épicurisme, le cynisme...). Ces exercices regroupaient initialement diverses activités telles que la remémoration, la méditation, la lecture et l'écriture. Pour comprendre véritablement

⁵⁸ C'est nous qui soulignons. Georges Gusdorf, *Auto-bio-graphie*, *op. cit.*, p. 398.

⁵⁹ Xavier Pavié, *L'Apprentissage de soi, Exercices spirituels de Socrate à Foucault*, Paris, Eyrolles, 2009, p. 6.

⁶⁰ Georges Gusdorf, *Auto-bio-graphie*, *op. cit.*, p. 213.

⁶¹ Pierre Hadot, *La Philosophie comme manière de vivre*, entretiens avec Jeannie Carlier et Arnold A. Davidson, Paris, Editions Albin Michel (Coll. Itinéraires du savoir), 2001, p. 145.

⁶² Michel Foucault, *Herméneutique du sujet*, *op. cit.*, p. 17.

leur sens, il faut toutefois rappeler que la philosophie antique ne se posait pas en système d'interprétation du monde. Tout au moins, chaque secte⁶³ avait sa physique, sa logique et sa morale, mais c'est bien sur cette dernière que l'enseignement d'un maître insistait. Et pour cause, la philosophie d'alors se donnait pour but de changer la vie et de faire de tout homme un être meilleur et heureux. La philosophie antique se définissait comme une préoccupation de tous les jours, une ascèse devant mener, à terme, à la sagesse et au bonheur⁶⁴, l'un confondu dans l'autre. Deux injonctions phares dominaient cette recherche, et ce sont elles qui nous intéressent pour comprendre la démarche de nos auteurs, parce qu'elles s'articulent, nous semble-t-il, à différents degrés dans leur œuvre respective : le *gnôthi seauton* et l'*epimeleia heautou*. Le *gnôthi seauton* est l'injonction retrouvée sur le fronton du temple de Delphes (où la pythie officiait) et qui se traduit comme suit : « Connais-toi toi-même. » Socrate, dans l'*Alcibiade*, y fait référence, tandis qu'il fait de l'*epimeleia heautou* un précepte phare de la formation politique de l'homme libre. L'*epimeleia heautou* désigne le souci de soi, compris comme « le thème d'une attitude générale, d'une certaine manière d'envisager les choses, de se tenir dans le monde, de mener des actions, d'avoir des relations avec autrui⁶⁵ ». C'est encore « une forme d'attention, de regard [... et qui] implique une certaine manière de veiller à ce que l'on pense⁶⁶ », mais aussi des « actions que l'on exerce de soi sur soi, actions par lesquelles on se purifie et par lesquelles on se transforme et se transfigure⁶⁷ ». Le *gnôthi seauton* se subordonnait à cette attitude générale, il en était par ailleurs une de ses modalités.

On trouve des traces et influences de la pratique des exercices spirituels dans la philosophie après l'Antiquité. C'est du moins ce sur quoi ont tenu à travailler Pierre Hadot, Michel Foucault, ou plus récemment Xavier Pavie. Si Hadot soutient la thèse que les exercices spirituels ont bel et bien disparu après leur assimilation par la théologie durant l'ère médiévale, Foucault situe, quant à lui, cette disparition au moment où émerge la philosophie

⁶³ C'est ainsi qu'il convient de nommer une école et un groupe auxquels se rattachait un philosophe à l'époque, ce qui exclut, évidemment, toute connotation dépréciative que ce mot pourrait évoquer de nos jours.

⁶⁴ Bien que la définition antique du bonheur n'était pas la nôtre. À ce sujet, voir Paul Veyne, « Préface », dans *Sénèque : entretiens, lettres à Lucilius*, édition établie par Paul Veyne, Paris, Editions Robert Laffont, (Coll. Bouquins), 2010, p.7-171.

⁶⁵ Michel Foucault, *Herméneutique du sujet, op. cit.*, p. 12.

⁶⁶ *Idem.*

⁶⁷ *Idem.*

proprement analytique selon Descartes. Cependant, on retrouve leur influence sous les plumes de Montaigne, mais aussi de Husserl, Wittgenstein, Nietzsche ou encore Thoreau. Ce qui nous intéresse toutefois dans le cadre de notre étude, c'est qu'à la fois Foucault et Pavie ont fait état d'un déplacement. En effet, il se trouve que les exercices liés au souci de soi se sont délocalisés dans les domaines et les pratiques qui n'ont pas directement partie liée avec la philosophie contemporaine, dont l'art notamment. Dans le texte « Qu'est-ce que les Lumières ? », Foucault analyse ce qui lui semble être une attitude moderne, d'après l'ouvrage de Baudelaire sur le peintre Constantin Guys⁶⁸, à savoir « un exercice où l'extrême attention au réel est confrontée à la pratique d'une liberté qui tout à la fois respecte ce réel et le viole⁶⁹ ». Foucault précise :

L'homme moderne, pour Baudelaire, n'est pas celui qui part à la découverte de lui-même, de ses secrets et de sa vérité cachée ; il est celui qui cherche à s'inventer lui-même. Cette modernité ne libère pas l'homme en son être propre ; elle l'astreint à la tâche de s'élaborer lui-même [...] dans un lieu autre que Baudelaire appelle l'art⁷⁰.

L'art est devenu l'espace où se fait un travail d'ascèse similaire à celui de l'exercice spirituel. L'art demande du temps, un investissement, un travail d'autant plus important qu'il se confond avec la vie elle-même. L'artiste existe à travers son apparence, ses attitudes et son art. On peut, selon la célèbre analogie de Plotin, sculpter, donner forme à sa vie, selon les principes d'une véritable « esthétique de l'existence⁷¹ ». Xavier Pavie observe, quant à lui, ce qu'il appelle « les transformations structurelles observées dans un exercice spirituel antique qui lui donne une forme finale contemporaine originale⁷² ». Il s'est intéressé à leur rémanence dans l'art, en référant notamment au penseur John Dewey et à Foucault :

Le quotidien c'est le point 0 de l'existence, il est la toile blanche sur laquelle se créera une peinture, un papier à musique où se posent des notes, un bloc de pierre d'où émerge

⁶⁸ Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, Paris, Mille et une nuits, [1863] 2010, 100 p.

⁶⁹ Michel Foucault, « Qu'est-ce que les Lumières ? » dans *Philosophie : anthologie*, établie et présentée par Arnold I. Davidson et Frédéric Gros, Paris, Gallimard (Coll. Folio/Essais), p. 869-870.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 870.

⁷¹ Michel Foucault, « Une esthétique de l'existence », dans *Dits et écrits II : 1976-1988*, édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacqueline Lagrange, Paris, Gallimard (Coll. Quarto), 2001, p. 1549-1554.

⁷² Xavier Pavie, « La présence des exercices spirituels dans l'espace contemporain », dans iPhilo, *iPhilo*, [site en ligne], <http://iphilo.fr/2014/11/08/la-presence-des-exercices-spirituels-dans-lespace-contemporain/> (consulté le 28/02/2016). [s.p].

une forme. Il y a de multiples façons de constituer l'art comme il y a de multiples façons de se constituer à partir de l'ordinaire⁷³.

Pavie met ainsi en parallèle le souci de soi et la pratique artistique, tout comme il le fait pour « les pratiques du corps⁷⁴ » :

Les pratiques du corps, qu'elles soient douces, calmes, simples ou intenses et extrêmes, semblent clairement être des lieux d'exercices spirituels [...] Tout travail somatique avec ses règles, ses exigences et sa rigueur nous paraît rappeler l'essence de la philosophie antique tant dans sa volonté de transformer les individus que dans sa volonté de se connaître soi-même. Que ce soit d'ailleurs pour le sportif aux pratiques douces, celui qui est à la recherche de performances et d'intensité ou que ce soit pour l'individu à la recherche de transformation par le corps comme c'est le cas avec le « corps gay »⁷⁵.

Il s'agira dorénavant, pour nous, de tenter de comprendre en quoi les notions de *gnôthi seauton* et d'*epimeleia heautou* nous permettent d'éclairer la pratique de l'auto-filmage au sein des films du corpus et d'étudier en quoi cette pratique est le creuset d'une recherche esthétique appliquée à la vie elle-même.

2.2.2. Avant l'*epimeleia heautou* et le *gnôthi seauton* : l'auto-filmage et la reconnaissance de soi.

Se filmer, écrit Gantheret, implique premièrement la production d'une « image indice de soi, c'est-à-dire l'image d'un autre soi-même matérialisé visuellement (photographie, film, vidéo). Ce moment de soi historisé et réifié peut alors servir d'outil d'interrogation du sujet pour mieux se définir⁷⁶. » En effet, l'auto-filmage objective le corps. Ainsi, le corps filmé par l'opérateur, et qu'il observe par la suite sur un moniteur ou une table de montage, n'est autre que le sien. Le réalisateur peut alors se regarder sous un autre angle et cette nouvelle perspective peut agir comme un déclencheur : ce corps est son corps, peut-il réaliser. On trouve dans *La Pudeur ou l'impudeur* une conscience aiguë de ce processus d'objectivation du corps, comme un moyen ou une technique permettant de créer un nouveau rapport à celui-ci. Dans une scène, un plan montre les images que Guibert a réalisées lors d'une opération. Le réalisateur avait demandé l'autorisation de filmer la ponction d'un ganglion qu'il avait à la gorge. La caméra est fixée sur un trépied, la scène cadrée en plan

⁷³ *Idem.*

⁷⁴ Xavier Pavie, « Le corps, matière d'exercices spirituels », dans *Sociétés*, 2014/3 n°125 p. 78.

⁷⁵ *Idem.*

⁷⁶ Lise Gantheret, « *Tarnation* ou la vie en jeu », *art. cit.*, p. 45.

large (00:23:24). Guibert y est allongé, recouvert d'un drap. Devant et derrière lui passe le personnel soignant, en pleine préparation. La lumière de la salle vient éclairer le cou du patient/filmeur en créant une zone de surexposition à l'image. On distingue à peine Guibert, il n'est présent que par la voix (l'opération se déroule sous anesthésie locale). L'intégralité de l'intervention est montée selon le procédé du *jump cut* : plusieurs coupures fractionnent le plan de sorte à créer des ellipses temporelles et à couvrir le début, le milieu et la fin de l'opération. Or, Guibert et Mazurek insèrent au montage un plan du réalisateur, sorti de la salle d'opération, qui fixe le hors-champ de la caméra (Fig. 22 et 23). Ce plan fonctionne comme le contre-champ du plan précédent ; Guibert visionne l'opération sur un écran. La voix *off* confirme : « J'ai réalisé en voyant le film ce qu'on m'avait fait pour de vrai. » (00:27:13). Ainsi, en conclut Jean-Pierre Boulé,

Guibert nous apprend qu'à la vue de son opération, sa douleur n'avait cessé de croître. Grâce à sa propre projection sur le petit écran, il a pu s'identifier à la douleur de son corps : non content d'être le réalisateur, le caméraman et le scénariste du film, il est également devenu le spectateur de son propre spectacle⁷⁷.



Figure 22 : L'opération (00:24:04).

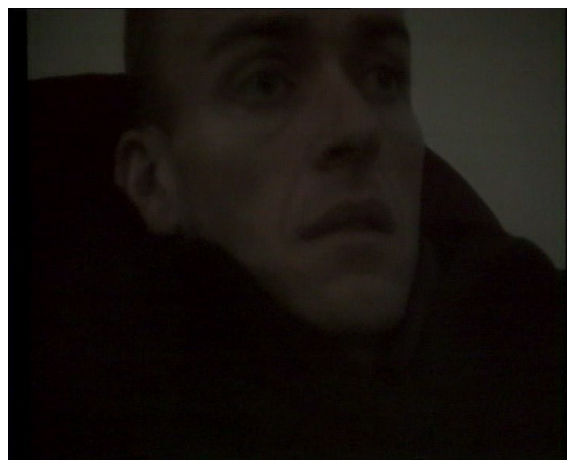


Figure 23 : Le contre-champ (00:26:48).

Cette projection de l'opération s'inscrit comme le cadre de formulation d'une expérience somatique de modification de soi. Guibert explique que ce visionnement est l'occasion pour lui de sentir la douleur d'une atteinte sur son propre corps, cette atteinte s'étant réellement produite. Toutefois, il semblerait que cette scène ait plutôt pour vocation d'explicitier la

⁷⁷ Jean-Pierre Boulé, *Hervé Guibert : l'entreprise de l'écriture du moi*, Paris, L'Harmattan (Coll. Critiques littéraires), 2011, p. 271.

« reconquête de l'identité perdue⁷⁸ » à laquelle se livre le film. À ce titre, Cugnon et Artières nous apprennent que cette scène est réellement une reconstitution : le contre-champ de Guibert regardant le film n'a pas été tourné au moment du visionnage de l'opération, mais bien après. « L'épuisement visible de l'écrivain n'est donc pas dû, comme on pourrait le croire, à l'épreuve de l'intervention chirurgicale, mais bien plutôt à l'évolution, dans le temps, de la maladie⁷⁹ », expliquent les deux chercheurs.

Il n'en demeure pas moins un fait indéniable : au fur et à « mesure qu'il tourne le film, Guibert se retrouve⁸⁰ », affirme Derek Duncan. L'auto-filmage devient alors pour Guibert le moyen d'objectiver son propre corps et, par-là, de le retrouver. C'est en cela que le film a été considéré comme l'accomplissement, mais aussi – et surtout – comme le dépassement de sa pratique littéraire. Rappelons que, selon Arnaud Genon, le film est « un moyen pour Guibert d'échapper à son propre personnage, celui qu'il avait savamment construit dans ses textes autofictionnels⁸¹ ». C'est-à-dire que la monstration – et c'est ce pour quoi nous parlons également d'objectivation – permet une mise à distance dont l'acte de filmer est lui-même mimétique : la caméra enregistre l'image du corps du malade, image à laquelle, par-delà le cadrage et la lumière, on concède une certaine neutralité tandis que la description textuelle, en tant qu'elle passe par le *Logos* et la construction d'un personnage littéraire, évince le corps de l'auteur au profit de son avatar scriptural. Arnaud Genon le confirme : « [L]e Hervé Guibert textuel est devenu autre et le corps se trouve pris [au sein des livres de Guibert] dans une spirale régressive ou dégénérative qui empêche toute identification à soi-même⁸². » Quant à l'auto-filmage, s'il n'empêche pas de créer des personnages, il n'induit pas de leur façonner un corps au moyen du discours ; ce corps est déjà là, il n'attend qu'à investir l'écran, et cette irruption provoque un véritable choc émotionnel. Ce choc a deux effets. Premièrement, en confrontant le malade à l'image de son corps, il interdit l'évincement discursif dont nous parlions plus haut. Le constat se fait

⁷⁸ Arnaud Genon, « *La Pudeur ou l'impudeur* d'Hervé Guibert : l'accomplissement par l'image du dévoilement de soi », *art. cit.*, p. 80.

⁷⁹ Gilles Cugnon et Philippe Artières, « *La Pudeur ou l'impudeur* d'Hervé Guibert. Genèse d'"un des documentaires les plus bizarres" », *art. cit.*

⁸⁰ Derek Duncan : « Gestes autobiographiques : le sida et les formes d'expression artistiques du moi », dans *Hervé Guibert*, Nottingham French Studies, Vol. 34, n°1, Spring 1995, p. 109-110.

⁸¹ Arnaud Genon, « *La Pudeur ou l'impudeur* d'Hervé Guibert : l'accomplissement par l'image du dévoilement de soi », *art. cit.*, p. 85.

⁸² *Idem.*, p. 86.

implacable : « Mon corps, c'est le lieu sans recours auquel je suis condamné⁸³ », remarquait Foucault. Deuxièmement, ce choc est aussi le lieu d'émergence d'une résilience potentielle (le mot « reconquête » employée par Genon au sujet de la « reconquête de l'identité perdue », avec ses connotations guerrières, prend alors tout son sens), à moins que ce ne soit celui d'un hypothétique acquiescement. Résilience et acceptation ne sont par ailleurs pas antithétiques : c'est par l'acceptation et les retrouvailles avec son corps malade que le patient est le plus à même de mettre en place, en collaboration avec le personnel soignant, le protocole apte à contrecarrer l'avancée du mal. Et c'est au cœur de ce protocole que prennent place l'ascèse et le soin de soi.

En ce qui concerne Caouette, on peut premièrement remarquer la multiplicité et la diversité des images de lui-même dont il a pu disposer. Ces représentations sont composées de photographies et de séquences filmées (sur bande puis sur support numérique), elles-mêmes étalées sur un laps de temps qui couvre celui de son existence. Caouette a par conséquent accès à un tourbillon d'images de son propre corps prises à tous les âges de sa vie. Ces images témoignent également de la majorité des transformations qui ont pu être opérées sur ce même corps. Pendant l'enfance, puis lors de l'adolescence ou encore sur les plateaux de tournage, le corps de Caouette s'est trouvé barbouillé, peinturluré, maquillé ou encore travesti à grand renfort de perruques et d'accessoires. Ses cheveux, par exemple, ont tour à tour été blonds, rouges et bruns, courts, mi-longs, longs ou ras... (Fig. 24 et 25).



Figure 24 : (00:28:02).

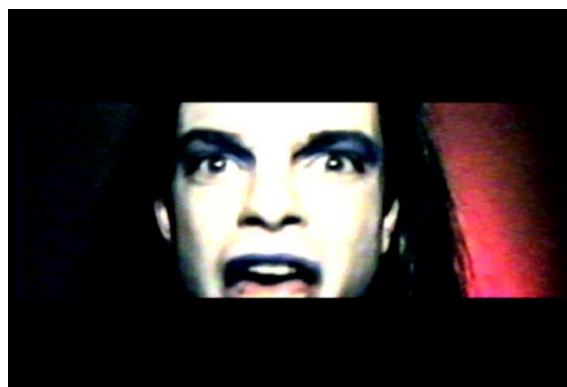


Figure 25 : (00:41:09).

⁸³ Michel Foucault, *Le Corps utopique*, suivi de *Les Hétérotopies*, Paris, Nouvelles éditions Lignes, 2009, p. 10.

Cet art de la métamorphose culmine lorsqu'à 13 ans Jonathan commence à se rendre dans un club gay, appelé « Visions ». L'intertitre du film précise que, comme il n'a pas l'âge légal pour fréquenter ce lieu, le jeune homme prend l'habitude de se travestir en « Petite Goth Girl » (00:27:55). À la même période, il rencontre trois garçons (Spooky, Stacy et Bam-Bam) qui l'initient à la musique punk-rock. Le film expose alors différentes photos ou films courts de l'époque ; le groupe de garçons s'y montre avec les attributs punks de rigueur, comme les pantalons de cuir, des coupes de cheveux outrancières ou encore du maquillage sur les paupières et les lèvres (Fig. 26).



Figure 26 : Cette photo insérée dans le film (00:28:39) expose certains attributs du look punk.

La façon dont Caouette expose son propre corps, autrement dit l'image qu'il en donne au spectateur, est ainsi plurielle. Il y a là, semble-t-il, une forte différence avec Guibert dont le corps est saisi dans sa permanence précaire – même style vestimentaire, même coupe de cheveux, même maigreur tout le long du film⁸⁴. Il s'agit, chez Caouette, de saisir et d'ordonner les différentes images de son corps en les insérant dans le fil (ou le film) d'une vie. À ce titre, on peut dire que la reconquête identitaire passe par la réintégration de ces facettes qui, pour apparaître comme telles, doivent se voir rattachées à un dénominateur commun : Jonathan lui-même. Le montage est plus que jamais une marqueterie des diverses

⁸⁴ Le moindre changement, lors d'une situation aussi instable, est peut-être et par ailleurs considéré comme dangereux, ou difficilement anodin.

représentations du corps du filmeur, donnant par ailleurs à cette variété sa propre cohérence. Cependant, le récit, et donc l'inclusion des transformations physique dans cette trame linéaire, ne doit pas faire oublier que l'esthétique du film se nourrit, comme nous l'avons déjà mentionné, d'un principe de répétition. Ainsi, les mêmes plans de Jonathan, surtout lorsqu'il est enfant, reviennent régulièrement dans le film. Certains se dédoublent. Le montage du film procède donc à une sorte de ressassement centré sur certaines étapes de la vie de Caouette où le créateur, au moment du montage et du visionnement particulièrement, peut se voir objectivé. Cette répétition de certaines images n'est-elle pas, par ailleurs, propice à l'assimilation, à l'intégration identitaire, comme si être confronté à plusieurs reprises aux mêmes représentations de soi permettait plus facilement de se dire : « C'est bien moi, dans un autre lieu, lors d'un autre instant, que je contemple » ? Cette assimilation paraît d'autant plus fondamentale que la maladie dont souffre Caouette est caractérisée par la sensation d'être exclu de soi-même, selon la définition du syndrome de dépersonnalisation que proposent les intertitres : « Dépersonnalisation disorder : persistent or recurrent episodes of feeling detached from, and as if one is an outside observer of, one's mental processes or body (feeling like one is in a dream)⁸⁵. »

Lise Gantheret abonde d'ailleurs en ce sens : « L'autofilmage apparaît comme la nécessité pour Jonathan Caouette de se donner à voir pour exister. En effet, cette démultiplication formelle de soi peut être lue comme une difficulté à s'inscrire au monde⁸⁶. » Il nous semble ainsi que cette épisode de reconnaissance participe, en occasionnant un choc, d'une recherche de soi tout comme il annonce la mise en place, par nos auteurs, d'un travail sur soi.

