Mises en je. Autobiographie et documentaire

Par Juliette Coursat (2016)

Yoann Hervey

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/2566>

DOI : 10.4000/entrelacs.2566

ISBN : 2261-5482

ISSN : 2261-5482

Éditeur

Éditions Téraèdre

Référence électronique

Yoann Hervey, « *Mises en je. Autobiographie et documentaire* », *Entrelacs* [En ligne], 15 | 2018, mis en ligne le 24 octobre 2018, consulté le 23 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/2566> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/entrelacs.2566>

Ce document a été généré automatiquement le 23 septembre 2020.

Tous droits réservés

Mises en je. Autobiographie et documentaire

Par Juliette Goursat (2016)

Yoann Hervey

- ¹ Le titre de l'ouvrage de Juliette Goursat place d'emblée la rencontre de l'autobiographie et du film documentaire sous l'angle de la confrontation. Si, comme l'affirme Jean-Luc Godard, « la fiction, c'est ce qui m'arrive à moi ; le documentaire, c'est ce qui arrive aux autres », documentaire et autobiographie apparaissent comme deux formes audiovisuelles inconciliables que rien ne semble pouvoir rapprocher. Et pourtant, force est de constater que depuis la fin des années 1950 aux États-Unis, le film

autobiographique fait florès auprès de nombreux cinéastes. Si certains optent délibérément pour une approche expérimentale ou (auto-)fictionnelle de l'autobiographie en cinéma, d'autres lui préfèrent sa version documentaire, laquelle fait du quotidien, du banal, de l'habituel, de l'ordinaire d'une existence singulière la matière même de son récit. N'en déplaise à Godard, la rencontre de l'autobiographie et du documentaire est bien possible. Elle est même féconde mais n'a jamais vraiment jusqu'ici été questionnée pour elle-même, contrairement au cinéma à la première personne, auquel l'autobiographie a trop souvent été ramenée et qui a fait l'objet de multiples recherches et publications². L'ouvrage de Juliette Goursat, version remaniée de sa thèse de doctorat, vient donc combler un manque, mais aucune sans prétention à l'exhaustivité puisqu'elle s'appuie, pour sa démonstration, sur un corpus principal de trente films auquel s'ajoute un corpus secondaire composé, quant à lui, de plus d'une centaine de courts et longs métrages. Pour étayer théoriquement son propos, l'auteure convoque de nombreux philosophes (Foucault, Ricoeur, etc.), sociologues (Bourdieu, Goffman, etc.), linguistes (Benveniste, Austin, etc.) théoriciens du cinéma (Château, Odin, etc.), ou de la littérature (Lejeune, Gusdorf, etc.).

- 2 L'ouvrage de 280 pages se divise en cinq grandes parties qui, chacune, interrogent un aspect particulier de l'autobiographie documentaire : sa généalogie et son histoire, son énonciation, ses modes de narration, ses jeux d'échelle et enfin son éthique.

Généalogie et histoire

- 3 À l'origine de l'autobiographie filmée, il y a le film de famille. Et à l'origine du film de famille, il y a les vues des frères Lumière, plus particulièrement celles réalisées par Louis, qui pour certaines dépeignent l'intimité de la vie familiale (ex : *Le Repas de bébé*, 1896). Les premières œuvres véritablement autobiographiques apparaissent, elles, à la fin des années 1950 aux États-Unis et coïncident avec l'avènement des premières caméras légères et des dispositifs sonores permettant l'enregistrement de sons synchrones. Originellement « underground », elles entendent s'écarter des normes et standards hollywoodiens. Des cinéastes comme Jonas Mekas ou Stan Brakhage vont ainsi « privilégier les thèmes non commerciaux, [et] mettre leurs perceptions quotidiennes et subjectives au centre de leurs films » (p. 21). Mais c'est véritablement sur les bases d'un cinéma direct nord-américain et d'un cinéma-vérité français, teintés de philosophie pragmatiste, que l'autobiographie, sous sa forme exclusivement documentaire, émerge dans un contexte social dit de « contre-culture » à la fin des années 1960 aux États-Unis, et plus particulièrement dans les deux universités cambridgiennes que sont Harvard et le MIT. Ces « auto-documentaires », comme aiment à les appeler Agnès Varda, obtiennent rapidement du succès auprès de cinéastes-enseignants tels que Ed Pincus, Richard P. Rogers, Robb Moss ou encore Ross McElwee. Ces néo-documentaristes commencent à fonder des projets autobiographiques tout en initiant leurs étudiants à de telles pratiques. L'autobiographie documentaire est née et ne cessera alors de croître jusqu'à devenir un phénomène mondialisé.