⁸⁵ (00:26:23).

⁸⁶ Lise Gantheret, « *Tarnation* ou la vie en jeu », *art. cit.*, p. 46.

III. Souci de soi et connaissance de soi.

2.3.1. Hervé Guibert et l'*epimeleia heautou*.

Nous désirons introduire cette réflexion sur Guibert par la mention d'une source d'inspiration probable pour l'écrivain-réalisateur. En effet, quelles pourraient être le ou les influences qui nous permettraient de lier Guibert à une connaissance, serait-elle parcellaire, de la notion de souci de soi ? L'une d'elle serait à trouver en la personne de Michel Foucault. Abondamment cité au fil de nos pages, le philosophe s'est effectivement intéressé dans les dernières années de sa vie au « problème de rapports entre le sujet et les jeux de vérité [...] à travers ce que l'on peut appeler une pratique de soi⁸⁷ ». Ces pratiques de soi, l'*epimeleia heautou* en premier lieu, relevaient d'une culture donnée, grecque puis romaine, au sein de laquelle un individu cherchait à se constituer en tant que sujet libre et moral. Foucault s'est donc intéressé aux exercices spirituels tels que nous les avons déjà définis, mais aussi en tant qu'ils étaient des procédés de subjectivation (« le processus par lequel on obtient la constitution d'un sujet, plus exactement d'une subjectivité⁸⁸ »). Foucault s'est par conséquent intéressé à Socrate, à Sénèque, mais aussi à Marc-Aurèle, dont il a prêté à Guibert un exemplaire des *Pensées*⁸⁹. Guibert et Foucault se sont connus en 1977 à l'occasion de la parution de *La Mort propagande*⁹⁰. Ils sont restés proches jusqu'à la mort du philosophe des suites du sida, en 1984. Marc-Aurèle serait ainsi une autre influence, parmi celles identifiables, en ce qui concerne la mise en place, chez Guibert, des pratiques de soi. L'empereur romain a rédigé au IIe siècle après J.-C ce qu'on appelait à l'époque des *hypomnēmata*, c'est-à-dire des notes de préceptes tirés de ses lectures et de conversations entendus. L'écriture favorisait l'assimilation de ces préceptes par le rédacteur et la lecture de ces notes permettait leur réactivation dans son esprit. Nous ne tentons en aucun cas de tisser ici des liens de filiation directs entre Guibert et Marc-Aurèle. Il n'est cependant pas exclu que les exercices de l'empereur, puisque que nous savons que le Français a eu l'occasion de les lire, ait pu avoir une influence (si minime soit-elle) sur le travail et les réflexions de

⁸⁷ Michel Foucault, « L'éthique du souci de soi comme pratique de la liberté », dans *Dits et écrits II, op. cit.*, p. 1528.

⁸⁸ *Id.*, « Le retour de la morale », dans *Dits et écrits II, op. cit.*, p. 1525.

⁸⁹ C'est à tout le moins ce qu'écrit Guibert dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, p. 78.

⁹⁰ Hervé Guibert, *La Mort propagande, op. cit.*

Guibert, ne serait-ce que parce que dans le souci de soi « [u]n rapport se noue entre l'écriture et la vigilance⁹¹ », précise Foucault. Le philosophe ajoute : « On prête attention aux nuances de sa vie, aux états d'âme et à la lecture, et l'acte d'écrire intensifie et approfondit l'expérience de soi. [...] On trouve, par exemple, chez Sénèque et Marc-Aurèle, une attention méticuleuse aux détails de la vie quotidienne, aux mouvements de l'esprit, à l'analyse de soi⁹². » Entendons-nous : Guibert n'a pas attendu Foucault, Marc-Aurèle et les stoïciens pour accorder une attention à ses états d'âme, à l'acte d'écrire et à la lecture. Il semble cependant que les œuvres écrites par Guibert à la fin de sa vie témoignent du redoublement de cette attention. Par exemple, dans *Cytomégalo virus*, son journal d'hospitalisation, Guibert accorde plus d'importance que jamais aux fluctuations de son moral⁹³, à la nécessité de lire⁹⁴ et, par-dessus tout, d'écrire : « Écrire dans le noir ? Écrire jusqu'au bout ? En finir pour ne pas arriver à la peur de la mort⁹⁵ ? », note-t-il sur la dernière page de ce livre posthume. Mais quelle part du souci de soi, que l'on peut voir à l'œuvre dans *La Pudeur ou l'impudeur*, ressort du mode de vie de Guibert ? Quelle autre part relève proprement de sa pratique de l'auto-filmage et de l'auto-filmage pathographique en tant que type cinématographique ?

La première occurrence qui peut, dans le film, nous fournir matière à réflexion est lorsque Guibert se regarde dans le miroir. « Cette confrontation tous les matins avec ma nudité dans la glace était une expérience fondamentale », explique-t-il en voix *off*(00:11:58). Ce regard porté sur un reflet de son corps fonctionne de façon analogue à celui que nous avons identifié lors de la phase de reconnaissance, où le réalisateur se trouve confronté à son corps à l'écran. La confrontation du malade avec son reflet fonctionne donc comme un *memento mori* involontaire, c'est-à-dire comme un rappel de la mort sensé occasionner conjointement une prise de conscience et une réaction⁹⁶. Guibert déploie alors un éventail de techniques visant à prendre en charge cette attaque, voire à contrecarrer les ravages de la maladie sur son corps. Ces techniques et parades ne concernent donc pas, à proprement

⁹¹ Michel Foucault, « Les techniques de soi », dans *Dits et écrits II*, *op. cit.*, p. 1613.

⁹² *Idem*.

⁹³ À titre d'exemple, mentionnons un passage du journal : « Le moral remontait tout doucement [...] Et puis l'assistante sociale est venue me dire que je ne sortirai pas jeudi, mais mardi prochain. », Hervé Guibert, *Cytomégalo virus*, Paris, Editions du Seuil (Coll. Points), [1992] 1994, p. 84.

⁹⁴ « Tellement frustré de lecture que j'exagère, je force, je dévore. », *Ibid.*, p. 90.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 93.

⁹⁶ Un risque demeure toutefois, celui de l'abattement le plus complet, risque que sont censées endiguer, du moins minimiser, les pratiques de soi.

parler, l'auto-filmage pathographique, qui les met cependant en scène comme faisant partie intégrante de la vie d'un malade. Comme nous l'avons déjà mentionné, Guibert pratique le vélo d'appartement (Fig. 27), fait de la gymnastique et de la danse, prend ses médicaments... tout comme il se soumet aux actions d'un tiers, le kinésithérapeute par exemple (Fig. 28).



Figure 27 : Guibert sur son vélo (00:02:52).

Figure 28 : La visite du kiné (00:04:15).

On retrouve ces gestes et attitudes, entre lutte active et passive, entre soutien physique et soin de l'esprit, dans *Silverlake Life: The View From Here*. Mark Massi danse⁹⁷ lui aussi, dans le film, ou a recours à des méthodes de relaxations psychosomatiques un brin plus ésotériques : il se fait soigner par une personne lui touchant le visage en psalmodiant à destination des esprits. S'il n'y a pas de guérisseur de cet acabit dans *La Pudeur ou l'impudeur*, Guibert raconte dans *Le Protocole compassionnel* un voyage à Casablanca afin d'en rencontrer un... Mensonge ou vérité ? Toujours est-il que l'état du malade marque le début d'une lutte : « Le virus joue le rôle d'incitateur à la vie, d'agent intensificateur de l'existence⁹⁸ », et ce, dès un stade précoce de la maladie. Il suffit à Guibert de s'imaginer contaminé, alors qu'il n'est pas encore certain de l'être, pour que le cours de sa vie change radicalement : « Cela modifiait tout en un instant, tout basculait et le paysage avec autour de cette certitude, et cela à la fois me paralysait et me donnait des ailes, réduisait mes forces tout en les décuplant, j'avais peur et j'étais grisé, calme en même temps qu'affolé⁹⁹ », anticipe-t-il dans son livre *À l'Ami qui*

⁹⁷ (00:36:48).

⁹⁸ Stéphane Joseph Spoiden, « Malade et maladie : dégradation physique et écriture fin-de-siècle », *op.cit.*, f. 79.

⁹⁹ Hervé Guibert, *À l'Ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *op. cit.*, p.41.



ne m'a pas sauvé la vie. « Je suis un scarabée retourné sur sa carapace et qui se démène pour se remettre sur ses pattes. Je lutte. Mon Dieu, que cette lutte est belle¹⁰⁰ », renchérit-il dans *Le Protocole compassionnel*. Le combat contre la maladie fait ainsi naître des sentiments contradictoires chez le malade, jusqu'à bouleverser la représentation mentale qu'il se fait de sa maladie. Ainsi, Guibert, comme Pascal de Duve ou Gilles Barbedette, a quelquefois pu dire qu'il trouvait que « le sida est une maladie merveilleuse [...], un très long escalier qui menait assurément à la mort mais dont chaque marche représentait un apprentissage sans pareil [... qui donnait] le temps de découvrir le temps et de découvrir enfin la vie¹⁰¹ ». La contamination apparaît comme le mal nécessaire à la mise en place du retour à soi et d'une conversion du regard. L'œil du filmeur et l'œil de la caméra superposés miment cette appropriation du vécu. « Paris-Elbe. Le caméscope branché sur automatique : presque l'œil humain¹⁰² », note Hervé Guibert dans son journal, alors qu'il effectue les prises de vue pour le film.

En effet, la séquence sur l'île d'Elbe semble être révélatrice, pour une large part, de l'apprentissage mentionné par Guibert dans ses textes. Elle débute par quelques plans pris dans l'avion (00:34:48), vraisemblablement de la cabine du pilote et du hublot. La mer laisse place à la côte de l'île. Les plans situent l'action, mais ils élargissent aussi considérablement le champ de l'image en regard des autres plans du long-métrage. Cette arrivée sur l'île d'Elbe occasionne une véritable prise de distance visuelle par l'intermédiaire d'un regard jeté d'en haut sur le monde (Fig. 29), que l'on retrouve seulement à Paris, lorsque la caméra filme le marathon d'un balcon (00:31:31).

¹⁰⁰ *Id.*, *Le Protocole compassionnel*, *op. cit.*, p. 175.

¹⁰¹ *Id.*, *À l'Ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *op. cit.*, p. 192.

¹⁰² *Id.*, *Le Mausolée des amants*, *op. cit.*, p. 531.



Figure 29 : L'île d'Elbe vue du hublot de l'avion (00:35:14).

L'île est nimbée de lumière et Guibert se trouve aux prises avec les éléments naturels : l'eau, le vent, le soleil. Le lieu dans lequel il réside est le monastère de son ami, Hans Georg Berger. La manière de filmer du réalisateur change une fois qu'il est installé sur l'île. Son style se fragmente en autant de plans en caméra portée sur un canapé, un lustre, une moustiquaire, un baldaquin, les journaux emportés par les bourrasques sur la terrasse... L'attention portée à l'environnement est à son comble : Guibert semble momentanément détaché de ses préoccupations habituelles ; il voit le monde comme si c'était la première fois et esquisse une poétique filmique de l'inventaire¹⁰³. En un mot, il contemple ce qui l'entoure dans une suspension provisoire de la souffrance et de la perspective d'une mort imminente :

Moments exquis de pure jouissance de vie : écouter le vent dans les branches, lire quelques lignes de *Mémoires d'une naine*, puis reposer le livre, rêvasser à mes travaux en cours, observer un lézard perché sur la pomme dans laquelle j'ai croquée hier soir, faire quelques plans vidéo de contemplation, attendre T. et C. qui vont revenir du marché avec plein de bonnes nourritures abondantes, prendre une douche fraîche au soleil, mettre une chemise propre, apaiser sa faim, tout est délice.

¹⁰³ Poétique de l'inventaire que Guibert a déjà pratiquée en littérature, comme en témoigne son livre *Vice*, où sont décrits dans de courts textes des objets comme le gant de crin ou encore la lime à ongle. Hervé Guibert, *Vice*, Paris, J. Bertoin, 1991, 101 p.

La voix *off* prononce ces mots (00:38:30) écrits dans le journal de l'écrivain, probablement pendant son séjour sur l'île (le journal de Guibert ne stipule ni dates ni lieux). L'auto-filmage pathographique devient donc le support sur lequel sont retranscrites ces pratiques de l'écoute et de la contemplation. L'œil et le micro de la caméra se superposent à l'œil et aux oreilles du filmeur, ils enregistrent en cela son errance. Ne pourrait-on pas, par ailleurs, émettre l'hypothèse que filmer justifie, ou du moins encourage, cette errance du regard et de l'ouïe ? Filmer nécessite effectivement une attention, un soin, une application minimale concernant les réglages techniques, notamment la délimitation du cadre, la prise en compte de la lumière et de l'environnement sonore. Si Guibert se dit novice en la matière, il ne possède pas moins un certain sens de la mise en scène et de l'image. Pendant la contemplation, les êtres ou objets, lézard, oiseaux, papillons, ou bien le mobilier, sont détaillés à parts égales. Comme il avait transformé la moustiquaire en robe (ou encore en suaire, l'image reste ambiguë) pour sa photo intitulée *Le fiancé*, Guibert trouve en cette disponibilité du regard porté sur les objets du monastère une source d'invention et de jeu. Ainsi, un élément du décor, accroché au mur derrière l'écrivain, se mue en auréole lors de la simulation de son suicide. Il est par ailleurs frappant de constater que le monastère est le lieu de cette expérience limite, qui réintroduit une forme de gravité dans le film. Le lieu est naturellement empreint de religiosité, atmosphère que vient renforcer un plan sur une console soutenant un tableau au sujet manifestement religieux (une vierge à l'enfant) et une bougie (00:36:14). Cette simulation de suicide n'a-t-elle pas, là encore, l'air d'un exercice philosophique, si tant est que la philosophie soit, selon la célèbre formule cicéronienne (entre autres reprise par Montaigne), l'apprentissage de la mort ? Ce geste prend des allures de répétition ou d'entraînement pour un acte que Guibert réitérera en décembre 1991, cette fois pour s'empoisonner réellement (il décédera deux semaines plus tard à l'hôpital). Il se rapproche, dans son principe, de l'exercice mental de la *praemeditatio malorum* des stoïciens, qui consiste à envisager le pire lorsqu'il n'est pas advenu, afin de trouver en soi, une fois que cela est nécessaire, les ressources suffisantes pour affronter l'adversité. Guibert affirme par ailleurs – comme nous l'avons déjà mentionné – en être sorti réellement transformé. Pour mémoire, l'auteur dit en voix *off* : « Je suis sorti épuisé de cette expérience, comme modifié. *Je crois que filmer ça a changé mon rapport à l'idée du suicide*¹⁰⁴. » (00:47:11). On voit ici

¹⁰⁴ C'est nous qui soulignons.

comment Guibert lie cet exercice à la pratique du filmage en nous laissant supposer que l'un n'aurait pas été envisageable sans l'autre. Expérience et auto-filmage s'imbriquent de telle façon qu'ils deviennent, à cet instant, indissociables. Que cela soit conscient ou non, Guibert mobilise ainsi nombre d'exercices compris dans le souci de soi inspiré des Anciens et que l'on retrouve, selon Pavie, dans l'art. La vidéo et l'auto-filmage fonctionnent comme un moyen de ratification de l'expérience ; ils entérinent la validité des exercices du regard et de l'esprit et permettent au créateur de se modifier, d'intérioriser le vécu et de se l'approprier.

2.3.2. Jonathan Caouette et le *gnôthi seauton*.

Le *gnôthi seauton* désigne cette injonction de la connaissance de soi, passée de la philosophie grecque au christianisme. Néanmoins, cette transition ne s'est pas faite sans modifications. En effet, Michel Foucault explique dans l'*Herméneutique du sujet* que cette injonction n'a pas toujours eu la même signification selon les époques. Originellement subordonnée à l'*epimeleia heautou*, comme nous l'avons déjà précisé, elle a ensuite évincé le souci de soi parce qu'une fois récupérée par le christianisme, elle a intégré les procédures religieuses d'aveu et de direction de conscience. La connaissance de soi est devenue au sein des pratiques chrétiennes une méthode d'introspection à part entière. Il s'est agi dès lors d'aller fouiller en soi, de déplier les replis de son âme à la recherche du vice pour le révéler à la lumière et ainsi l'expié. La connaissance de soi n'a plus eu, comme aux premiers siècles avant notre ère, « la fonction mémoriale de retrouver l'être du sujet, mais la fonction exégétique de détecter la nature et l'origine des mouvements intérieurs qui se produisent dans l'âme¹⁰⁵ », ceci non pas pour constituer le sujet, mais plutôt pour mieux le faire renoncer à soi, c'est-à-dire à des aspirations personnelles autres que celle de servir la grandeur divine. Il est intéressant de noter que la psychanalyse a repris cette dimension introspective, afin de servir le but contraire. Le sujet traumatisé, pour s'engager sur la voie de la guérison, doit faire remonter à la conscience ce qui est enfoui, refoulé. Le psychanalyste entretient cependant une relation particulière avec son patient. S'il n'est pas un prescripteur ou un objecteur de conscience à la manière du prêtre, il reste tout de même un guide. Mais en quoi cela peut-il bien nous intéresser pour tenter de comprendre *Tarnation* ? Cette injonction de

¹⁰⁵ Michel Foucault, *L'Herméneutique du sujet*, op. cit., p. 246.

la connaissance de soi, dans ce qu'elle a d'introspectif et de généalogique, nous permet de mieux comprendre la démarche de Caouette. Il s'agit effectivement pour le jeune homme de remonter, à travers le film, aux origines de son existence et des traumatismes. En effet, ceux-ci sont multiples et émaillent le cours de sa vie, de telle manière qu'il demeure impossible de tracer, pour certains, une ligne de démarcation nette entre une période de l'avant et une période de l'après-traumatisme. Chez Guibert, l'évocation de l'enfance est (non sans sarcasme, rappelons-le) heureuse et sert de contrepoint à sa vie de trentenaire malade ; chez Caouette, elle est entachée d'horreurs.

C'est en cela que le portrait du fils ne se détache qu'avec difficulté de celui de la mère. Tout compte fait, Renee et Jonathan ont passé peu de temps ensemble. Le jeune garçon a été élevé chez ses grands-parents après être passé en famille d'accueil et n'a vu, dès lors, sa mère qu'épisodiquement. Pourtant, l'un et l'autre sont liés, non seulement par le sang mais aussi par l'expérience de la violence. Renee a par ailleurs joué un rôle ambigu en précipitant son fils dans l'engrenage. Ne dit-il pas qu'elle l'a « kidnappé¹⁰⁶ » pour l'emmener à Chicago, où elle a été violée devant lui par un homme les ayant récupérés dans la rue ? Sous cet angle, la mère est aussi bien une victime qu'une menace pour son enfant, et Caouette doit négocier, tout le long du film, avec la double image de sa génitrice. Après l'épisode dramatique de Chicago, la jeune femme et l'enfant se sont fait jeter par les passagers du bus les ramenant au Texas. Puis, ils ont été séparés. Si ces événements s'ajoutent à la longue suite d'agressions subies par Renee depuis son adolescence, ils marquent également l'éruption de la violence dans la vie de Jonathan. Par la suite, le garçon a été battu en famille d'accueil tandis que Renee était internée. Adolescent, Jonathan a fait l'expérience de la dépersonnalisation à la suite d'un séjour chez sa mère, où il a rencontré un *dealer* qui lui a procuré des joints de PCP (un hallucinogène). Désormais, Jonathan présente des troubles mentaux à l'instar et en écho à ceux de sa mère (eux-mêmes favorisés par les difficultés qu'ont eues Adolphe et Rosemary à les prendre en charge). C'est pourquoi le film ne peut, d'une part, se limiter au récit de la vie de son réalisateur et c'est pourquoi, d'autre part, *Tarnation* est avant tout une histoire d'héritage, de filiation viscérale dont Caouette est visiblement conscient et effrayé. Parce que sa mère demeure une partie de lui-même, leur relation est quasi symbiotique. Elle le hante

¹⁰⁶ « She kidnapped me, took me to Chicago ». (00:23:55).

physiologiquement dans le film, voire le possède : « I can't escape her, she lives inside me. She's in my hair. She's behind my eyes », concède-t-il face à la camera (01:22:57). Dès lors, les mots de Renee prononcés plus avant dans le film, « You have no one. I'm all you ever had. », (00:47:07), acquièrent une autre résonance. Il devient impératif de se dégager de la figure de Renee à la fois pour exister singulièrement, mais aussi parce que sa mère est cette autre à qui Jonathan ne veut pas ressembler : « I don't want to turn out like my mother and I'm scared because, when I was little and she was my age that I'm now, which is 31, she seemed a lot better that she does now. » (01:22:06). Le film, en faisant le point sur les parcours croisés de Renee et Jonathan, peut ainsi être considéré comme une tentative de dissocier leur trajectoire. Pour ce faire, la reconstruction par Caouette de la figure maternelle est indissociable de la sienne. Si les deux personnalités sont enchaînées au même destin tragique, il s'agit de réinstaurer une distinction entre la mère et son fils, afin de ne plus les confondre. Renouer avec le fil des événements par l'utilisation de la narration linéaire au cinéma, c'est se donner la possibilité de remonter aux origines du mal tout en reconnectant l'enfant et la mère, ne serait-ce que par un héritage difficile à assumer, celui de la folie. C'est identifier certaines causes, remettre l'histoire de chacun en perspective et la réinsérer dans le temps – pour autant, ce ne sont pas les dates qui comptent le plus mais bien le jeu d'interaction et d'influence qui lie ces destins entre eux. C'est pourquoi Lise Gantheret remarque que « Caouette révèle un souci de soi corrélé à un souci constant pour sa mère¹⁰⁷. » L'attitude du réalisateur outrepassa alors le simple souci de soi, puisqu'il se projette dans la tête de sa génitrice. Caouette exprime les sentiments de Renee à sa place, comme lorsqu'il insère le carton narratif suivant, qui renforce une fois de plus la dimension spectrale de cette mère qui le hante : « She would walk outside / And feel as though the sun / Would make her evaporate » (00:09:41). Il opère sur Renee le même processus de sondage qu'il opère sur lui-même. C'est là une prise de pouvoir que permettent simultanément le processus cinématographique et la transformation des proches en personnages.

La connaissance de soi ne s'articule cependant pas sans que l'on constate un « enchevêtrement dynamique, un appel réciproque du *gnôthi seauton* et de *l'epimeleia heautou* (connaissance de soi et souci de soi)¹⁰⁸ ». Remémoration et méditation vont de pair,

¹⁰⁷ Lise Gantheret, « *Tarnation* ou la vie en jeu », *art. cit.*, p. 49.

¹⁰⁸ Michel Foucault, *L'Herméneutique du sujet*, *op. cit.*, p. 67.

comme semble le figurer le retour dans le temps effectué au début du film. Lorsque Renee fait son overdose de Lithium, Jonathan rentre à Houston. Des plans donnent à voir la route filmée depuis la fenêtre du train, mais au fur et à mesure que le jeune homme s'achemine vers le lieu de son enfance, des images anciennes viennent se mêler à celles de 2002 (00:06:57). Les plans filmés depuis la fenêtre du véhicule deviennent granuleux, exposent des voitures anciennes. En voix *off*, Jonathan enfant lit un texte aux origines controversées. On le désigne tour à tour comme anonyme et trouvé dans la cathédrale de Baltimore en 1692, ou sous le titre de *Desiderata*. Il est dans cette deuxième optique attribué au poète américain Max Ehrmann. Toujours est-il que ce texte est véritablement prescriptif, c'est-à-dire qu'il encourage l'adoption d'une attitude nouvelle pour traverser les épreuves de la vie aux moyens d'injonctions comme « Go placidly amid the noise and the haste. » (00:06:25) ou bien « Avoid loud and aggressive persons. » (00:07:12). Jonathan récite ainsi les cinq premières strophes du poème. L'un des vers prend par ailleurs une dimension singulière dans le film : « Speak your truth quietly and clearly; and listen to others, even to the dull and the ignorant; they too have their story. » À ce vers, Caouette ajoute oralement un des mots qui ne figurent pas dans le texte original. En effet, après « their story », le garçon prolonge la phrase et dit : « to tell » (00:06:41). « To tell » signifie en l'occurrence « raconter » ; cette addition insiste une fois de plus sur l'importance du récit dans le film. Caouette expose dans *Tarnation* le récit des faits parce qu'il se cherche. Il prend également en charge la parole de sa mère démente, tout en la laissant s'exprimer, parce qu'elle a sa propre histoire à raconter. Le film devient alors le moyen de donner à celle-ci une voix, que ce soit directement ou par l'intermédiaire de son fils. Le fait que le film s'intéresse à dévoiler quelque chose d'aussi profond que la sexualité de son auteur n'est pas anodin : l'attention portée sur soi alliée à la remémoration permet l'exploration de soi et la généalogie des désirs et des peurs. C'est en cela que filmer et concevoir *Tarnation* a permis à Caouette d'affronter ses démons et l'a « ouv[ert] sur une réconciliation de soi avec soi¹⁰⁹ ». Le réalisateur commente l'influence qu'a eue la pratique du filmage et du cinéma dans sa vie en ces termes :

The “trauma” that did happen to me as a kid happened on such a consistent basis that I guess if I were hard-wired differently, it could have pushed me in a completely different

¹⁰⁹ Lise Gantheret, « *Tarnation* ou la vie en jeu », *art. cit.*, p. 49.

direction. For whatever reason, my experiences made me want to create and to make movies. That was my saving grace¹¹⁰.

L'auto-filmage est donc, pour Guibert comme pour Caouette, un moyen de se recentrer sur soi-même de sorte à accéder à une certaine forme de savoir ou de vérité sur soi. Chacun devient le but et le moyen de la recherche par laquelle il se modifie. L'auto-filmage pathographique est conséquemment un type de film où se construit une subjectivité par laquelle le sujet accède à un mieux-être et voit son champ d'action s'étendre. Cependant, et au-delà du cas de Renee Leblanc, quelle place attribuer à l'autre au cœur de l'auto-filmage pathographique ?

¹¹⁰ Scott MacDonald, *Avant-Doc: Intersections of Documentary and Avant-Garde Cinema*, op. cit., p. 208.

CHAPITRE 3

Souci des autres et dialectique des regards dans l'auto-filmage pathographique.

I. Le souci des autres.

3.1.1. Hervé Guibert et ses grands-tantes : soutien et préparation au pire.

Peu de personnes sont présentées dans *La Pudeur ou l'impudeur*. Bien sûr, il y a le personnel médical, tour à tour le kiné, le chirurgien, l'anesthésiste... et la jeune doctoresse, Claudine – probablement le modèle du personnage désigné sous le nom de Claudette Dumouchel¹ dans *Le Protocole compassionnel*. Parmi les proches de Guibert, on ne trouve guère qu'une amie, Rosine, qui lit la lettre (00:20:04) qu'elle lui avait envoyée à la parution de son livre *À l'Ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, ou encore la présence furtive de Thierry, amant de Guibert, lorsque celui-ci essuie le réalisateur après son bain de mer puis le porte sur la plage de l'île d'Elbe (00:48:55). Les seules exceptions notables sont les deux grands-tantes maternelles du réalisateur. Comme nous l'avons déjà mentionné, Suzanne et Louise sont des personnages récurrents de l'œuvre guibertienne. Guibert leur a consacré une pièce de théâtre restée inédite, lue une seule fois en public au festival d'Avignon par l'auteur lui-même, et un roman-photo, *Suzanne et Louise*², paru en 1980. Elles sont également les héroïnes de son livre *Les Gangsters*³. De plus, les deux femmes font partie des personnages secondaires de plusieurs œuvres de leur petit-neveu et apparaissent régulièrement dans *Le Mausolée des amants*. Mais qui sont Suzanne et Louise ? Du moins, par quels traits l'écrivain-réalisateur les caractérise-t-elles ? On peut d'ores et déjà remarquer que les deux femmes incarnent la mémoire familiale. Par exemple, dans le livre *Mes Parents*, on apprend qu'elles ont assisté aux débuts de la relation des parents de Guibert. Suzanne en fait la narration au jeune Hervé et n'omet pas la divulgation de secrets dissimulés par l'aura de

¹ Malgré le visage flouté (Claudette indiquant dans *Le Protocole compassionnel* qu'elle ne voulait pas être filmée), on retrouve certaines caractéristiques physiques du personnage décrit dans le livre. Ainsi, dans le film, « le bout de ses cheveux ébouriffés a des teintes un peu rousses. », Hervé Guibert, *Le Protocole compassionnel*, *op. cit.*, p. 58.

² *Id.* *Suzanne et Louise*, *op. cit.*

³ *Id.*, *Les Gangsters*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1988, 108 p.

respectabilité que s'efforce de dégager le couple. On comprend mieux la connivence entre elles et Guibert, puisque son œuvre s'efforce de dévoiler et de mettre à jour les petits travers comme les grands mystères de son entourage et de lui-même. Cependant, la mémoire des grands-tantes est devenue, avec les années, partielle, bancal, surtout concernant Suzanne, « qui était tout à fait prête à oublier sur le champ [le fait que Guibert ait le sida]⁴ ». Dans *La Pudeur ou l'impudeur*, Louise raconte qu'elle s'est doutée de la contraction de la maladie par son petit-neveu lorsqu'elle a remarqué les précautions qu'il prenait pour ne pas transmettre son mal au moyen de la vaisselle : « Tu t'es rendu compte de ça ? », lui demande Guibert. « Ah ben oui... », assure-t-elle (00:06:37). Le réalisateur aurait pu demander à sa sœur, ses parents, son amant, sa femme (il s'est marié afin de faire de son épouse son légataire testamentaire) cette brève rétrospection ; il en fait plutôt la demande à sa grand-tante, entérinant ainsi le rôle mémoriel de Louise. Louise est plus jeune que sa sœur de 10 ans. C'est une ancienne carmélite, ce que Guibert raconte dans *Suzanne et Louise*⁵. Sa religiosité est l'un de ses traits principaux, qui s'affirme encore dans *La Pudeur ou l'impudeur*. Lors de sa première apparition, la vieille femme se tient sur son lit, sous un crucifix (00:05:34). Suzanne est, quant à elle, non-croyante. Cette précision sert, comme d'autres (y compris leur différence d'âge), à créer entre les deux sœurs un jeu de complémentarité et d'opposition symptomatique de leur relation tumultueuse. Les deux femmes, effectivement, apparaissent parfois comme acariâtres ; elles se disent ou se font des méchancetés, comme lorsque Louise saccage l'appartement de sa sœur au début de *Mes Parents*. Mais Suzanne est peut-être celle qui a le caractère le plus difficile. Elle est, note Guibert dans *Le Mausolée des amants*, « bonne quand elle souffre, affectueuse et généreuse, sèche et soupçonneuse dès qu'elle n'a plus mal⁶ ». C'est cette souffrance qui teinte et influence la relation de l'écrivain avec les deux femmes dans les derniers moments de sa vie.

En effet, si Louise et Suzanne (et particulièrement cette dernière) doivent endurer les affres de la vieillesse, la différence d'âge entre elles et leur petit-neveu a été balayée par la séropositivité de ce dernier. Guibert est de son propre aveu devenu vieux ; il a franchi le fossé temporel qui le séparait de ses grands-tantes pour les rejoindre aux portes de la mort. C'est

⁴ *Id.*, *À l'Ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *op. cit.*, p. 16.

⁵ Au chapitre « Le Carmel », tout particulièrement [s.p]. *Id.*, *Suzanne et Louise*, *op. cit.*

⁶ *Id.*, *Le Mausolée des amants*, *op. cit.*, p. 508.

bien de ce rapport particulier dont traite le film, à la suite des livres *À l'Ami qui ne m'a pas sauvé la vie* et *Le Protocole compassionnel* :

En 1990, j'ai quatre-vingt-quinze ans, alors que je suis né en 1955 [...] Ça me rapproche de Suzanne, qui a elle-même quatre-vingt-quinze ans, ce serait comme un sort qu'elle m'aurait jeté pour que nous continuions à nous aimer malgré nos soixante ans de différence, et le point de décrochage de l'amitié causé par l'impotence et la défaillance cérébrale. Maintenant nous pouvons de nouveau nous comprendre et communiquer. Nous sommes presque pareils dans nos corps et dans nos pensées dans l'expérience du très grand âge⁷.

Guibert vit, à l'instar sa grand-tante Suzanne, désormais immobilisée dans un fauteuil où on la nourrit, dans la menace de la dégradation de son corps et de sa propre impotence. La voix *off* surplombant les images de Guibert qui procède à ses exercices quotidiens confirme ce rapprochement entre les deux êtres : « Le sida m'a fait accomplir un voyage dans le temps. Un corps de vieillard, décharné, affaibli, a pris possession de mon corps d'homme de 35 ans. J'ai 95 ans comme ma grand-tante Suzanne, qui est impotente... » (00:08:53). Mais si les préoccupations qui les unissent sont d'ordre corporel, elles sont aussi intimement liées à leur appréhension de la mort. En Suzanne, Guibert trouve son *alter ego*. La vieille femme et lui savent qu'il ne leur reste que peu de temps à vivre. Le réalisateur aborde cette question frontalement : « Mais toi Suzanne, t'as envie de vivre ou de mourir ? », lui demande-t-il. « Ça dépend des moments », articule-t-elle péniblement (00:27:48). Plus tard, elle confesse « vouloir vivre encore un peu » (00:52:40). On peut ainsi émettre l'hypothèse que Guibert trouve en Suzanne les questionnements qui le concernent et le découragement qu'il éprouve quelquefois. Lui qui frôle chaque jour un peu plus la mort demande à la vieille dame si elle a déjà failli mourir, ce à quoi elle répond par l'affirmative. Suzanne a manqué de succomber à une maladie infantile (00:28:35). Nous pouvons ainsi émettre l'hypothèse que Guibert trouve en elle un écho à ses propres souffrances, tout comme il enrichit encore la place que sa grand-tante prend dans son œuvre. De plus, c'est cette proximité nouvelle qui peut servir à justifier la médiatisation de la fin de vie de sa grand-tante à laquelle procède Guibert. En effet, on serait en droit de remettre en cause la légitimité de cette démarche et de se poser les questions que Guibert se pose lui-même dans son livre, *À l'Ami qui ne m'a pas sauvé la vie* : « De quel droit écrivais-je tout cela ? De quel droit faisais-je de telles entailles à l'amitié ? Et

⁷ *Id.*, *Le Protocole compassionnel*, *op. cit.*, p. 130.

vis-à-vis de quelqu'un que j'adorais de tout mon cœur⁸ ? » Dans *À l'Ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, l'écrivain racontait, plusieurs années après, la mort de Michel Foucault sans avoir pu lui demander son consentement. La situation dans *La Pudeur ou l'impudeur* est donc un peu différente. Toutefois, et si Suzanne a donné son accord pour apparaître dans le film, n'est-ce pas aller trop loin que de la filmer presque agonisante dans son fauteuil, elle qui peine à articuler ses phrases ? Pour notre part, il nous semble que Guibert a déjà répondu à ce genre d'objection à l'occasion du récit de la mort de Foucault. Les motifs de l'artiste semblent, effectivement, valables dans le cas qui nous occupe ici :

Je ressentis alors, c'était inouï, une sorte de vision, ou de vertige, qui m'en donnait les pleins pouvoirs, qui me déléguait à ces transcriptions ignobles et qui les légitimait en m'annonçant, c'était donc ce qu'on appelle une prémonition, un pressentiment puissant, que j'y étais pleinement habilité car ce n'était pas tant l'agonie de mon ami que j'étais en train de décrire que l'agonie qui m'attendait, et qui serait identique, c'était désormais une certitude qu'en plus de l'amitié nous étions liés par un sort thanatologique commun⁹.

Si Suzanne n'a pas le sida, son extrême vieillesse et son impotence, en un mot son sursis sur Terre, dressent une passerelle entre elle et son petit-neveu. La maladie qu'est le sida rend caduque les rapports d'autorité et la hiérarchie entre les générations en plaçant les interlocuteurs sur un pied d'égalité devant la fin. De plus, ce retournement permet à chacun de se transformer en soutien mutuel pour l'autre tandis que Guibert, en abordant le sujet de la mort des autres, apprivoise encore l'idée de la sienne.

Louise, elle, est en bonne santé et moins âgée. La relation entre elle et Guibert n'est dès lors pas tout à fait de même nature que celle qu'il entretient avec Suzanne. Louise semble dans ces circonstances être le soutien le plus solide que puisse trouver le réalisateur. Elle l'exhorte à plusieurs reprises : Guibert doit tenir bon. « Et toi [...] tu me sens très près de la mort ? », demande-t-il (00:07:19). Elle répond : « Pas du tout, faut que tu résistes. » Puis elle ajoute : « C'est ça surtout qu'il faut soigner, c'est le moral. » Louise est celle qui s'exprime le plus concernant les questions que posent le sida et le suicide. Le sujet semble récurrent dans les conversations qu'elle entretient avec l'artiste : « On a souvent parlé ensemble du suicide. » (00:32:32) Guibert lui demande une nouvelle fois, lors de leur entretien dans la cuisine, s'il « faut se suicider quand on est comme [lui] ». La réponse de Louise est

⁸ *Id.*, *À l'Ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *op. cit.*, p. 106.

⁹ *Ibid.*, p. 106-107.

catégorique : « Non, ne fais pas ça. » Mais aussi, précise-t-elle, « [i]l ne faut pas, on n'a pas le droit ». Lorsque le réalisateur interroge Suzanne, dans une autre scène, Louise prend inopinément la parole pour affirmer à nouveau que le suicide « est une chose interdite » (00:29:52). Cette affirmation semble justifiée par ses croyances religieuses. Le dogme et l'Église catholiques ont, en effet, toujours refusé, voire condamné, la pratique du suicide, la vie étant un don de Dieu : « The classical answer to suicide given in the Christian tradition – by Roman Catholic or Reformed Christians – has always been an unconditional “no”¹⁰ », synthétise Harry Kuitert dans son article, « Have Christians the Right to Kill Themselves? From Self-Murder to Self-Killing ». De plus, Louise ramène le sujet à la communauté des malades. Si Guibert ne guérit pas, il doit tenir le coup jusqu'au bout parce qu'il pourrait contribuer à la découverte d'un remède et que son exemple pourrait servir à ceux qui lui survivront : « J't'ai toujours dit qu'il fallait que tu luttas pour ceux qui étaient derrière toi. Même si toi tu ne dois pas guérir tu dois le faire pour ceux qui sont derrière toi et qui pourront guérir parce que tu auras tenu et qu'on aura pu essayer de voir quelque chose et de guérir quelqu'un », lui dit-elle avec force et conviction (00:32:50). Une fois encore, ce rapport franc et direct est rendu possible par l'âge avancé de la vieille femme qui, face aux difficultés traversées par son petit-neveu, se sent obligée de mentionner certaines expériences par lesquelles elle est elle-même passée : « [P]arce que je sais ce que c'est que la souffrance et que les opérations [par lesquelles] tu es passé, je passe pas toutes celles que tu passes, mais enfin j'en ai passé quelques-unes, c'est pas marrant », lui avoue-t-elle (00:33:20). Le sida occasionne ainsi un retournement de situation : une personne âgée de 50 ans de plus que Guibert est obligée, pour valider son propos face à la gravité du mal et se placer au niveau de son interlocuteur, de faire allusion aux difficultés qu'elle a rencontrées par le passé. Elle fait de son mieux pour soutenir son petit-neveu tandis que lui essaye peut-être, du moins selon l'hypothèse de Jean-Pierre Boulé, de la préparer à son suicide¹¹. Louise risque en effet de se retrouver seule ; il semble probable, au moment du tournage, qu'elle enterrera sa sœur et Guibert, ce qui s'est effectivement produit dans les faits. Suzanne est décédée le 16 janvier

¹⁰ Harry Kuitert, « Have Christians the Right to Kill Themselves? From Self-Murder to Self-Killing? », dans Jacques Pohier et Dietmar Mieth [dir.], *Suicide and the right to die*, Edingburgh, T & T. Clark (Coll. Concilium ; v. 179), 1985, p. 100.

¹¹ « Il me semble tout à coup que, par le biais du film, Guibert prépare ses grand[sic]-tantes à son suicide. », Jean-Pierre Boulé, *Hervé Guibert : l'entreprise de l'écriture du moi*, op. cit., p. 272.

1991¹². A la fin du film, Guibert est au téléphone et parle de la lecture du testament de la vieille femme (00:54:00). Il filme son fauteuil vide (00:53:52). Le trépas de Suzanne est également une articulation narrative d'un de ses derniers romans, *Le Paradis*¹³. Le décès de la grand-tante n'est pas un mensonge – si tel était le cas, l'écrivain-réalisateur n'en serait pas à son premier coup d'essai : il a mis en scène la mort toute fictive de son père dans *Mes Parents*¹⁴. De même, Hervé Guibert a fait une tentative de suicide, des suites de laquelle il est mort le 27 décembre 1991. S'il appréhendait de laisser Louise à sa solitude, on voit que ses projections étaient justifiées. Elles cautionneraient alors l'hypothèse du tournage et du film comme moyen de préparation à la mort, non seulement pour Guibert mais aussi pour son entourage – préparation à sa propre mort comme à celle des autres.

3.1.2. Jonathan Caouette et la rupture de la malédiction familiale.

Si Jonathan prend en charge de retracer la vie de sa mère, comme nous l'avons vu, il ne cherche pas moins à le faire avec sa coopération et à lui ménager un espace d'expression personnel, et ce, même lorsque Renee délire ouvertement, à l'exemple de la séquence où elle affirme être la fille d'Elizabeth Taylor ou que les déboires familiaux résultent d'expériences gouvernementales. Qu'importe ce que dit sa mère ! Caouette la laisse dans un premier temps s'exprimer, car c'est dans ce flot de paroles qu'il cherche une certaine vérité. Si le film est une histoire de filiation, il ne se réduit pas uniquement à la transmission de la folie et du déséquilibre ; c'est aussi la passation d'une volonté : « I want to be the one who break the circle », confie Renee après avoir décrit les abus parentaux dont elle prétend avoir été victime (01:02:34). Elle renchérit : « I was extremely abused and, hopefully, I didn't bring over any of the abuses to my children. » (01:02:25) Mensonges ou réalité ? Les propos de Renee sont confus et font référence à une période obscure du passé familial. De plus, Rosemary est morte lorsque Renee fait ces allégations sur lesquelles Jonathan reviendra auprès de son grand-père. Car c'est le jeune homme qui prend réellement en charge la mission de « briser le cercle » de la souffrance familiale, puisque sa mère, de par son absence et ses déséquilibres mentaux, n'a jamais pu la mener à bien. On comprend dès lors bien mieux la logique de confrontation

¹² Nous tenons cette information du site internet tenu à jour par Arnaud Genon. *herveguibert.net*, [en ligne]. <http://www.herveguibert.net/#!reperesbiographiques/cqh1> [consultation le 01/03/2016].

¹³ Hervé Guibert, *Le Paradis*, Paris, Gallimard, 1992, 140 p.

¹⁴ *Id.*, *Mes Parents*, *op. cit.*

qui anime le film. Il s'agit, en plus d'accéder à la connaissance de soi, de mettre fin aux non-dits et d'extirper le mensonge vu comme une malédiction familiale, de démêler le vrai du faux dans les propos de Renee et de dévoiler les ravages causés par les électrochocs tant vantés par ce voisin à Adolphe et Rosemary lorsque leur fille a eu besoin de se faire soigner... Cet alliage des deux enjeux, connaissance de soi et dévoilement de la vérité, semble culminer dans la scène où Jonathan rassemble ses deux parents. Le film explicite, dans l'intertitre, la dimension exceptionnelle de cette rencontre : « It was the first time / all three had been together » (01:04:21). La réunion est cependant perturbée par le comportement de Renee, qui devient grossière ou délire, comme lorsqu'elle affirme être la sœur de la chanteuse *country* Dolly Parton : « I'm Dolly Parton's little sister. » (01:04:50). Cependant, quelques informations affleurent parmi les divagations. Renee donne des précisions sur son mariage avec Steve Caouette, précisions qu'elle a refusé de mentionner plus tôt dans le film : « He came to my door and said: "Honey, let's go to get hitched". And I said: "Ok, When ?" And we eloped and we did it », raconte-t-elle à son fils devant Steve, qui sert dès lors de caution (01:05:12). Le père de Jonathan peut toujours mentir, mais ne confond pas, comme le fait parfois Renee, le vrai et le faux. On peut donc en conclure que son silence, pendant ce récit, est une approbation. Cette rencontre entre la mère, le père et le fils permet conséquemment l'émergence d'un certain nombre de révélations sur le passé familial, ces révélations seraient-elles anecdotiques et une nouvelle fois noyées dans un lot d'affirmations fantaisistes dues à la maladie de Renee et à la prise de médicaments. Par conséquent, *Tarnation* n'est pas un film familial, selon la définition de ce sous-genre du cinéma amateur. Dans le film familial, remarque Roger Odin, « tour à tour les différents membres de la famille font leur numéro¹⁵ ». Chacun joue son rôle, par exemple, « le plus jeune fils tape sur la grosse caisse en riant comme un fou, un autre fils, plus âgé et trompettiste, vient souffler au nez de celui qui filme¹⁶ ». C'est pourquoi « [a]vant de donner naissance à un film de famille, le tournage familial est un opérateur d'*interactions euphorisantes*¹⁷. » La caméra est le point autour duquel se renforce la cohésion familiale : « [F]ilmer tient du jeu collectif et n'a souvent de justification que dans l'instant même de la prise de vues¹⁸. » La démarche de Caouette est

¹⁵ Roger Odin, « La question de l'amateur dans trois espaces de réalisation et de diffusion », dans Roger Odin [dir.], *Le cinéma en amateur, op. cit.*, p. 49.

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 50.

¹⁸ *Ibid.*, p. 49.

bien loin d'être aussi pacifique, même si la volonté du cinéaste n'est pas d'en découdre avec les membres de sa famille. Il s'agit de recoller les pièces d'un puzzle repêchées dans un maelstrom de non-dits, de semi-vérités et de divagations, ceci pour prendre soin de soi, mais aussi pour donner corps à cette volonté maternelle : casser l'engrenage du malheur familial. En effet, là où le film de famille livre l'image que l'on attend de chacun, *Tarnation* va à l'encontre des présupposés en montrant, notamment, une mère absente et délirante et des grands-parents mystérieux en proie au désarroi (sans pour autant les incriminer). L'instant du tournage compte non pour son aspect ludique, mais plutôt en ce qu'il peut révéler de vérités occultées depuis trop longtemps. On peut par ailleurs remarquer que bien souvent, lorsque qu'il y a matière à jouer dans le film, la mécanique ludique s'enraye, comme lors de la scène dans laquelle Renee danse avec une citrouille. Rappelons que, dans cette scène, l'humeur joueuse de Renee se transforme progressivement en une crise d'hystérie. Dans son film, Caouette se comporte en détective, à l'opposé de Guibert qui se sert des images du passé dans ce qu'elles ont d'univoque. Comme nous l'avons déjà précisé, les quelques images de famille présentes dans *La Pudeur ou l'impudeur* proposent une vision naïve de l'enfance qui ne vaut dans le montage qu'en tant qu'évocation, par ailleurs non dénuée d'ironie, d'une sorte de paradis perdu. Ces plans, pris par le père de Guibert, renforcent l'image de petit bourgeois que son fils n'a cessé de lui accoler dans *L'Image fantôme* et *Mes Parents*. Cependant, les séquences avec les grands-tantes dérogent, par leur sujet, à la banalité et aux conventions du film de famille. Mais revenons à *Tarnation*.

Dans le film, il semblerait que chaque personnage porte, comme on peut le dire communément, sa croix, à savoir sa douleur. Le titre du long-métrage est par ailleurs révélateur ; *tarnation* est un mot d'argot texan qui résulte du croisement de deux termes : « *eternal* » et « *damnation* »¹⁹. La grand-mère, Renee, Jonathan et même le grand-père portent indifféremment le poids de leurs manquements tout comme ils sont victimes de la fatalité. Le film se construit sur une vision paradoxale de la souffrance, à la fois comme une malédiction et une bénédiction. L'histoire que raconte Adolphe à Jonathan est bien plus importante qu'elle n'en a l'air : avant de naître, explique le vieil homme, chaque homme est touché par le divin (00:47:37). Le philtrum, fossette entre le nez et la bouche, est la marque

¹⁹ « *[E]ternal damnation* [se dit] *Tarnation* en texan. » Lise Gantheret, « *Tarnation* ou la vie en jeu », *art. cit.* p. 50.

de ce contact qui s'oublie avec la naissance. Le processus de remémoration à l'œuvre dans le film se voit éclairé comme un jour nouveau, tout comme le rôle qu'y joue la douleur : il s'agit de renouer avec une forme de grâce perdue, par-delà les larmes, le chagrin et la colère. Le film fonctionne comme un exorcisme, mais aussi comme une absolution dans laquelle Caouette tient le rôle de la figure christique. Comme Jésus revêt les oripeaux du pauvre, de l'exclu, puis se fait homme pour éprouver la difficulté d'être et laver le péché des hommes par le consentement à sa propre souffrance et, à terme, de sa propre mort, Caouette prend en charge la mise en forme et la transcendance du destin familial, quelle que soit la souffrance que cela occasionne. La logique de confrontation du film n'est pas mue par l'aigreur ou la hargne, mais plutôt par l'amour ; la peine que le filmage engendre est, quant à elle, et contrairement au reste des difficultés, expiatoire. La première version de *Tarnation*, présentée au Mix Festival, explicitait réellement la dimension rédemptrice du cinéma que pratique Caouette. Revenons sur cette scène, déjà mentionnée dans le chapitre 2, où le réalisateur et son grand-père se disputent. Cette altercation est visible dans la version finale de *Tarnation* (01:17:12). Le réalisateur a toutefois coupé, pour les besoins de la version définitive, la fin originellement envisagée. En effet, Caouette, une fois les esprits calmés, avait demandé à son grand-père de refaire une partie de la scène afin qu'il braque un pistolet vide vers lui et appuie sur la gâchette. Ainsi, dans la première version, Jonathan mourait fictivement du refus de son grand-père d'être filmé et de répondre à ses questions bouleversantes. Cette réaction extrême ne niait pas la nécessité de la démarche du filmeur, mais l'entérinait plutôt par la violence, consacrait sa dimension sacrificielle et précipitait la rédemption familiale. Pour mémoire, Caouette décrit la scène de mort qu'il avait alors imaginée en ces termes : « The camera drops and the film goes into my point of view as I'm dying: I'm in this white, heavenly looking place that has a weird sort of *Eraserhead* [1977, directed by David Lynch] feeling. I'm naked and David approaches me, wearing angel wings, and put his finger under *my* nose. In that ending I'm the one to forget everything²⁰. » Dans cette version non retenue, le filmeur accède alors à l'oubli et à la paix. En l'état, la fin de la version définitive du film est plus trouble. Caouette touche le philtrum de sa mère lorsqu'elle

²⁰ Scott Macdonald, *Avant-Doc: Intersections of Documentary and Avant-Garde Cinema*, op. cit., p. 219.

dort. Le film se clôt sur le plan, tourné par son conjoint, de sa mère et lui-même paisiblement endormis (Fig. 30).



Figure 30 : (01:24:35).

Une voix *off* récite les derniers couplets du *Desiderata*, en écho à ceux déclamés au début du film. La trame de fond musicale a des sonorités mélancoliques. Jonathan ouvre les yeux puis le générique de fin commence. La signification de ce dernier plan reste pourtant obscure. En effet, on ne sait si ce réveil marque une renaissance ou le retour à la réalité brute, qui sonnerait le glas d'un rêve de guérison totale et inconditionnelle. Car, comme l'analyse Marc Arino, « de la même façon qu'il a compris que ses propres troubles psychiques, qui lui font parfois perdre le sens de la réalité et lui donnent l'impression de vivre dans un rêve, ne se soignent pas vraiment, [Caouette] doit admettre que sa mère ne retrouvera jamais l'équilibre²¹. » Il nous semble toutefois que, malgré cet échec relatif, le récit qui est fait de la relation entre la mère et l'enfant est encore enrichi du jeu d'emprunt et de citation que l'on trouve dans le film.

²¹ Marc Arino, « Une écriture thérapeutique originale. *Tarnation* de Jonathan Caouette ou le documentaire autobiographique protéiforme » dans *Textimage, Textimage, Revue d'étude du dialogue texte-image*, [en ligne]. http://revue-textimage.com/09_varia_4/arino1.html [consulté le 13/03/2016]. [s.p].

3.1.3. Retour sur l'intertextualité : l'emprunt et la citation comme clés de lecture axiologiques de l'œuvre.

Il nous semble effectivement important de revenir sur quelques plans empruntés par Caouette et insérés dans le film. Parmi eux, nous avons pu référencer, comme nous l'avons déjà mentionné, au moins trois plans tirés du film *Rosemary's Baby*²² de Roman Polanski. Quels sont-ils ? Le premier montre deux personnages du film, Minnie et Roman, parler dans la rue à un policier (00:35:57 dans *Tarnation* et 00:17:01 dans *Rosemary's Baby*). Le deuxième montre un homme dans le désert prévenant de l'irruption d'un typhon (00:34:08 dans *Tarnation* et 00:44:32 dans *Rosemary's Baby*) – dans le film de Polanski, ce plan fait partie d'une séquence onirique. Le troisième consiste en un mouvement de caméra sur les corps nus de vieillards fixant un point hors-champ qui, dans le film, est Rosemary étendue et ligotée sur une dalle (00:33:54 dans *Tarnation*, 00:44:42 dans *Rosemary's Baby*). D'autres plans proviennent du film *Phantasm*²³, réalisé par Don Coscarelli. Un petit garçon maintenu par un homme lui mord le bras (00:35:22 dans *Tarnation* et 00:34:41 dans *Phantasm*) ; l'agresseur lâche l'enfant avant qu'une sphère métallique volante fende l'air et se fiche dans son front. Dans une autre séquence, l'enfant, poursuivi par le « Tall Man » (le personnage méchant du film), referme la porte sur ses doigts (00:35:58 dans *Tarnation* et 00:36:14 dans *Phantasm*). Il prend son couteau et coupe les phalanges qui dépassent de l'encadrement. Un liquide jaune jaillit. Comme nous l'avons déjà fait remarquer, Caouette mentionne, dans les intertitres de *Tarnation*, les films *Carrie* et *The Exorcist* (00:40:17). Notre hypothèse est la suivante : en plus de tisser une trame référentielle permettant de réinsérer le film dans la culture populaire et d'inclure Jonathan dans une tranche générationnelle (argument exposé dans le chapitre 1), ces emprunts et citations fournissent une clé de lecture de l'œuvre. Effectivement, ces films sont symptomatiques de la mutation du cinéma d'horreur après les années 1950, car ils marquent l'irruption de la menace dans le cercle familial et privé. Entendons-nous, cela n'est pas une première : Dracula marquait déjà le surgissement d'une menace gothique, tout droit venue des Carpates, dans l'environnement privé de Jonathan Harker, Mina Murray et Lucie Westenra. Cependant, c'est l'origine de la menace en tant

²² Les *timecodes* utilisés ici en ce qui concerne *Rosemary's Baby* et *Phantasm* proviennent des DVD de ces deux films.

²³ Don Coscarelli, *Phantasm*, New Breed Productions Inc., 1979, USA, 88 min.

qu'elle est extérieure au monde et à la culture américaine qui est gommée. Dans *The Exorcist* et *Rosemary's Baby*, par exemple, toute caractérisation exotique du danger est minimisée, ce qui n'empêche pas une certaine outrance. Le démon Pazuzu du film de Friedkin n'est pratiquement jamais montré ; le fait qu'il prenne son origine dans le culte de civilisations disparues n'est que brièvement exposé (les premières séquences du film se passent dans le nord de l'Irak). Dans le film de Polanski, le diable n'est jamais symbolisé que par ses mains ou ses yeux, ces quelques concessions à l'imagerie fantastique se trouvant justifiées par le fait que Rosemary semble délirer. Hormis quelques gris-gris et crucifix de rigueur, le contexte est urbain, actuel et familial – *Rosemary's Baby* se passe à New York, *The Exorcist* dans une banlieue huppée de Washington et *Carrie* dans une petite ville états-unienne. Le cinéma d'horreur s'empare de problématiques intimes, et parmi elles – cela est flagrant dans la plupart des films d'horreur cités par Caouette – la maternité.

Dans *Rosemary's Baby*, Rosemary est une femme désirant absolument donner naissance à un enfant. Elle et son mari, Guy, emménagent dans un appartement new-yorkais situé dans un immeuble au lourd passé. Leurs voisins, de vieilles personnes, deviennent rapidement des amis proches. Rosemary devient enceinte. Roman et Minnie, les voisins, s'immiscent dans le quotidien du couple jusqu'à ce que cela en devienne inquiétant. Cependant, Rosemary est la seule à s'en formaliser puisque son mari a rejoint la cause des vieillards, en réalité membres d'un cercle adorateur de Satan. Rosemary, pour échapper à leur emprise, tente de s'enfuir, en vain. Elle accouche sous surveillance et réalise que l'enfant qu'elle tentait de protéger est le fils du diable lui-même. Le film se clôt sur l'image de cette mère berçant son bébé infernal. Dans *The Exorcist*, une jeune fille est possédée par un démon. Elle vit avec sa mère, une actrice de premier plan anxieuse de garder son statut tout comme de comprendre sa fille, Regan, dont le comportement devient de plus en plus inquiétant. La jeune fille jure, devient violente... Le père de Regan, qui est en Europe, se désintéresse du sort de sa fille. Enfin, dans *Carrie*, Carrie White est une jeune fille maltraitée par sa mère, religieuse fanatique abandonnée par son mari, et raillée par ses amis au lycée. La jeune fille développe des pouvoirs surnaturels et sa génitrice, loin de la soutenir, pense alors que son enfant est maléfique. Elle tente de poignarder Carrie, qui la tue. Toutes deux disparaissent dans l'incendie de leur maison. Ainsi, la mère est un personnage de premier plan dans ces films. Le père est absent, au mieux il n'est qu'un opposant minable (Guy dans *Rosemary's*

Baby). De même, ces figures de mère ont à se positionner sur l'axe du bien et du mal, axe profondément influencé par le christianisme, où la religion tient un rôle soit bénéfique (dans *Rosemary's Baby* et *The Exorcist*, les protagonistes se placent en travers du Diable, donc du côté de Dieu), soit maléfique à l'extrême (la mère de Carrie, véritable fanatique, provoque la chute de sa fille dans la violence et la folie). Il nous semble ainsi probable que la façon dont Caouette raconte le destin familial soit influencée par une vision axiologique propre aux films d'horreur des années 1970. On ne sait trop si Renee est la menace ou la victime, tout comme le spectateur est amené à se demander, lors du visionnement de *Rosemary's Baby*, et ce, avant la révélation finale, si Rosemary est réellement la victime d'une conspiration ou bien si elle est réellement folle. De la même façon, la mère de Carrie, si elle est désaxée, est aussi pathétique puisqu'elle souffre d'avoir été abandonnée par le père de son enfant. Ces figures maternelles ambivalentes et abandonnées trouvent, nous semblent-ils, écho dans le portrait de la mère dans *Tarnation*. Caouette est marquée par ces interrogations quant à la place qu'occupe sa mère sur l'axe du bien et du mal, axe dont il a une vision éminemment influencée par la religion (peut-être est-ce aussi une vision « étasunienne », car après tout le film d'horreur hérite de son époque) : Qu'a fait Renee de répréhensible ? Que lui a-t-on fait de mal ? Comment la sauver ? Cette vision quelque peu manichéenne est néanmoins contrebalancée par une réflexion similaire à celle délivrée par Stephen King, l'auteur du roman *Carrie*, puis par les scénaristes et le réalisateur du film, Brian de Palma : la religiosité peut être le cache-misère de l'ignorance et de la perversité. Adolphe apparaît effectivement comme celui qui, refusant de répondre aux questions de Jonathan sur les abus que Renee dit avoir subis, se réfugie dans des lieux-communs religieux sensés garantir sa moralité : « We've got a happy family and a wonderful family, and we love God... », répond-t-il évasivement aux questions de son petit-fils, qui se retrouve une fois encore isolé pour extirper le mal de la destinée familiale (01:16:26). L'enfant est, comme dans *Carrie*, ou encore dans *Phantasm*, seul face au Mal ; il est le dernier rempart contre lui. En ce sens, Carrie White échoue puisqu'elle-même devient une meurtrière, mais Mike, dans le film de Coscarelli, affronte seul le « Tall Man » et ses sbires après la mort de ses parents et de son frère dans un accident de voiture. Il nous semble que ces corrélations indiquent à quel point l'imaginaire horrifique du cinéma de l'époque influence la vision du monde de Caouette et aide celui-ci à construire son propre imaginaire. Lise Gantheret corrobore cette idée en ces termes :

Aussi, accentuant cette idée d'une définition de soi par une confrontation à une pluralité hétérogène, Caouette recourt à un discours intermédial fort de l'ordre de la reprise [...] Les relations intertextuelles entre son film et ceux d'autres cinéastes suggèrent *le besoin de se comprendre soi-même par la comparaison avec d'autres discours*²⁴.

Les effets de citation tels que nous pouvons les repérer chez Guibert sont, quant à eux, exclusivement littéraires. Ils valent toutefois la peine d'être mentionnés car l'auteur se livre, par deux fois, à la lecture à voix haute d'un texte face à la caméra (00:36:25 et 00:52:58). Ces deux passages sont ainsi atypiques, ces lectures apparaissant comme impromptues. Guibert ne les annonce pas, ni ne commente les textes ; tout juste précise-t-il le titre d'un des livres parcourus en voix *off* (pour rappel, *Mémoires d'une naine*, en ce qui concerne l'extrait de texte déclamé sur l'île d'Elbe). Les références des textes ne sont réellement données qu'au générique. *Mémoires d'une naine* est en réalité *Memoirs of a midget*²⁵, un roman de Walter de la Mare, et le deuxième extrait est tiré du roman *Moreau*²⁶, de l'écrivain allemand Klabund. Ces citations enrichissent-elles le propos du film comme cela est le cas, selon nous, dans *Tarnation* ? On sait que Guibert a beaucoup écrit en interaction avec les œuvres et l'imaginaire de certains écrivains inscrits dans son panthéon personnel, notamment Genet et Barthes. Plus précisément, et l'auteur l'affirme sans ambages, l'écriture de son sida a été très influencée par l'auteur autrichien Thomas Bernhard, dont la présence est elle-même comparée à une invasion microbienne : « [J]'attends avec impatience le vaccin littéraire qui me délivrera du sortilège que je me suis infligé à dessein par l'entremise de Thomas Bernhard²⁷ », écrit-il dans *À l'Ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. En ce qui concerne *La Pudeur ou l'impudeur*, on ne trouve plus de traces directes de Bernhard, à l'exception des passages en voix *off* tirés des livres *À l'Ami qui ne m'a pas sauvé la vie* et du *Protocole compassionnel*, tous deux écrits sous influence bernhardienne. Il n'y a donc rien, dans le film, de comparable au jeu intertextuel présent dans l'écriture littéraire de Guibert. Cependant, les citations de Klabund et de la Mare ne sont pas vides de sens. *Memoirs of a midget* est un texte fictionnel présenté comme un manuscrit écrit par une naine et publié par un tiers. Il rappelle en cela les textes français du XVIII^e (nous citons Montesquieu dans le chapitre 1), mais aussi certains textes publiés par Michel Foucault lui-même. Le philosophe

²⁴ Lise Gantheret, « *Tarnation* ou la vie en jeu », *art. cit.*, p. 50.

²⁵ Walter de la Mare, *Memoirs of a midget*, New York, Knopp, [s.d], 436 pages.

²⁶ Klabund, *Moreau-Piotr*, traduction de Jacques Meunier, Paris, Max Milo, [1915] 2001, 224 p.

²⁷ Hervé Guibert, *À l'Ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *op. cit.*, p. 233.

a exhumé des manuscrits rédigés par des personnalités hors-normes, aux vies atypiques et bien souvent dérangeantes pour leur époque, comme les mémoires²⁸ rédigés par l'hermaphrodite Herculine Barbin et publiés aux éditions Gallimard, au sein d'une collection au nom évocateur : « Les vies parallèles ». Foucault a également attiré l'attention sur les aveux écrits du meurtrier Pierre Rivière pour en encourager l'étude collective. En bref, il a capitalisé l'attention sur ce qu'il appelait lui-même, non sans ironie, « la vie des hommes infâmes²⁹ ». Ainsi, Guibert lit avec une certaine délectation le récit à la première personne d'une vie extraordinaire qui se déploie en dehors des conventions. Les plans du film illustrent les descriptions issues du texte : à la mention « des êtres les plus infimes et les plus insignifiants », un plan montre un crapaud dans les feuilles (00:36:49). Lorsque le réalisateur lit la phrase suivante : « Même les moucheron qui au grand agacement de mon père pullulaient autour de sa tête comme des martinets au-dessus d'un clocher... », deux plans se suivent, l'un sur des moucheron (00:37:01), l'autre sur des martinets au-dessus du clocher du monastère (00:37:07). L'univers de *Memoirs of a midget* et celui de *La Pudeur ou l'impudeur* se superposent ; Guibert a rejoint la galerie de personnages hauts en couleur dont la naine fait partie. Cet extrait éclaire encore un peu le retrait du monde de l'auteur sur l'île d'Elbe, le récit de sa solitude et de la singularité de la place qu'il occupe en société. L'extrait de *Moreau*, quant à lui, présente le trouble ressenti par le personnage principal devant un hérisson mort, alors qu'il a vu de nombreux hommes mourir dans des batailles « sans sourciller » (00:52:58) : « Que m'importe les cadavres des hommes, il y en a trop. Mais un hérisson mort, c'est étonnant. » (00:53:31). Pourquoi inclure cette lecture dans le film ? Il est difficile de se prononcer avec certitude sur les intentions du réalisateur et de Maureen Mazurek. Cet extrait est toutefois lu juste avant l'annonce du décès de Suzanne. Est-ce une façon, pour Guibert, de relativiser la mort, à la manière de ces crânes insérés dans une nature morte qui rappellent l'absurdité de la vie (un crâne apparaît par ailleurs dans un plan du film³⁰) ? Si son inclusion reste obscure, provoquant la surprise et suscitant le désir interprétatif du public, ce texte, somme toute assez clair, enrichit le propos du film sur la

²⁸ Herculine Barbin, *Herculine Barbin dite Alexina B.*, édition présentée par Michel Foucault, Paris, Gallimard (Coll. Les vies parallèles), 1978, 161 p.

²⁹ Titre d'un article publié dans *Dits et écrits II*. Michel Foucault, « La vie des hommes infâmes », dans *Dits et écrits II : 1976-1988*, édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacqueline Lagrange, Paris, Gallimard (Coll. Quarto), 2001, p. 237-253.

³⁰ (00:33:36).

mort. Récit de soi et récit des autres sont donc intrinsèquement liés, tout comme le souci de soi l'est avec le souci du monde. Les emprunts et nombreuses citations enrichissent encore ce récit et la compréhension de soi. Il nous faut toutefois questionner ce rapport dialectique entre soi et les autres dans l'auto-filmage pathographique sur un plan plus technique et conceptuel.

II. Dialectique des regards.

3.2.1. Dialectique des regards : entre auto-filmage et filmage des autres.

Les deux films de notre corpus oscillent ainsi entre la pratique de l'auto-filmage et le filmage des autres, souvent exécuté en caméra subjective, c'est-à-dire que la caméra pivote et épouse le point de vue du filmeur. La caméra s'inscrit dans le prolongement de son regard, l'ocilleton se situant plus ou moins dans l'axe de l'œil. Certains cinéastes filment effectivement à l'ocilleton, et lorsque c'est le cas l'auto-filmage pathographique se situe dans la continuité des travaux d'Alain Cavalier, par exemple. Dans un entretien filmé³¹ accordé au magazine français *Télérama*, Cavalier concède filmer à l'ocilleton pour que son œil ne perçoive que ce qui sera à l'image. Les réalisateurs de l'entretien ont inséré un extrait de la bande-annonce d'*Irène*³², film dans lequel Cavalier convoque le souvenir de sa femme décédée. Dans cet extrait, Cavalier tient la caméra à hauteur de son visage, utilisant ainsi le procédé de la caméra subjective. Il parle dans le micro situé à l'arrière de l'appareil. Sa main entre dans le champ pour se saisir d'un carnet et le passer à la flamme d'un réchaud. De la même manière, la bande-annonce du film *Le Filmeur* est significative des techniques de tournage du cinéaste, qui présente son reflet en se filmant devant un miroir, tenant la caméra à hauteur de ses yeux. Ainsi, la caméra chez Alain Cavalier est bien souvent un réel relais du regard. A l'inverse, d'autres réalisateurs utilisent plutôt l'écran placé sur les côtés de la caméra. Dans *Tarnation*, un plan dans la salle de bain dévoile le reflet de Jonathan petit garçon, caméra à la main, sur la surface du miroir de la salle de bain (00:19:40). Il filme lui aussi à l'aide de l'ocilleton. Toutefois, cette façon de filmer ne résulte certainement pas d'un choix ; lors de l'enfance du réalisateur, il n'était pas possible, contrairement à aujourd'hui, de filmer autrement. Les caméras n'avaient pas d'écrans latéraux à cette époque. Que ce soit en filmant à l'ocilleton ou en utilisant un écran latéral, nous pouvons constater que le procédé d'auto-filmage n'est pas le seul procédé à l'œuvre au sein des films de notre corpus. L'axe de caméra pivote également de 180°. Le regard du réalisateur ne se tourne plus vers lui-même, mais bien vers les autres et son environnement. L'objectif de la caméra épouse ce

³¹ Jérémie Couston et Jean-Baptiste Roch, *Une visite chez Alain Cavalier*, dans *Télérama*, *Télérama.fr*, [en ligne] <http://www.telerama.fr/cinema/alain-cavalier-jamais-jamais-je-ne-corrige-une-image,48849.php> [vidéo consultée le 22/03/2016].

³² Alain Cavalier, *Irène*, Caméra One, Pyramide Productions et Arte France Cinéma, 2009, France, 83 min.

changement de point de vue. Le procédé de caméra subjective est en cela l'antithèse de l'auto-filmage. Pourtant, inscrire un film dans la tradition de l'auto-filmage pathographique telle que nous cherchons à la définir ici, c'est aussi pratiquer l'art du portrait et rendre compte du monde alentour. Cette opposition irrigue les deux long-métrages de notre corpus et leur donne par ailleurs une certaine dynamique. Le film *E agora ? Lembra-me* procède de manière analogue lorsqu'il brosse le portrait de personnages singuliers tels que Deolinda, une vieille dame venue du nord du Portugal, et Jo, qui suit le même traitement médical que Pinto et Leonel. Chaque réalisateur, bien que ce soit de façon différente, « fait ainsi s'équivaloir, par le cadrage, son autoportrait avec les portraits et interviews de ses proches, instaurant un processus dialectique de construction de soi³³ ». Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, il n'existe pas de récit de soi, dans *La Pudeur ou l'impudeur* et *Tarnation*, sans le récit des autres, pas plus qu'il n'existe de souci de soi sans le souci des autres : « Le solipsisme du dispositif d'une caméra placée face à soi, qu'illustrent les séquences d'autoportraits, est ainsi contrebalancé par l'insertion d'images de tiers ou réalisées par des tiers³⁴ », renchérit Gantheret dans son analyse de *Tarnation*. Mais comment ces images sont-elles filmées ? Il est intéressant de mentionner que la prise de ces images place littéralement le filmeur et le sujet filmé à la même hauteur. Dans *La Pudeur ou l'impudeur*, Suzanne et Louise sont filmées frontalement, particulièrement en ce qui concerne Louise. Suzanne, immobilisée dans son fauteuil, est nourrie par une préposée lorsque Guibert l'interroge. Suzanne peut cependant regarder l'objectif. Louise entretient, quant à elle, un rapport frontal avec la caméra (Fig. 31). Guibert la filme à hauteur d'homme, qu'elle soit sur son lit ou assise dans la cuisine. Aucun rapport de subordination ou de soumission n'est suggéré par les angles de caméra utilisés.

³³ Lise Gantheret, « *Tarnation* ou la vie en jeu », *art. cit.*, p. 51.

³⁴ *Idem.*



Figure 31 : Louise face à l'objectif (00:32:36). Figure 32 : Grand-mère à l'hôpital (00:49:58).

De la même manière, si Caouette peut être insistant avec sa caméra, il ne prend aucun membre de sa famille au dépourvu et les filme également de façon frontale. Il n'y a, dans les deux films, aucun plan filmé à l'insu de celui ou celle qui est filmé. Comme nous l'avons précisé au chapitre 1, les deux réalisateurs sont conscients de la dimension oppressive de l'image filmique. Lorsque Caouette filme sa grand-mère sur son lit d'hôpital, il ne la cadre pas en plongée : il se place plutôt à son niveau (Fig. 32), ce qui, nous semble-t-il, est une fois de plus révélateur de l'importance accordée à l'autre dans le processus de filmage. Ainsi, l'auto-filmage pathographique met en scène des interactions entre le filmeur et ses proches qui peuvent facilement verser dans la confrontation. Toutefois, ces affrontements ne se font pas sans une éthique implicite d'enregistrement. Pas de plans dérobés, le réalisateur ne se cache pas. De plus, il laisse les membres de la famille s'exprimer, même lorsqu'ils le font sous la contrainte d'une caméra qui ne veut plus les lâcher. L'auto-filmage pathographique acquiert ainsi une fonction testimoniale, et pas seulement en ce qui concerne le réalisateur qui s'auto-filme, mais aussi en ce qui concerne son entourage.

Nous avons parlé plus tôt de ce désir de Caouette de libérer la parole de ses proches, de sa mère particulièrement, tout comme du dialogue de Guibert avec ses grands-tantes. Une autre particularité du corpus nous interpelle cependant. *La Pudeur ou l'impudeur* recèle une scène pour le moins étrange. Une femme, que le générique prénomme Rosine, lit une lettre qu'elle a envoyée à l'écrivain et réalisateur (00:20:05). Cette missive est premièrement une lettre de soutien. Sa rédactrice encourage Guibert à lutter contre son mal et l'enjoint à ne pas

désespérer. Rosine s'affirme cependant comme une fervente catholique ; elle assure qu'elle prie pour le rétablissement du malade, mais lui demande de renoncer à sa sexualité. En effet, Guibert n'a jamais caché son homosexualité (sans avoir ouvertement milité pour la cause gaie). Comme motif de cette demande, on trouve les convictions religieuses de Rosine. Elle ne s'en cache pas par ailleurs, son discours étant, dans ses références, très claire sur ce point :

Mes prières n'en sont que plus ferventes à votre intention, dans ce sens car j'ai obtenu tant d'heureux dénouements sur de graves sujets, mais très honnêtement je pense que je ne pourrais obtenir votre guérison que si, ce but atteint, vous acceptiez de renoncer à cette forme de vie sexuelle si contraire à l'Évangile, dont Sodome et Gomorrhe ont été assez châtiés au temps du Christ (00:21:22).

Le procédé de caméra subjective permet alors plusieurs choses : il expose le discours d'un tiers, quels que soient ses préjugés (ici l'homosexualité considérée comme une forme de vie sexuelle contre-nature et, implicitement, punie), ses erreurs (le temps dans lequel prend place la destruction de Sodome et Gomorrhe est incertain, quasi-mythique ; le temps où a vécu le Christ est daté, historique) et force cette personne à assumer ces propos – Rosine lit sa propre lettre. Guibert inclut dans le film une personne qui ne fait pas partie de son entourage familial et qui n'a, semble-t-il, qu'une connaissance partielle de l'écrivain. À l'exception d'un déjeuner avec lui à la Coupole, restaurant parisien où aimait se rendre Guibert, elle mentionne surtout le passage du réalisateur à la télévision³⁵, et non pas les expériences qu'ils pourraient avoir partagées ensemble. On mesure là l'écart entre la relation que Guibert entretient avec Rosine et celle qu'il poursuit depuis son adolescence avec ses grands-tantes. Rosine est cette personne avec qui le réalisateur a finalement très peu en commun et à qui, pourtant, il laisse le champ libre. La caméra subjective est ainsi le moyen de faire l'expérience d'une certaine rencontre avec l'altérité. Lorsque l'objectif du réalisateur se détourne de son propre corps, c'est pour aller à la rencontre du monde dans ce qu'il a de discordant, de différent d'avec soi-même.

Au sein des films du corpus, le réalisateur ne cache cependant pas sa présence lors de ces passages. C'est peut-être ce pour quoi il est encore possible de parler de caméra subjective

³⁵ « [Vous qui étiez] si séduisant le soir d'*Apostrophes* », écrit Rosine dans sa lettre à Guibert (00:20:53). *Apostrophes* était une émission télévisuelle française bien connue animée par Bernard Pivot qui portait sur la littérature. Elle fut diffusée sur la chaîne Antenne 2 de 1975 à 1990. Hervé Guibert fut invité sur le plateau de l'émission le 16 mars 1990 pour parler de son livre *À l'Ami qui ne m'a pas sauvé la vie*.

quand bien même l'objectif ne se superpose pas toujours à l'œil du filmeur. C'est peut-être également ce qui subordonne le procédé de caméra subjective au procédé d'auto-filmage dans l'auto-filmage pathographique. En effet, Caouette comme Guibert ne s'effacent pas pour autant du film lorsqu'ils ont recours à la caméra subjective. Non seulement le point de vue demeure le leur, mais la caméra portée trahit aussi leur présence. Le cadre tremble, la caméra se déplace selon celui qui la porte, parfois avec maladresse. On peut même avancer que ces hésitations, que l'on cherche à cacher dans le cinéma *mainstream* (Que cherche-t-on à gommer dans les travellings de plus en plus fluides, exécutés à l'aide de machines et de logiciels informatiques, si ce n'est la présence humaine ?) sont devenues de véritables conventions formelles de l'auto-filmage pathographique. La voix des réalisateurs, en hors-champ, fait réagir les personnes filmées. Ainsi, « la caméra devient un outil relationnel et d'intervention immédiate sur le réel³⁶ », observe avec justesse Gantheret, tant cette remarque peut effectivement s'appliquer aux deux films à l'étude. En cela, l'utilisation conjuguée de l'auto-filmage et de la caméra subjective rend très incertaine la frontière entre l'afilmique et le profilmique. L'afilmique désigne, rappelons-le, ce « qui existe dans le monde usuel, indépendamment de tout rapport avec l'art filmique, ou sans aucune destination spéciale et originelle en rapport avec cet art³⁷ ». Le profilmique, quant à lui, « [s]'oppose à [ce qui est] afilmique³⁸ » ; c'est en somme « tout ce qui existe réellement dans le monde [...] mais qui est spécialement destiné à l'usage filmique ; notamment : tout ce qui s'est trouvé devant la caméra et a impressionné la pellicule [ou a été capté numériquement]³⁹ ». L'auto-filmage pathographique vient annihiler cette distinction entre ce qui est destiné à être à l'écran et ce qui ne l'est pas. La caméra n'a virtuellement plus d'angle mort puisque le filmeur comme un tiers peut à tout moment être filmé. L'auto-filmage pathographique procède de ce fonctionnement particulier et ne peut s'envisager sans l'idée d'un créateur immergé dans la réalité qu'il filme. Si le filmeur plante son cadre avec minutie, il ne s'agit pas pour lui de déterminer ce qui doit être placé devant la caméra et ce qui ne doit pas l'être. C'est cette disponibilité, cette ouverture du champ virtuellement couvert par l'objectif de la caméra, qui permet de filmer l'imprévu. La scène dans laquelle Renee joue avec la citrouille est une fois

³⁶ Lise Gantheret, « *Tarnation* ou la vie en jeu », *art. cit.*, p. 48.

³⁷ Etienne Souriau, « Préface », *art. cit.*, p. 7.

³⁸ *Ibid.*, p. 8.

³⁹ *Idem.*

de plus un exemple fort pertinent. Rien ne laissait prévoir la crise de Renee lors du tournage de cette séquence phare du film de Caouette. Au début du plan, elle est assise sur le canapé. Elle se lève ensuite pour danser puis se concentre sur certains éléments de la pièce, qu'elle traverse. Elle passe ensuite une porte et monte les escaliers. Caouette peut suivre l'enchaînement de ses déplacements parce qu'aucun présupposé (sur ce qui doit être dans le champ ou en hors-champ) ne s'interpose entre lui et sa pratique filmique. Inversement, la prise d'images lors du tournage d'un film *mainstream* dissimule volontairement les coulisses afin d'exhiber les décors qui ont été spécialement conçus pour la production – leur fabrication étant onéreuse, ils doivent servir ! Dans l'auto-filmage pathographique, au contraire, un objet afilmique peut être filmé n'importe quand, tout comme rien n'est considéré comme étant littéralement profilmique⁴⁰. Précisons cependant que cette particularité n'est pas exclusive à l'auto-filmage pathographique ; elle est majoritairement permise par le développement d'un matériel plus léger et ergonomique. Inclure le filmeur dans son propre film par l'intermédiaire du son ou de la voix, de sorte à filmer l'imprévu ou à renforcer l'interaction entre celui-ci et son sujet a notamment été pratiqué par des cinéastes comme Agnès Varda⁴¹ ou encore Raymond Depardon⁴². Jeannelle consacre ce changement à la fois technique et conceptuel, qu'il qualifie de « révolution » :

C'est tout l'espace du champ, mais aussi ce que l'on appelle la grammaire filmique qui se trouvent bouleversés par cette pratique égofilmique. La principale révolution concerne le hors-champ, c'est-à-dire cet espace caché par le cadre mais toujours potentiellement visible (grâce à un mouvement de la caméra ou au montage d'un plan filmé depuis un axe différent, voire directement du contre-champ) qui change ici de nature. Tenue la plupart du temps par le sujet même du film (au double sens du terme : l'auteur des images et ce dont elles traitent), la caméra n'est plus un simple processus d'enregistrement visant la plus grande transparence possible afin de favoriser l'immersion des spectateurs dans le récit, qu'il soit fictionnel ou non, mais est entièrement partie prenante en tant que geste filmique de l'univers mis en scène, devenant ainsi une sorte de prothèse du personnage principal. L'espace tout entier se trouve donc structuré en fonction du corps filmant, dont l'acte même brise, plus ou moins fortement, le cours de la vie quotidienne et qui, par sa seule présence, construit un point

⁴⁰ Et ce même si le champ de caméra subit une « aimantation continue du champ que [l]a seule présence enregistrante [du filmeur] suffit à constituer ». Jean-Louis Jeannelle, « Identité, sexualité et image numérique : *Ma vraie vie à Rouen* d'Olivier Ducastel et Jacques Martineau », *art. cit.*, p. 140.

⁴¹ Dans *Les Glaneurs et la glaneuse*, de nouveau. Agnès Varda, *Les Glaneurs et la glaneuse*, film cit.

⁴² Dans *La Vie moderne*, par exemple. Raymond Depardon, *La Vie moderne*, Palmaria et désert, France 2 cinéma et Arte France, 2008, France, 88 min.

de focalisation, mouvant et très souplement modifiable, soit par arrêt et redémarrage de la prise de vue, soit par circulation de la caméra d'une personne à l'autre⁴³.

La réversibilité possible du champ de la caméra est telle que, dans le cas de Caouette plus particulièrement, il décide parfois de confier sa caméra à une personne ne l'ayant pas nécessairement prévu. Peut-on encore, aux vues de cette dérogation, continuer à parler d'auto-filmage pathographique ?

3.2.2. L'auto-filmage par quelqu'un d'autre que soi : une contradiction véritable ?

Concentrons-nous, dans un premier temps, sur deux séquences, l'une impliquant Rosemary (non plus l'héroïne de Polanski mais, pour mémoire, la grand-mère de Jonathan Caouette), l'autre mettant en scène Renee. Dans la première, la passation de la caméra a lieu lorsque Jonathan conduit une voiture (00:30:32). Le jeune homme dit à sa grand-mère comment tenir la caméra, qu'il positionne lui-même. Dans le cas de Renee, Jonathan lui reprend la caméra parce qu'elle tremble (01:10:34). Renee impose la marque de ses troubles de santé à l'image (le tremblement de ses mains), qui se veut ainsi plus incarnée. Dans le premier cas, la demande provient de Caouette, qui suggère à sa grand-mère de tenir elle-même la caméra. Dans l'autre, le plan débute avec Renee qui tient déjà la caméra entre ses mains – on ignore donc les raisons qui ont mené à la passation de la caméra. On peut néanmoins remarquer, au regard de ces exemples, que par deux fois le point de vue adopté est celui de l'entourage de Jonathan. Mais en quoi peut-on rattacher ces écarts à l'auto-filmage pathographique ? À la démarche en soi ? Il semblerait que parmi le nombre d'images qu'il a lui-même produites, le réalisateur ait besoin parfois qu'elles soient enregistrées par quelqu'un d'autre. Les raisons de cette délégation peuvent être d'ordre pratique, comme lorsque Jonathan demande à ce qu'on le filme lorsqu'il conduit ; elles peuvent également être voulues ainsi afin de permettre au jeune homme d'interagir autrement – plus librement, dirions-nous – avec son entourage. Rosemary le filme alors qu'il a les deux mains sur le volant, certes, mais Renee, elle, immortalise ses retrouvailles avec son premier amour (Jonathan, lorsqu'il avait 15 ans, a entretenu une relation avec un jeune homme, Mickaël, pendant plusieurs années). Les quelques instants où sa mère devient une filmeuse sont par

⁴³ Jean-Louis Jeannelle, « Identité, sexualité et image numérique : *Ma vraie vie à Rouen* d'Olivier Ducastel et Jacques Martineau », *art. cit.*, p. 139-140.

ailleurs les seuls qui permettent, dans le film, de réunir les deux amants du passé. Caouette aurait pu techniquement tourner ce plan lui-même, en tenant la caméra à bout de bras par exemple, comme il le fait à New York avec sa mère et David (à 01:18:33 par exemple). Par ailleurs, les plans tournés par Rosemary dans la voiture servent peut-être aussi à entériner un passage phare de l'adolescence, un cap : celui où un jeune homme conduit une voiture. Peut-être est-ce pour cela que le garçon tient tant à contrôler le travail de la vieille femme. Plus encore que dans le contexte de la mise en place d'un souci des autres tel que nous l'avons analysé dans la dernière partie du chapitre 2, ces incartades que sont ces moments de passation de la caméra permettent au jeune homme d'interagir avec son entourage. Ce dernier devient actif dans la mesure où Caouette le fait participer directement à l'élaboration du matériel filmique. *Tarnation* se construit aussi grâce à une forme d'auto-filmage plutôt paradoxal. Il s'agit plus précisément, et sous l'injonction du réalisateur, d'un auto-filmage à la troisième personne, c'est-à-dire d'un auto-filmage réalisé avec l'aide d'un tiers. Cette tierce personne agit en quelque sorte comme un médiateur entre Caouette et sa propre représentation et ainsi valide des passages importants de son existence. Ce détour par un filmage qui s'effectue autrement que par le cinéaste lui-même se mue en procédé de récit et de construction de soi inhérents à l'auto-filmage pathographique tel que nous nous proposons de le définir dans cette étude. Comme nous l'avons déjà remarqué, il y a peu de plans dans le film de Guibert qu'il n'ait pas filmé lui-même, à l'exception des images de son enfance. Nous l'avons expliqué plus tôt : ce filmage de l'enfant par l'adulte est à considérer comme un cas de domination ; le corps de l'enfant est le jouet de ses parents, qui le filment s'ils le désirent et pour leur propre satisfaction. Tandis que chez Jonathan ce rapport évolue une fois qu'il est en mesure de comprendre la prise de vue, il n'y a pas d'autre plan de Guibert filmé par un tiers dans *La Pudeur ou l'impudeur*, à l'exception d'un, déjà mentionné au début du mémoire : dans le jardin du monastère, la caméra montre Guibert, au loin, en train de prendre sa douche dans le jardin (00:37:47). Le plan est filmé en caméra portée ; l'appareil n'est donc pas fixé sur un trépied. Il faut voir en ce plan une trace du désir initial d'inclure dans le film une voyeuse fictive épiant l'écrivain au moyen d'une caméra. Si le projet de faire une première partie mise en boîte par le personnage féminin et une deuxième à partir des images revendiquées par Guibert avait abouti, il en serait allé autrement, mais cette passation de caméra n'a pas ici la dimension qu'ont celles relevées dans *Tarnation*. Il faut dire aussi que,

à l'inverse de Tom Joslin pour *Silverlake Life: The View from Here* ou encore de Joaquim Pinto pour *E agora ? Lembra-me*, Guibert n'a pas ouvertement, et ce, même si l'on peut supposer que le plan dans le jardin du monastère ait été tourné par Thierry, son amant, entraîné de conjoint dans sa démarche. Chez David et Jonathan, comme chez Joslin et Pinto, l'utilisation de la caméra semble être une activité à part entière dans le quotidien du couple. La caméra les suit dans leurs pérégrinations new-yorkaises, comme lors de leur sortie dans la neige à l'occasion de la nouvelle année (00:59:19), ou sur la plage, avec Renee (01:19:04). Nombre de plans exposent leur vie privée, dans leur appartement. Ces séquences prennent parfois l'allure de véritables moments de pose, ou l'un des deux amants est lové sur un canapé ou un lit, alors que l'autre le filme. La caméra agit comme un outil de médiation du regard, qu'ils se partagent à tour de rôle. Une scène demeure l'illustration de cette utilisation spécifique. À la fin du film, lorsque Jonathan sort de la salle de bain où il a confié, face à la caméra, la peur de ressembler à sa mère, il croise David dans le couloir. Il filme le baiser qu'il lui donne, tenant la caméra à bout de bras, puis il passe l'appareil à David qui le cadre en plan américain (Fig. 33 et 34).



Figure 33 : Caouette filme le baiser (01:23:32). Figure 34 : Il donne la caméra (01:23:32).

Jonathan lui dit alors : « I love you. » Lorsqu'elle ne se focalise pas sur l'un d'entre-eux, la caméra les réunit souvent dans le cadre, comme c'est le cas dans cette séquence. Le champ filmique devient l'espace dans lequel l'image de chaque individu mais aussi l'image du couple peuvent se déployer. Il apparaît que le filmage est également une activité partagée par les membres du couple et qu'il est en cela un moyen d'entériner la relation privilégiée

qu'entretennent les deux amoureux – Jonathan ne confie la caméra à personne d'autre aussi longtemps et aussi régulièrement dans le film.

En effet, la fin du film voit Jonathan délaissé quelque peu la caméra pour la céder à David. Renee les a rejoints dans leur appartement à la suite de son overdose au Lithium et du séjour de Jonathan au Texas. Le duo s'élargit, du moins provisoirement : Jonathan, David et Renee vivent sous le même toit. Jonathan et sa mère ont le loisir d'entrer davantage en interaction, au travers de petits gestes ou de petites préoccupations quotidiennes. C'est à cette occasion que David prend une part plus active au filmage. Dans une scène, Jonathan et Renee discutent au sujet de papiers administratifs qu'ils doivent aller chercher tout en vaquant à leurs occupations (01:18:39). Le plan qui compose cette scène ne peut avoir été filmé que par une tierce personne, Jonathan ayant les mains occupées et la provenance de la voix de Renee, en hors-champ, interdisant de penser que c'est elle qui tient l'appareil de prise de vues. Ce plan est conséquemment le fait de quelqu'un qui partage leur quotidien, possiblement David. Une deuxième séquence mémorable au sujet de cette incursion de David dans le processus filmique survient à la toute fin du film, que nous avons déjà mentionnée dans le chapitre 2. Jonathan descend les marches pour se rendre dans une pièce qui semble être un salon (01:23:40). Il se dirige vers sa mère, endormie sur un canapé, et remonte la couverture sur ses épaules pour qu'elle ne prenne pas froid. La caméra portée par David enregistre la scène, se tient proche des sujets qu'elle filme et capte un geste aussi tendre qu'anodin au premier abord. Jonathan touche le philtrum de Renee ; la scène et le plan se concluent sur une image de Renee et de Jonathan endormis. La caméra se recentre alors sur le trentenaire, qui ouvre les yeux. Le générique de fin commence. Non seulement la mise en scène de ce plan est bien plus travaillée qu'il ne paraît au premier abord, mais aussi David y joue un rôle crucial en tant que filmeur. En effet, comme nous l'avons précédemment remarqué, la fin du film de Caouette n'est pas sans dramatisation. Le réalisateur clôt son film sur une note ambiguë, c'est-à-dire qu'il est difficile de savoir si son réveil marque une étape supérieure de sa résilience ou le retour à une dure réalité, sans rédemption totale pour sa mère et lui. En conséquence, les enjeux du film de Caouette se concentrent dans ces quelques plans finaux ; la scène illustre même avec éloquence la relation tumultueuse entre Renee et son enfant. Tour à tour, celui-ci la borde (il semble plus adulte que sa mère, réduite à l'état d'enfant endormi) puis se couche sur elle, comme s'il avait besoin de la proximité maternelle

pour dormir en paix. Ce que nous cherchons à mettre en évidence ici, c'est le fait que David s'est vu confier la mise en boîte de ce passage essentiel du film. Cela ne s'est probablement pas fait sans certaines directives de la part de Caouette, mais, quoi qu'il en soit, la situation reste inédite dans l'économie générale du film et procède à une forme de responsabilisation d'une tierce personne quant à la bonne marche générale du tournage. Nous pouvons retrouver cette délégation de la prise de vues, avec une ampleur toute autre cependant, dans le film *Silverlake Life: The View from Here*. Premièrement, le film lui-même a été achevé par un troisième intervenant, Peter Friedman. On remarquera, au passage, qu'en ce qui concerne *La Pudeur ou l'impudeur*, Guibert « ne participera [...] que de loin au montage, notamment lors des longues conversations téléphoniques qu'il aura avec la monteuse [et en lui fournissant un plan de montage]⁴⁴ ». *Silverlake Life: The View from Here*, a été achevé par Friedman après la mort de Mark Massi, celui-là même qui, filmant le cadavre de Joslin, lui promet de finir le film. Le cadre tremble. Entre deux sanglots le filmeur (Massi) articule : « We'll finish the tape for you, ok ? We promise. » (01:15:18). Mark utilise le pronom « we », faisant probablement entrer Friedman dans l'équation par lucidité, considérant le peu de temps qu'il lui reste à vivre. Le long-métrage résulte donc d'un engagement mené à bien malgré la mort, et ce, explicitement lorsque Mark fait sa promesse à Joslin, et tacitement lorsque Friedman finit le film selon le souhait de ses amis décédés. Deuxièmement, le filmage de la mort de Joslin a été décidé et souhaité par le cinéaste lui-même avant qu'il ne meurt, comme le précise un article du *LA Times* : « For at the climax of the documentary, Joslin dies. On screen. This event was not only anticipated by Joslin, but was intentionally woven by him — with the help of his lover and co-cinematographer Massi — into the fabric of the film⁴⁵. » Le filmage de sa propre mort a, au final, bien été orchestré par le cinéaste lui-même. Nous comprenons donc, principalement à travers *Tarnation*, et en élargissant notre réflexion à *Silverlake Life: The View from Here*, que l'auto-filmage auquel procèdent ces films demeure singulier. Non seulement les sujets se filment et sont réalisateurs du produit final, mais ils demandent également aux membres les plus proches de leur entourage de les filmer. L'auto-filmage pathographique comprend ainsi cette dérogation à l'auto-filmage (qui consiste en la

⁴⁴ Philippe Artières et Gilles Cugnon, « *La Pudeur ou l'impudeur* d'Hervé Guibert, genèse d'«un des documentaires les plus bizarres» », *art. cit.*

⁴⁵ David Ehrenstein, « MOVIES: AIDS, Death and Videotape », dans *Los Angeles Times*, [en ligne]. http://articles.latimes.com/1993-03-14/entertainment/ca-541_1_silverlake-life-tom-joslin-mark-massi [consulté le 08/03/2016], [s.p].

délégation de la caméra) et l'inclut en son sein. En effet, cette dérogation tire son origine d'un souhait du réalisateur et se fait selon ses propres directives sans pour autant minimiser le rôle de l'adjuvant. Autrement dit, la délégation de la caméra nécessite pour les deux partis d'entretenir des liens profonds et complexes, basés sur une confiance et une sincérité absolues.

3.2.3. Auto-filmage, filmage des autres et auto-filmage par un tiers : l'auto-filmage pathographique ou le dépassement de ces termes.

Ainsi, l'auto-filmage pathographique est un type filmique paradoxal dans lequel la personne s'individualise à nouveau puis sort de l'anonymat dans lequel l'a plongé le circuit médical, et ce, tout en accordant une grande importance à son environnement. Dans son livre *À l'Ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Guibert écrit :

[Muzil] me raconta à quel point le corps, il l'avait oublié, lancé dans les circuits médicaux, perd toute son identité, ne reste plus qu'un paquet de chair involontaire, bringuebalé par-ci par-là, à peine un matricule, un nom passé dans la moulinette administrative, exsangue de son histoire et de sa dignité⁴⁶.

L'auto-filmage pathographique redonne une histoire, une identité au malade et à l'artiste. Il permet également d'exacerber les relations qu'il entretient avec ses proches, quelle que soit leur nature (conflictuelle, fusionnelle...). Parmi ces intimes, l'amant occupe une place de choix et ces films peuvent se muer en une véritable déclaration d'amour réciproque. C'est ce qui se produit dans le film *E agora ? Lembra-me*, réalisé par Joaquim Pinto. La narration à la première personne de Pinto, en voix *off*, qualifie le film de « carnet d'un an d'essais cliniques » (00:02:26)⁴⁷. Le réalisateur s'est filmé du début à la fin d'un traitement médical. En effet, Pinto vit avec l'hépatite C et le sida depuis 1997. Le film prend place dans un contexte temporel et spatial (le début du XXI^e siècle en Occident) où le sida n'est plus une maladie mortelle à coup sûr, comme à l'époque de Guibert, mais bien une maladie chronique — encore incurable et qui nécessite la mise en place de protocoles de soin très lourds. Pinto débute en 2011 un traitement censé endiguer la cirrhose que le sida et l'hépatite C ont contribué à provoquer. Le film suit son quotidien ; Pinto se filme lui-même, puis procède

⁴⁶ Hervé Guibert, *À l'Ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *op. cit.*, p.32.

⁴⁷ Les *timecodes* utilisés pour ce film sont ceux du DVD de *E agora ? Lembra-me*, Joaquim Pinto C.R.I.M Produções et Presente Edições de Autor, 2013, Portugal, 164 min.

ensuite à la bascule de point de vue que nous avons repérée dans les longs-métrages de Caouette et Guibert. Pinto fait ainsi le portrait de son compagnon, Nuno Leonel, lui-même atteint du sida, le filme en train de travailler la terre (les deux hommes ont acheté plusieurs hectares situés à quelques kilomètres de Lisbonne). Nuno refuse initialement d'intégrer le film : « Nuno ne veut pas participer au film. Il a d'autres priorités... s'occuper de nous, protéger la vie » (00:04:02), explique Pinto en voix *off*. Sitôt après cette assertion, le générique du film commence et le spectateur peut constater que Leonel a contribué au son, à l'image et au montage du film. Plus loin dans le long-métrage, on voit Leonel passer de personnage à créateur. Bien évidemment, il filme ou assure la bonne marche des prises lorsque Pinto est trop faible pour le faire, mais il en vient également à se filmer lui-même lorsque Joaquim est absent ou dort. Il prend des initiatives jusqu'à devenir un soutien incomparable dans la réalisation du film, qu'il ne signe cependant pas. Pinto reste le maître d'œuvre ; son œuvre incorpore toutefois la contribution de Leonel.

Pinto est effectivement le premier à parler de la création de son œuvre comme d'un travail de coopération et, qui plus est, de partage :

J'ai commencé ce film à peu près seul, mais il y a un moment où Nuno a décidé de me suivre. Il filme et joue lui aussi. Ce processus n'a pas été du tout cérébral, ce n'est pas non plus une trouvaille de montage : les choses se sont passées comme ça. Une autre sorte de dialogue est donc né [...] *le film a donc basculé d'une approche assez théorique et personnelle à une expérience partagée de nos sensibilités, nos expériences et notre vision du monde*⁴⁸.

On peut remarquer que cette coopération est, de l'aveu de Pinto lui-même, spontanée et évidente. C'est précisément cette spontanéité comme cette évidence que nous retrouvons dans *Silverlake Life: the View from Here* et, dans une moindre mesure, dans le film de Caouette. L'amant est emporté, et ce bien malgré lui, dans une dynamique de filmage qui nous apparaît d'emblée intrinsèque à l'auto-filmage pathographique. L'auto-filmage, le filmage des autres et l'auto-filmage par un tiers (qui se transforme dans le cas de Leonel en filmage par un tiers, puisque Leonel s'émancipe des directives de Pinto pour apposer sa touche personnelle) ne ruinent aucunement l'auto-filmage pathographique. Cependant,

⁴⁸ Dossier de presse du film, dans Epicentre Films, *Epicentre Films*, [en ligne]. http://www.epicentrefilms.com/fichier/151/dossier_de_presse.pdf [consulté le 08/03/2016]. C'est nous qui soulignons.

l'antagonisme de ces procédés éclate, ils se mêlent pour aboutir à la création d'un produit qui peut être à la fois considérée comme une création conjointe et une réalisation personnelle.

Rapport-Gratuit.com

CONCLUSION :

Ainsi, notre mémoire vise, premièrement, à circonscrire un type de films que nous appelons « auto-filmage pathographique ». En effet, nous utilisons, comme point de départ à notre réflexion, la définition que donne Stéphane Grisi de l'autopathographie en littérature pour ensuite l'appliquer au champ des études filmiques. L'auto-filmage pathographique est un type de film autobiographique dans lequel l'artiste, atteint d'une maladie, raconte sa pathologie de façon plus ou moins directe, de même que l'impact qu'elle peut avoir sur sa propre vie. Les films que nous regroupons sous cette appellation, dont *La Pudeur ou l'impudeur*, *Tarnation*, mais aussi *Silverlake Life: The View from Here* et *E agora ? Lembra-me*, utilisent pour ce faire le procédé de l'auto-filmage. Le réalisateur se filme en tenant la caméra à bout de bras ou en la plaçant sur un trépied. Dans *La Pudeur ou l'impudeur* et *Tarnation*, qui sont les principales œuvres de notre corpus, Hervé Guibert et Jonathan Caouette mobilisent tour à tour l'auto-filmage afin d'exposer leur intimité. Pour eux, cela signifie prendre en charge leur propre image, en dehors des circuits médicaux et des nécessités que requerrait le filmage par un autre opérateur. L'auto-filmage pathographique est en ce sens un type de film autobiographique au sous-texte politique : l'individu travaille à sa propre émancipation et se place en amateur, non pas par glorification de l'inexpérience mais par volonté de rejeter les procédures filmiques institutionnelles. De plus, le malade conteste l'hégémonie du discours médical et le paradigme pasteurien. La médecine étant mise en échec, la légitimité de son pouvoir et la confiance qu'on lui accorde s'en trouvent relativisées. Le malade remet également en cause aussi bien les rituels sociaux, les conventions régissant la monstration du corps que les présupposés. Le corps montré au sein de l'auto-filmage pathographique est conséquemment un corps qui déroge au rituel d'effacement mis en œuvre dans les sociétés occidentales modernes. En effet, on trouve au cœur de ces sociétés où le corps est mis en avant une certaine ironie : plus le corps est exposé, dévoilé, plus certaines de ses particularités, pourtant proprement biologiques, sont passées sous silence, comme l'écoulement des fluides ou la présence de certains signes disgracieux. Un film relevant de l'auto-filmage pathographique est donc une opération de dévoilement à contre-courant. De fait, Caouette comme Guibert exposent le corps atteint, dégradé, décharné ou au contraire bouffi, prématurément vieilli ou précocement sexué... Ils convoquent le spectre de la mort, l'imagerie de la Shoah et de la martyrologie, ou encore celle du film

d'horreur. De plus, ils réinstaurent la présence de l'image du malade en dehors des lieux où nous les trouvons généralement. Les patients sont chez eux, dans une maison ordinaire, dans une petite ville, dans une grande métropole, en famille, sur une île... et à l'écran. Cette présence à l'écran, aussi inhabituelle soit-elle, a cependant été permise par les avancées technologiques qui ont rendu les caméras extrêmement maniables et accessibles au grand public. Par ailleurs, la production et la diffusion de ces films, bien que réservées à une audience avertie, ont été rendues possibles par certaines institutions. Ainsi, *La Pudeur ou l'impudeur* est le résultat d'une proposition faite à Guibert par la productrice Pascale Breugnot. Le film, moyennant certaines concessions du réalisateur à la production, puis de la production aux différents organes de contrôle télévisuels et publics, a pu être diffusé sur une chaîne de grande écoute. Quant à *Tarnation*, le film a pu être projeté, après certaines coupes au montage demandées par l'entourage professionnel du réalisateur, en salles et dans de nombreux festivals. Nos représentants de l'auto-filmage pathographique mettent ainsi, selon nous, l'accent sur une des particularités de ce type de film : si contestataire soit-il, l'auto-filmage pathographique se meut dans les marges d'un espace laissé libre, sous certaine condition, par les centres de pouvoir.

Notre mémoire vise, deuxièmement, à interroger les modalités du récit de soi. Comment le malade raconte-t-il son affection ? Ce récit et le retour à soi qu'il suppose ont-ils un rôle particulier à jouer dans la lutte contre la pathologie ? Toutefois, il convient de répondre au préalable à une interrogation qui les précède, afin de mieux saisir les particularités propres à chacun des films de notre corpus : *La Pudeur ou l'impudeur* et *Tarnation* relèvent-ils respectivement du cinéma ou de la vidéo ? Nous constatons que le film de Guibert se rapporte explicitement à l'art vidéo. Le matériel utilisé comme les propos de l'auteur ne laissent pas de doute quant à cette affiliation ; la vidéo est considérée et utilisée dans *La Pudeur ou l'impudeur* comme un médium où se croisent et s'interpénètrent, entres autres arts, la littérature et le cinéma. De plus, la vidéo encourage la mise en place de certains dispositifs novateurs, dont l'auto-filmage. Dans le cas de *Tarnation*, il semblerait que le film de Caouette ressorte du cinéma, et plus particulièrement du cinéma expérimental. Ses images – ayant toutes été numérisées pour les besoins du montage – relèvent initialement de supports et de natures divers : photographiques, cinématographiques, analogiques ou encore numériques. Le film a été diffusé dans des festivals de cinéma et s'inscrit dans une certaine

filiation cinématographique par le biais du jeu intertextuel. Les frontières entre la vidéo et le cinéma expérimental sont cependant poreuses en raison de l'innovation qu'encourage chacune de ces pratiques et de l'association facilitée par la technologie numérique d'images de types différents, à l'exemple de *Tarnation*. Ainsi, l'auto-filmage pathographique est peut-être un type de films dans lequel ces distinctions, déjà relatives, s'estompent encore. Mais quelles sont les stratégies narratives utilisées pour raconter la maladie ? Nous constatons que la pathologie contractée influence la forme même du film, que ce soit le montage (et donc la chronologie des événements), mais aussi le régime d'image. Chaque film possède son rythme et sa propre dynamique selon la nature du mal. On remarque, lorsque le malade est condamné ou incertain de son sort comme chez Guibert, Pinto et Joslin, un rythme lent et une division du film en plusieurs séquences plus ou moins indépendantes les unes des autres. Parmi elles se détachent particulièrement quelques scènes fortes et lourdes de sens : la simulation du suicide chez Guibert ou encore la mort de Joslin dans *Silverlake Life: the View from Here*, par exemple. En ce qui concerne Caouette, atteint mentalement, confus et soumis à différents traumatismes qui l'empêchent de trouver une assise, le film parcourt toute la vie du réalisateur et remet de l'ordre dans le fil chronologique de son existence. La forme est déjà, en elle-même, une réponse aux symptômes. Mais quelle sincérité accorder à ces récits qui n'échappent pas, comme toute entreprise d'écriture de soi, à un certain manichéisme, aux effets de dramatisation voire à la reconstitution ? Nous redéfinissons, dans ce mémoire, la sincérité à l'œuvre dans les écritures du moi en nous appuyant sur les théories de Georges Gusdorf. Sincérité et spontanéité se voient, contre toute attente, dissociées. Effectivement, les écritures du moi supposent un travail d'ordonnement, de remise en ordre et de tri des événements d'une vie, afin de donner à cette vie une cohérence et un sens. S'écrire induit conséquemment un travail laborieux de choix et de simplification qui n'est rien moins que naturel. La sincérité réside ainsi dans cette démarche d'introspection et dans cette volonté de la rendre toujours plus logique et signifiante. Le réel étant toujours plus complexe, l'enchaînement des faits s'y révélant plus chaotique et aléatoire que dans n'importe quel récit, les films de notre corpus se permettent ainsi plusieurs dérogations à la véracité la plus stricte. Plus encore, ils empruntent, chacun à leur manière, certains procédés à la fiction sans pour autant dissimuler ces emprunts ou l'ambiguïté qu'acquiert ainsi leur œuvre. On constate même, de façon contradictoire, que l'utilisation de ces divers procédés ne nuit pas à la

dimension documentaire des œuvres, qui sollicitent toujours de leurs spectateurs une lecture documentaristante. Le recours à l'écriture cinématographique fictionnelle permettant au réalisateur de mieux se raconter, il devient un moyen d'accès à une vérité plus profonde encore que celle de l'exactitude des événements. La vérité comme le moi ne sont pas, au regard de ces films, immédiatement accessibles et nécessitent jusqu'au truchement de la reconstitution. Faire un auto-filmage pathographique, c'est à ce titre, selon la célèbre formule d'Aragon, « mentir-vrai ». La démarche nécessite par ailleurs, afin de trouver cette vérité, de revenir à soi selon les modalités d'une véritable conversion à soi. Il faut y voir là un postulat à nouveau construit sur un paradoxe : initialement, l'individu, le malade plus encore, serait incapable d'avoir directement accès à lui-même. La conversion à soi entraîne un déplacement du regard que l'on porte sur soi et sur son image, nécessaire dans le cadre de l'auto-filmage pathographique. Le malade doit effectivement se familiariser avec son corps mis en images dans une phase de reconnaissance nécessaire, comme l'on se confronte au reflet de son corps dans la glace. Chez Guibert, il s'agit d'objectiver l'image de soi pour pouvoir se la réapproprier progressivement. Chez Caouette, il est question de rassembler les multiples images de soi (à différents stades de sa vie, mais aussi des images où celui-ci arborent des styles vestimentaires ou capillaires variés) autour d'un pôle fédérateur : le réalisateur lui-même. Il s'agit de relier l'individu et les facettes de sa propre personnalité. La réconciliation avec l'image du corps devient une étape vers la réconciliation avec le corps malade. Le malade et l'artiste peuvent mettre en place un souci de soi qui fonctionne sur plusieurs niveaux. Guibert procède à des exercices d'entretien du corps et des capacités motrices, se soumet aux prescriptions et aux examens médicaux ; il filme ces procédures, mais il fait aussi de la vidéo un outil à part entière dans la mise en œuvre du souci de soi. Nous convoquons, dans ce mémoire, les notions philosophiques de souci de soi et de connaissance de soi. Dans l'Antiquité grecque et romaine, le souci de soi (*l'epimeleia heautou*) se caractérisait par l'adoption d'une attitude générale et un comportement que le philosophe adoptait après la conversion à soi. Ces revirements poursuivaient un même but : changer la vie par la modification de soi. Dans le cadre de cette démarche, la connaissance de soi (le *gnôthi seauton*) se subordonnait au souci de soi. La notion de connaissance de soi a cependant évolué au point de devenir introspective, notamment sous l'influence catholique. C'est cette introspection de soi similaire à une forme de psychanalyse qui guide la démarche de Jonathan

Caouette. La création du film devient en cela un outil de résilience, comme l'affirme le réalisateur. Toutefois, ce soliloque ne se prive pas d'un dialogue avec les autres, dialogue au cours duquel se met en place un soin des autres dont le film est, une fois de plus, le capteur et le vecteur.

En effet, dans la troisième partie de notre mémoire, nous cherchons à démontrer que, bien qu'autobiographique, l'auto-filmage pathographique est un type de film dans lequel la rencontre, voire la confrontation avec une forme d'altérité, est nécessaire. Dans *La Pudeur ou l'impudeur*, Guibert laisse ses grands-tantes s'exprimer. Les deux sœurs apparaissent ainsi de façon récurrente dans l'œuvre de Guibert. Elles incarnent d'une certaine manière la mémoire familiale, mais également, et pour chacune, un soutien essentiel pour Guibert. La plus vieille voit sa mort se profiler à court terme, comme celle du réalisateur. La maladie les rend égaux devant l'échéance. L'un devient le miroir de l'autre ; chacun peut tenter d'apprivoiser sa mort par l'échange et le contact. La plus jeune sœur, Louise, s'oppose au projet de son petit-neveu, qui envisage de mettre fin à sa vie. Elle tient un discours d'espoir au cœur duquel elle réintroduit la communauté des malades. Guibert n'est pas tout seul, dit-elle, il faut qu'il tienne le coup. Le film est peut-être, malgré tout, une façon de préparer Louise à la mort de sa sœur et à celle du réalisateur ; il est un moyen pour Guibert de prendre soin de ceux et celles qui l'entourent de sorte à occasionner, dans leurs dispositions à accepter ou non des événements malheureux, certains changements. Quant à Jonathan Caouette, c'est grâce à son film *Tarnation* qu'il arrive à s'affirmer comme le rédempteur du destin familial. La confrontation avec l'autre sert, lorsqu'elle a lieu, des fins expiatoires. Le filmage des autres s'affirme donc comme une opération délicate qui véhicule peine et chagrin, mais aussi comme une opération qui précipite chacun vers le double espoir de l'oubli et de la paix. Cependant, le film réussit-il pleinement à assainir la situation une fois les squelettes sortis du placard ? La fin de *Tarnation* laisse néanmoins planer l'ambiguïté non sur la démarche en elle-même, mais plutôt sur sa réussite. Un bref retour sur le jeu intertextuel du film permet d'insister une fois de plus sur le récit de la figure de la mère, de son ambiguïté irréductible, qui oscille entre bourreau et victime. Nous en concluons, à la lumière de notre analyse, que l'auto-filmage pathographique ne peut en réalité se passer des deux procédés complémentaires que sont l'auto-filmage et la caméra subjective. Nous définissons l'emploi de la caméra subjective comme un procédé au cours duquel l'objectif de la caméra se situe

dans le prolongement de l'œil du filmeur, ou bien comme une technique qui trahit la présence de ce dernier. Au sein d'un film relevant de l'auto-filmage pathographique, la caméra portée tremble, épouse les mouvements du cadreur. La voix de celui-ci se manifeste en hors-champ. Les distinctions entre l'afilmique et le profilmique explosent, le champ de la caméra couvre virtuellement 360 degrés selon les nécessités de l'action. L'auto-filmage, s'il comprend intrinsèquement le récit de soi délivré par le réalisateur, se caractérise paradoxalement par une exposition rarement autant facilitée de l'environnement du créateur. Nous concluons toutefois notre mémoire sur le constat suivant, que notre réflexion initiale nous laissait à peine entrevoir : il se produit à quelques occasions, dans les films dont nous avons cherché à circonscrire les particularités, une passation de caméra. Cette transmission du matériel cinématographique (la caméra) et, ce faisant, du statut particulier du capteur d'images, ne se fait pas sans ingérence du réalisateur. Caouette indique à sa mère et à sa grand-mère comment filmer (ou comment ne pas filmer) de sorte à obtenir l'image désirée. Guibert a demandé à son amant de filmer quelques plans pour lui, non retenus au montage. Joaquim Pinto et Tom Joslin, réalisateurs respectifs de *E agora ? Lembra-me* et de *Silverlake Life: the View from Here*, ont tous deux transmis la caméra à leur amant dans un contexte particulier. Dans le cas de Pinto, Nuno Leonel ne voulait pas participer. Il filme lorsque le traitement contre la maladie rend le réalisateur trop faible. Il prend alors des initiatives au point de se saisir de l'appareil en son absence. Leonel teinte le long-métrage qui se mue alors, et progressivement, en dialogue amoureux. Dans le cas de Joslin, Mark Massi prend la caméra à plusieurs reprises. Cet échange devient plus régulier au fur et à mesure que la santé de Joslin se dégrade, jusqu'à la mort de celui-ci. La démarche est radicale : Joslin a demandé à Massi de filmer son cadavre et de terminer le film. Massi lui en fait la promesse. Réalisateurs (Pinto et Joslin sont crédités aux génériques des films en tant que réalisateurs tandis que Leonel et Massi non) et amants se lient dans la démarche de filmage. Auto-filmage et filmage des autres trouvent ainsi leur dépassement au sein de l'auto-filmage pathographique, et ce, même si le contexte de création de chaque œuvre est unique. En effet, la production de ces films est loin d'être standardisée. Nous pouvons toutefois affirmer, une fois notre analyse terminée, que la conception de ces objets filmiques difficilement identifiables et implicitement politiques, ne se fait pas sans un jeu dialectique entre le récit de soi et le récit des autres, entre le souci de soi et le souci des autres et, ultimement, entre le filmage de soi et le filmage des autres.

Nous avons, lors de la rédaction de ce mémoire, volontairement laissé de côté certaines approches pour en privilégier d'autres. Il nous semblait, effectivement, que la psychanalyse se trouvait souvent mobilisée pour expliquer certains mécanismes de protection et de défense permis par la pratique artistique. Par exemple, Gantheret et Arino ne peuvent s'empêcher d'en faire mention dans leur analyse du film *Tarnation*. Nous-mêmes avons par ailleurs emprunté une notion psychanalytique afin d'étayer notre analyse, à savoir la résilience, sans toutefois poursuivre sur cette voie. Une autre manière d'aborder notre corpus aurait été également pertinente, pensons-nous, par le biais des études du genre (*Gender Studies*). Cette approche saurait se justifier par le fait que les films relevant de l'auto-filmage pathographique cités dans ce mémoire ont tous été réalisés par des hommes. De plus, plusieurs des cinéastes mentionnés au cours de notre étude prennent leur orientation et leur identité sexuelle pour un des thèmes de leur film ; tous sont effectivement homosexuels. S'agit-il là d'une simple coïncidence ou faut-il voir dans l'auto-filmage pathographique un type de film propice aux interrogations et revendications spécifiquement homosexuelles ? Enfin, nous voudrions ouvrir ce mémoire sur quelques remarques et questionnements concernant plus particulièrement le statut de la caméra au sein de l'auto-filmage pathographique. Nous l'avons déjà mentionné, la caméra joue un rôle déterminant dans le rapport qu'entretient le cinéaste avec ce qui l'entoure. « D'un côté, l'acte de filmer peut être vecteur de protection : "J'avais l'impression que la caméra était comme une arme ou un bouclier, dit [Caouette], une manière de garder le contrôle sur ce que je traversais" (Rigoulet, 2004b, p. 28)¹ », cite Lise Gantheret au sujet de Caouette, qui réfère à sa propre expérience de filmage — plus de 20 ans. Comme nous l'avons précisé au chapitre 1 puis au chapitre 2, la caméra est, dans cette optique, bien loin d'être un simple objet médiateur, notamment chez Caouette. C'est l'objet, à la fois offensif et défensif, dont a besoin le personnage de la fable pour traverser les épreuves. Elle s'interpose par ailleurs entre le jeune homme et les difficultés. La présente étude s'est attardée à démontrer comment l'acte de filmer a permis à Caouette et Guibert de se protéger, ou du moins de trouver la force d'exorciser les traumatismes vécus. Les affiches réalisées à l'occasion de la sortie de *Tarnation* en salle et de sa sortie en DVD sont à ce titre éloquentes. En effet, elles sont constituées de photographies du cinéaste adolescent. Par exemple, sur la jaquette du DVD en zone 1, le

¹ Lise Gantheret, « *Tarnation* ou la vie en jeu », *art. cit.*, p.48.

jeune homme se tient à côté d'une mosaïque de photographies. Il serre dans sa main gauche une des caméras utilisées pour tourner le film. Est réaffirmé ici, par l'intermédiaire de l'affiche, l'importance de la caméra dans la démarche du jeune homme. Plus pertinent toutefois : la jaquette française du DVD est constituée d'une photographie relayée lors de la sortie du film en salles. Sur celle-ci, Caouette, adolescent encore, tient sa caméra à la manière d'un pistolet qu'il braque sur sa propre tempe, avec un regard de défi. La caméra est ici représentée comme une arme à double tranchant en ceci qu'elle met en jeu, ce que nous pouvons avancer au regard des conclusions tirées dans ce mémoire, la vie du réalisateur.

Toutefois, ces photos posent une question importante : le jeune homme, parallèlement à sa pratique filmique, s'est-il lui-même pris en photo pendant plusieurs années ? Si Jonathan Caouette est probablement l'auteur de ces photographies, ces dernières sont donc à considérer comme des autoportraits. Guibert a également pratiqué, sa vie durant, l'autoportrait photographique. Sa production photographique, particulièrement occultée par son œuvre littéraire, est en phase de redécouverte. Si nos créateurs pratiquent ou ont pratiqué la photographie, alors la caméra n'apparaît plus comme le seul appareil de prise d'image dans leur vie. Elle est comprise dans un ensemble de moyens de captation et semble, toutefois, privilégiée. Nous refermerons ainsi notre étude sur le trouble que suscite cette adresse de Rosemary, la grand-mère de Caouette, à la caméra elle-même : « Hi camera! » (00:19:02). Pourrait-on imaginer que la caméra excède ce statut d'objet médiateur pour devenir un personnage, et ce, à la manière de l'appareil autonome dans *L'Homme à la caméra* de Dziga Vertov (1929) ? Probablement est-ce là le sujet d'une autre étude.

BIBLIOGRAPHIE :

MONOGRAPHIES :

BARBIN, Herculine, *Herculine Barbin dite Alexina B.*, édition présentée par Michel Foucault, Paris, Gallimard (Coll. Les vies parallèles), 1978, 161 p.

BAUDELAIRE, Charles, *Le peintre de la vie moderne*, Paris, Mille et une nuits, [1863] 2010, 100 p.

BLOCH, Oscar et W. VON WARRBURG, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1950, 651 p.

BOULÉ, Jean-Pierre, *Hervé Guibert : l'entreprise de l'écriture du moi*, Paris, L'Harmattan, 2001, 324 p.

COLLARD, Cyril, *Les Nuits fauves*, Paris, Flammarion, 1989, 253 p.

DE LA MARE, Walter, *Memoirs of a midget*, New York, Knopp, [s.d], 436 pages.

DREUILHE, Alain-Emmanuel, *Corps à corps, journal de SIDA*, Paris, Gallimard, 1987, 203 p.

DUBOIS, Jean, Henri MITTERAND et Albert DAUZAT, *Dictionnaire d'étymologie*, nouvelle édition, Paris, Larousse, 2001, 822 p.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité III, Le souci de soi*, Paris, Gallimard, 1984, 334 pages.

FOUCAULT, Michel, *Le Corps utopique ; suivi de Les Hétérotopies*, édition dirigée par Daniel Defert, Nouvelles éditions Lignes, Paris, 2009, 61 p.

FOUCAULT, Michel, *L'Herméneutique du sujet, cours au Collège de France (1981-1982)*, édition établie sous la direction de François Ewald, Alessandro Fontana et Frédéric Gros, Paris, Gallimard (Coll. Hautes Etudes), 2001, 540 p.

FOUCAULT, Michel, *Philosophie : Anthologie*, anthologie établie et présentée par Arnold I. Davidson et Frédéric Gros, Paris, Gallimard (Coll. Folio-Essais), 2004, 940 p.

FREELAND, Cynthia A., *The Naked and the Undead: Evil And The Appeal Of Horror*, Boulder, Westview Press, 2000, 320 p.

GIRAUDEAU, Nathalie, *Le Sida à l'écran : représentations de la séropositivité et du sida dans les fictions filmiques*, Paris, L'Harmattan, 1998, 173 p.

GRISI, Stéphane, *Dans l'intimité des maladies : de Montaigne à Hervé Guibert*, Paris, Desclée de Brouwer (Coll. Intelligence du corps), 1996, 268 p.

- GUIBERT, Hervé, *À l'Ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard (Coll. Folio), [1990] 1992, 284 p.
- GUIBERT, Hervé, *Cytomégalo-virus. Journal d'hospitalisation*, Paris, Seuil (Coll. Points), 1994, [1992] 1994, 93 p.
- GUIBERT, Hervé, *La Mort propagande*, Paris, Gallimard (Coll. Arbalète), [1977] 2009, 121 p.
- GUIBERT, Hervé, *Le Mausolée des Amants*, Paris, Gallimard, [2001] 2003, 561 p.
- GUIBERT, Hervé, *Le Paradis*, Paris, Gallimard, 1992, 140 p.
- GUIBERT, Hervé, *Le Protocole compassionnel*, Paris, Gallimard (Coll. Folio), [1991] 1993, 261 p.
- GUIBERT, Hervé, *Les gangsters*, Paris, Éditions de Minuit, 1988, 108 p.
- GUIBERT, Hervé, *L'Homme au chapeau rouge*, Paris, Gallimard (Coll. Folio), [1992] 1994, 166 p.
- GUIBERT, Hervé, *L'Image fantôme*, Paris, Éditions de minuit, 1981, 173 p.
- GUIBERT, Hervé, *Mes Parents*, Paris, Gallimard, 1986, 176 p.
- GUIBERT, Hervé, *Suzanne et Louise*, Paris, Gallimard, [1980] 2005, 91 p.
- GUIBERT, Hervé, *Vice*, Paris, J. Bertoin, 1991, 101 p.
- GUSDORF, Georges, *Les Écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1991, 430 p.
- GUSDORF, Georges, *Auto-bio-graphie*, Paris, Editions Odile Jacob, 1991, 504 p.
- HADOT, Pierre, *Exercices spirituels et philosophie antique*, 2 édition revue et augmentée, Paris, Études augustiniennes, [1981] 1987, 254 p.
- HADOT, Pierre, *La Philosophie comme manière de vivre*, entretiens avec Jeannie Carlier et Arnold A. Davidson, Paris, Éditions Albin Michel (Coll. Itinéraires du savoir), 2001, 281 p.
- HELLER-NICHOLAS, Alexandra, *Found Footage Horror Films: Fear and the Appearance of Reality*, Jefferson, McFarland & Company, 2014, 236 p.
- KLABUND, *Moreau-Piotr*, traduction de Jacques Meunier, Paris, Max Milo, [1915] 2001, 224 p.
- LE BRETON, David, *Anthropologie du corps et modernité*, 4e édition mise à jour, PUF (Coll. Quadrige), Paris, [1990] 2005, 280 p.

LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, nouvelle édition augmentée, Paris, Seuil (Points Essai), 1996, p. 2v.

MACDONALD, Scott, *Avant-Doc: Intersections of Documentary and Avant-Garde Cinema*, Oxford, Oxford University Press, 2015, 455 p.

MANN, Thomas, *La Montagne magique*, Paris, Fayard (Coll. Le Livre de poche), [1924] 1992, traduit de l'allemand par Maurice Betz, 1016 p.

MATT, Gerald et Wolfgang FETZ, [dir.] *Saint Sebastian, a splendid readiness for death*, New York, Bielefeld: Klerber, 2003, 143 p.

NAITO, Mana, *L'univers d'intimité d'Hervé Guibert*, Paris, L'Harmattan (Coll. Critiques littéraires), 2015, 281 p.

ODIN, Roger, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck Université (Coll. Arts et cinéma), 2000, 183 p.

OVIDIE, *Porno manifesto*, Paris, Flammarion, 2002, 225 p.

PAVIE, Xavier, *L'Apprentissage de soi, Exercices spirituels de Socrate à Foucault*, Paris, Eyrolles, 2009, 239 p.

PROUST, Marcel, *A la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean Yves Tadié, Paris, Gallimard (Coll. Quarto), 1999, 2408 p.

QUEVAL Isabelle, *Le Corps aujourd'hui*, Paris, Gallimard (Coll. Folio Essai), 2008, 455 p.

SARKONAK, Ralph, *Angelic Echoes: Hervé Guibert and Company*, Toronto, University of Toronto Press, 2000, 311 p.

SPOIDEN, Stéphane Joseph, *Malade et Maladie : dégradation physique et écriture fin-de-siècle*, thèse de doctorat en philosophie, Columbus, Ohio State University, 1996, 272 f.

TISSERON, Serge, *L'Intimité surexposée*, Paris, Hachette littératures (Coll. Pluriel), 2001, 179 p.

ARTICLES OU PARTIES DE MONOGRAPHIES :

ALLARD, Laurence, « L'amateur : une figure de la modernité esthétique », dans ODIN, Roger, [dir.] *Le cinéma en amateur*, Paris, Seuil (Coll. Communications ; 68), 1999, p. 9-31.

BELLOUR, Raymond, « Autoportraits », dans BELLOUR, Raymond et Anne-Marie DUGUET [dir.], *Vidéo*, Paris, Seuil (Communications ; 48), 1988, p. 327-387.

BELLOUR, Raymond et Anne-Marie DUGUET, « La question vidéo », dans BELLOUR, Raymond et Anne-Marie, DUGUET [dir.], *Vidéo*, Paris, Seuil (Communications ; 48), 1988, p. 5-6.

BLANCKEMAN, Bruno, « Hervé Guibert, l'écriture sid'assassine », dans BALUTET Nicolas [dir.] *Écrire le sida*, Lyon, Jacques André Éditeur (Coll. Theriaka, Remèdes et Rationnalités), 2010, p. 59-67.

BROWN, Llewelyn, « Habillages de la mort : intime et extime chez Jean Genet », dans IBRAHIM-LAMROUS, Lila et Séverine MULLER, [dir.], *L'Intimité*, Presses Univ. Blaise Pascal, Clermont-Ferrand (Coll. Cahiers de Recherches du CRLMC), 2005, p. 65-78.

DUBOIS, Philippe, Marc-Emmanuel MELON et Colette DUBOIS, « Cinéma et vidéo : interpénétrations », dans BELLOUR, Raymond et Anne-Marie DUGUET [dir.], *Vidéo*, Paris, Seuil (Communications ; 48), 1988, p. 267-321.

DUGUET, Anne-Marie Duguet, « Dispositifs », dans BELLOUR, Raymond et Anne-Marie DUGUET [dir.], *Vidéo*, Paris, Seuil (Communications ; 48), 1988, p. 221-242.

DUNCAN, Derek, « Gestes autobiographiques : le sida et les formes d'expression artistiques du moi », dans *Hervé Guibert*, Nottingham French Studies, Vol.34, n°1, Spring 1995, p. 100-111.

FOUCAULT, Michel, « La vie des hommes infâmes », dans FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits II, 1970-1975*, édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange, Paris, Gallimard (Coll. Quarto), 2001, p. 237-253.

FOUCAULT, Michel, « Le retour de la morale », dans FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits II, 1970-1975*, édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange, Paris, Gallimard (Coll. Quarto), 2001, p. 1515-1526.

FOUCAULT, Michel, « L'éthique du souci de soi comme pratique de la liberté », dans FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits II, 1970-1975*, édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange, Paris, Gallimard (Coll. Quarto), 2001, p. 1527-1548.

FOUCAULT, Michel, « Les techniques de soi », dans FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits II, 1970-1975*, édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange, Paris, Gallimard (Coll. Quarto), 2001, p. 1602-1632.

FOUCAULT, Michel, « Michel Foucault, une interview : sexe, pouvoir et la politique de l'identité », dans FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits IV, 1980-1988*, édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange, Paris, Gallimard (Coll. Bibliothèque des sciences humaines), 1994, p. 735-746.

FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce que les Lumières ? », dans *Philosophie : anthologie*, établie et présentée par Arnold I. Davidson et Frédéric Gros, Paris, Gallimard (Coll. Folio/Essais), p. 857-887.

FOUCAULT, Michel, « Une esthétique de l'existence », dans FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits II : 1970-1975*, édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange, Paris, Gallimard (Coll. Quarto), 2001, p. 1549-1554.

GANTHERET, Lise, « Tarnation ou la vie en jeu », dans BISCARRAT Laëtitia, Mélanie BOURDAA et Geoffroy PATRIARCHE, [dir.], dans *Recherches en communication* n°36, 2011, p. 43-55.

GENON, Arnaud, « *La Pudeur ou l'impudeur* d'Hervé Guibert : l'accomplissement par l'image du dévoilement de soi », dans IBRAHIM-LAMROUS, Lila et Séveryne MULLER, [dir.], *L'Intimité*, Presses Univ. Blaise Pascal (Coll. Cahiers de Recherches du CRLMC), Clermont-Ferrand, 2005, p. 79-90.

IBRAHIM-LAMROUS, Lila et Séveryne MULLER, « Préface », dans IBRAHIM-LAMROUS, Lila et Séveryne MULLER, [dir.], *L'Intimité*, Presses Univ. Blaise Pascal, Clermont-Ferrand (Coll. Cahiers de Recherches du CRLMC), 2005, p. 7-14.

JEANNELLE, Jean-Louis, « Identité, sexualité et image numérique : *Ma vraie vie à Rouen* d'Olivier Ducastel et Jacques Martineau », dans ARRIBERT-NARCE, Fabien et Alain AUSONI, [dir.], *L'Autobiographie entre autres. Écrire la vie aujourd'hui*, Bern, Peter Lang (Coll. French Modern Identities ; 110), 2013, p.119-148.

JONQUET, François, « Quand je disparaîtrai je n'aurai rien caché », *Globe, Février 1992*.

KUITERT, Harry, « Have Christians the Right to Kill Themselves? From Self-Murder to Self-Killing », dans POHIER, Jacques et Dietmar MIETH, [dir.], *Suicide and the right to die*, Edingburgh, T & T. Clark (Coll. Concilium ; v.179), 1985, p. 100-106.

LEBLANC, Gérard, « Le petit autre », dans ODIN, Roger, [dir.], *Le cinéma en amateur*, Paris, Seuil (Coll. Communications ; 68), 1999, p. 33-45.

ODIN, Roger, « La question de l'amateur dans trois espaces de réalisation et de diffusion », dans ODIN, Roger, [dir.], *Le cinéma en amateur*, Paris, Seuil (Coll. Communications ; 68), 1999, p. 47-89.

PAVIE, Xavier, « Le corps, matière d'exercices spirituels », dans *Sociétés*, 2014/3 n°125, p. 69-79.

REVEL, Judith, « Pouvoir », dans REVEL, Judith, *Dictionnaire Foucault*, Paris, Ellipses, 2008, p. 107-109.

VEYNE, Paul, « Préface », dans *Sénèque : entretiens, lettres à Lucilius*, édition établie par Paul Veyne, Paris, Editions Robert Laffont, (Coll. Bouquins), 2010, p.7-171.

SOURIAU, Etienne, « Préface », dans Etienne Souriau [dir.], *L'Univers filmique*, Paris, Flammarion (Coll. Bibliothèque d'esthétique), 1953, p. 5-10.

THEIS, Amandine, « La résilience dans la littérature scientifique », dans MANCIAUX, Michel [dir.], *La résilience : résister et se construire*, Genève, Ed. Médecine et hygiène, 2001, p. 33-44.

ENTREES ENCYCLOPEDIQUES :

CABESTAN, Philippe, « Existentiel/existential », dans ZARADER, Jean-Pierre [dir.], *Dictionnaire de philosophie*, Paris, Ellipses, 2007, p. 209.

C. MISH, Frederick [dir.], *Merriam-Webster's Collegiate Dictionary*, 11e édition, 2003, 1623 p.

FOESSEL, Michel, « Intime », dans BRUGERE, Fabienne et Guillaume LE BLANC, [dir.], *Dictionnaire politique à l'usage des gouvernés*, Montrouge, Bayard, 2012, p. 323-327.

LE BLANC, Guillaume, « Empowerment », dans BRUGERE, Fabienne et Guillaume LE BLANC, [dir.], *Dictionnaire politique à l'usage des gouvernés*, Montrouge, Bayard, 2012, p. 211-216.

NICCO-KERINVEL, Cécile, « Immanence », dans ZARADER, Jean-Pierre [dir.], *Dictionnaire de philosophie*, Paris, Ellipses, 2007, p. 280.

ŒUVRES FILMIQUES ÉTUDIÉES :

CAOINETTE, Jonathan, *Tarnation*, Tarnation's films, 2003, USA, 88 min.

GUIBERT, Hervé, *La Pudeur ou l'impudeur*, TF1 (TV), 1992, France, 58 min.

ŒUVRES FILMIQUES CITÉES :

BLANC, Michel, *Grosse fatigue*, Gaumont et TF1 Films Production, 1994, France, 92 min.

BLIER, Bertrand, *Tenue de soirée*, Ciné Valse, DD Productions, Hachette Première et Philippe Dussart, 1986, 84 min.

CAOINETTE, Jonathan, *Walk away Renee*, Love Streams Productions, Morgane Production, Hummingbird 72, Polyester et Ciné +, 2011, France, Belgique et USA, 90 min.

CARPENTER, John, *Halloween*, Compass International Pictures et Falcon International Productions, 1978, USA, 91 min.

CAVALIER, Alain, *Le Filméur*, Caméra one, 2005, France, 97 min.

CAVALIER, Alain, *Irène*, Caméra One, Pyramide Productions et Arte France Cinéma, 2009, France, 83 min.

CHEREAU, Patrice, *L'Homme blessé*, Partner's productions, Renn Productions, Oliane Productions, Azor Films et France 3 cinéma, 1983, France, 109 min.

CLARKE, Isabelle et Daniel COSTELLE, *Apocalypse : la 1ère guerre mondiale*, CC&C et Idéacom International (TV), 2013, France, 260 min.

COLLARD, Cyril, *Les Nuits fauves*, Banfilm, La Sept Cinéma, SNC, Orango Film S.r.l et Canal +, 1992, France et Italie, 126 min.

COSCARELLI, Don, *Phantasm*, New Breed Productions Inc., 1979 USA, 88 min.

DEODATO, Ruggero, *Cannibal Holocaust*, F.D Cinematografica, 1980, Italie, 95 min.

DE PALMA, Brian, *Carrie*, Red Bank Films, 1976, USA, 98 min.

DEPARDON, Raymond, *La Vie moderne*, Palmeraie et désert, France 2 cinéma et Arte France, 2008, France, 88 min.

FELLINI, Federico, *Amarcord*, F.C Produzioni et PECF, 1973, Italie et France, 123 min.

FRIEDKIN, William, *The Exorcist*, Warner Bros. et Hoya Productions, 1973, USA, 122 min.

HOOVER, Tobe, *The Texas Chainsaw Massacre*, Vortex, 1974, USA, 83 min.

JARMAN, Derek et Paul HUMFRESS, *Sebastiane*, Cinegate, Disctac et Megalovision, 1976, Royaume-Uni, 86 min.

JOSLIN, Tom, *Blackstar: Autobiography of a Close Friend*, autoproduction, 1976, U.S.A, 85 min.

JOSLIN, Tom et Peter FRIEDMAN, *Silverlake Life: The View from Here (VO)*, autoproduction, 1993, U.S.A, 99 min.

LECONTE, Patrice, *Les Bronzés*, Trinacra Films, 1978, France, 87 min.

LECONTE, Patrice, *Les Bronzés font du ski*, Trinacra Films, 1979, France, 90 min.

LEVINSON, Barry, *The Bay*, Automatik Entertainment, Haunted Movies et Hydraulx, 2012, USA, 84 min.

LUSTIG, William, *Maniac*, Magnum Motion Pictures Inc., 1980, USA, 87 min.

LYNCH David, *Blue Velvet*, De Laurentiis Entertainment Group (DEG), 1986, USA, 120 min.

LYNCH, David, *Lost Highway*, October Films, CiBY 2000, Asymmetrical Productions et Lost Highway Productions LLC, 1997, France et USA, 134 min.

LYNCH, David, *Mulholland Drive*, Les Films Alain Sarde, Asymmetrical Productions, Babbo Inc., Canal + et The Picture Factory, 2001, France et USA, 147 min.

MARKER, Chris, *La Jetée*, Argos Films, France, 1962, 28 min.

MARKER, Chris, *Sans soleil*, Argos Films, France, 1983, 100 min.

MORETTI, Nanni, *Caro Diario*, Sacher Films, Banfilm, La Sept Cinéma, Rai 1 et Canal +, 1993, Italie et France, 100 min.

MYRIK, Daniel et Eduardo, SANCHEZ, *The Blair Witch Project*, Haxan Films, 1999, USA, 81 min.

POLANSKI, Roman, *Rosemary's Baby*, William Castle Productions, 1968, USA, 136 min.

PINTO Joaquim, *E Agora ? Lembra-me* (VO), C.R.I.M Produções et Presente Edições de Autor, 2013, Portugal, 164 min.

RESNAIS, Alain, *Nuit et brouillard*, Argos Films, 1955, France, 32 min.

REEVES, Matt, *Cloverfield*, Paramount Pictures et Bad Robot, 2008, USA, 85 min.

VARDA, Agnès, *Les Glaneurs et la glaneuse*, Ciné Tamaris, 2000, France, 82 min.

VARDA, Agnès, *Les Plages d'Agnès*, Ciné Tamaris, Arte France Cinéma et Canal +, 2008, France, 110 min.

WELLES, Orson, *F for Fake*, Janus Film et SACI, 1973, France, Iran et Allemagne de l'Ouest, 89 min.

RESSOURCES ÉLECTRONIQUES :

ANONYME, Dossier de presse du film *E Agora ? Lembra-me*, dans Epicentre Films, *Epicentre Films*, [en ligne]. http://www.epicentrefilms.com/fichier/151/dossier_de_presse.pdf [Texte consulté le 08/03/2016], [s.p].

ANONYME, *Interview – Jonathan Caouette (WALK AWAY RENEE, 2011)*, document Youtube, [en ligne]. <https://www.youtube.com/watch?v=S8fqG6xavv4>, posté le 27/03/2013, [Vidéo consultée le 23/04/2016], 6 min. 38 sec.

ANONYME, *do-it-yourself.fr*, do-it-yourself.fr [Site consulté le 02/05/2016], [s.p].

ANTHOLOGY FILM ARCHIVES, *Anthology Films Archives*, [en ligne]. <http://anthologyfilmarchives.org/about/about> [Site consulté le 02/05/2016], [s.p].

ARINO, Marc, « Une écriture thérapeutique originale. *Tarnation* de Jonathan Caouette ou le documentaire autobiographique protéiforme » dans *Textimage, revue d'étude du*

dialogue texte-image, [en ligne]. http://revue-textimage.com/09_varia_4/arino1.html [Texte consulté le 13/03/2016], [s.p].

ARTIERES, Philippe et Gilles CUGNON, « *La Pudeur ou l'impudeur* d'Hervé Guibert, genèse d'un des documentaires les plus bizarres » », dans Institut des textes et manuscrits modernes, *item*, [en ligne]. <http://www.item.ens.fr/index.php?id=223432#tocto1n4> [Texte consulté le 13/10/2015], [s.p].

BARDOT, Nicholas, entretien avec Jonathan Caouette dans Film de culte, *Film de culte, simplement culte*, [en ligne]. <http://archive.filmdeculte.com/entretien/jonathancaouette.php> [Texte consulté le 28/09/2015], [s.p].

BARDOT, Nicholas, Benjamin BIBAS et Romain LE VERN dans Objectif cinéma, *Objectif cinéma*, [en ligne]. <http://www.objectif-cinema.com/spip.php?article2468&artsuite=1>, [Texte consulté le 05/10/2015], [s.p].

COUSTON, Jérémie et Jean-Baptiste ROCH, *Une visite chez Alain cavalier*, dans Télérama, *Télérama.fr*, [en ligne]. <http://www.telerama.fr/cinema/alain-cavalier-jamais-jamais-je-ne-corrige-une-image,48849.php> [Vidéo consultée le 22/03/2016], 10 min. 31 sec.

CNRS, *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, [en ligne]. www.cnrtl.fr [Site consulté le 02/05/2016], [s.p].

EHRENSTEIN, David, « MOVIES: AIDS, Death and Videotape », dans Los Angeles Times, *Los Angeles Times*, [en ligne]. http://articles.latimes.com/1993-03-14/entertainment/ca-541_1_silverlake-life-tom-joslin-mark-massi [Site consulté le 08/03/2016], [s.p].

ENDEMOL SHINE GROUP, *Endemol*, [en ligne]. www.endemol.com [Site consulté le 02/05/2016], [s.p].

ENDEMOL SHINE GROUP, *Endemol France*, [en ligne]. www.endemol.fr [Site consulté le 02/05/2016], [s.p].

GHYS, Clément, « La vie Caouette », dans les archives web du journal *Libération*, *Libération.fr*, [En ligne]. http://next.liberation.fr/cinema/2012/05/01/la-vie-caouette_815553 [Texte consulté le 24/09/2015], [s.p].

GUÉNEAU, Catherine, « Auto-fiction(s) du réel : *La Pudeur ou l'impudeur* d'Hervé Guibert », dans Revue en ligne *@analyses*, *@analyses, revue de critique et de théorie littéraire*, [en ligne]. <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/361/251>. [Texte consulté le 20/05/2015], [s.p].

GENON, Arnaud, *herveguibert.net*, [en ligne]. www.herveguibert.net [Site consulté le 02/05/2016], [s.p].

LASJAUNIAS, Aude, « DIY : tant de gens se reconnaissent dans ces 3 lettres », dans les archives web du journal *Le Monde*, *Le Monde.fr*, [en ligne].

http://www.lemonde.fr/vous/article/2013/11/19/diy-tant-de-gens-se-reconnaissent-dans-ces-trois-lettres_3516152_3238.html [Texte consulté le 24/09/2015], [s.p].

NY QUEER EXPERIMENTAL FILM FESTIVAL, *NY Queer Experimental Film Festival*, [en ligne]. <http://mixnyc.org/> [Site consulté le 02/05/2016], [s.p].

PAVIE, Xavier, « La présence des exercices spirituels dans l'espace contemporain », dans *iPhilo*, *iPhilo* [site en ligne], <http://iphilo.fr/2014/11/08/la-presence-des-exercices-spirituels-dans-lespace-contemporain/> [Texte consulté le 28/02/2016], [s.p].

TURQUIER, Barbara, « Qu'expérimente le cinéma expérimental ? Sur la notion d'expérimentation dans le cinéma d'avant-garde américain (1950-1970) », dans la revue *Tracés. Revue de Sciences humaines*, [en ligne]. <http://traces.revues.org/171> [Texte consulté le 18/03/2016], [s.p].