L'énonciation

- 4 Contrairement à la littérature, l'énonciation filmique ne peut être qu'impersonnelle. C'est du moins la thèse que soutient Christian Metz dans son livre éponyme³. En effet, si le film peut présenter un niveau discursif dans lequel un énonciateur personnel transparaît, ce niveau est nécessairement second par rapport à une autre strate énonciative, première et impersonnelle. Or, pour Juliette Goursat, « le cinéma possède les moyens de produire le sentiment d'une présence énonciative personnalisée » (p. 61). Pour le démontrer, elle s'appuie sur les travaux du fondateur de la sémio-pragmatique, Roger Odin, qui, contre Metz, affirme possible l'existence d'une énonciation personnelle première. Après cette rapide mise au point théorique, l'auteure va, dans le détail, étudier les modalités énonciatives de quelques films autobiographiques parmi lesquels *Le Filmeur* (2005) d'Alain Cavalier et *Les Plages* (2008) d'Agnès Varda. Voix-je, exposition du corps (quelquefois dévisagéifié), plan-miroir dans lequel le filmeur-réalisateur-personnage se filme filmant, etc., sont autant de modalités d'une énonciation personnelle première pour lesquelles sujet de l'énonciation et sujet de l'énoncé se confondent.
- 5 Questionner l'énonciation, c'est également interroger la prétention à la vérité, tout au moins à la véridiction, qu'accompagne le discours autobiographique. Autrement dit, dire « je » est-ce dire vrai ? Pour Juliette Goursat, l'autobiographie documentaire se fait quelquefois, pour reprendre un néologisme forgé par Agnès Varda, « documenteu[se] » en faisant passer pour réelles des « choses » qui sont fictives. La cause de cette confusion : le régime de lecture « documentarisant » déduit « logiquement » de la forme documentaire, et qui peut amener le spectateur à ne pas saisir sur un mode « fictivisant » ce qui doit pourtant l'être. L'autobiographie documentaire déploie conséquemment « toute une gamme de lectures, en fonction du degré de feintise et des régimes de vérité possibles. [...] Ces œuvres n'invitent pas à être lues de manière uniforme et requièrent une adaptation du spectateur. » (p. 88).

La narration

- 6 Écrire à la première personne suppose une mise en récit de son existence. C'est d'ailleurs là l'un des critères majeurs de distinction de l'autobiographie documentaire. Quant à la forme de cette mise en récit de soi, elle constitue un principe de discrimination des formes proches de l'écriture autobiographique que sont l'autoportrait et le journal filmé, chacun de ces « genres » reposant sur des conventions d'écriture admises : Le problème narratif de l'écriture de soi ne saurait pourtant être abordé uniquement de façon générique mais doit également l'être en des termes identitaires : construire un récit de soi participe-t-il d'une forme de construction de l'identité ? À cette interrogation, deux réponses peuvent être apportées, chacune s'appuyant sur une conception non substantialiste de l'identité, c'est-à-dire une conception mouvante, changeante, fluctuante, en un mot dynamique du sujet. Individu-palimpseste, le cinéaste vise, soit à conjurer le caractère chaotique de la vie, soit simplement à l'affirmer. Dans le premier cas, la structuration narrative peut être pensée comme une « réponse aux menaces qui pèsent sur l'identité d'un individu » (p. 107). Mais le récit peut également être pensé comme déstructure de l'identité. En effet,

un film autobiographique fonctionnant par agencement de bribes d'existence, il tend *in fine* à montrer le caractère tumultueux et/ou informe de la vie individuelle.

D'un « je », l'autre

- 7 Rimbaud l'affirmait dans sa lettre à Paul Demeny datée du 15 mai 1871 : « je est un autre ». Et, l'autobiographie documentaire semble constituer l'une des illustrations cinématographiques les plus convaincantes de cette assertion rimbaldienne. Le « je » autobiographique n'est jamais une entité privée d'extériorité mais un centre subjectif qui (s')ouvre sur un dehors. C'est pourquoi la mise en scène de soi ne peut être réduite à un simple geste égotique et/ou narcissique. Loin donc de toute forme de logorrhée solipsiste, l'autobiographie ne cesse d'interroger l'« autre ». C'est pourquoi toute réflexion sur l'autobiographie documentaire ne peut faire l'impasse d'un questionnement sur ses je(ux) d'échelle, série de cercles concentriques mêlant histoire et mémoire, société et politique. Plusieurs cas sont évoqués : des films réalisés par des femmes dans lesquels celles-ci développent un propos de nature politique et non nécessairement féministes (*Demain et encore demain* de Dominique Cabrera, 1997), d'autres, rhétoriques et argumentatifs, qui « se risque à employer la première personne pour exprimer un point de vue sur certains événements politiques des années 1960-1970 » (ex : *Mourir à trente ans* de Romain Goupil, 1982), d'autres enfin qui, dans leurs thèses, contrastent avec celles de l'histoire officielle et « élargi[ssent] la base de la mémoire collective » (ex : *Diaries* de David Perlov, 1973-1983) ou contestent les politiques de la mémoire soutenues par certaines institutions et certains régimes étatiques, notamment chiliens (ex : *Rue Santa Fe* de Carmen Castillo, 2003).

L'éthique

- 8 Trois grands axes se dégagent de la cinquième et dernière partie de l'ouvrage de Juliette Goursat qui entend questionner l'éthique, comprise dans son acception antique, des pratiques autobiographiques :
- 9 - L'interaction filmeur-filmé
- 10 Dans sa forme cette interaction est interrogée comme suit : comment un documentariste autobiographe peut-il éviter l'écueil du voyeurisme et ne pas se donner à voir et donner à voir l'autre, généralement un proche, comme un animal dans un cirque ? La réponse proposée par Ed Pincus est connue : la pratique du documentaire exige de ne pas se mettre à distance des sujets filmés pour la simple raison que le documentariste participe toujours de, c'est-à-dire crée en partie, la réalité qu'il filme. Dans son fond, cette question devient : que puis-je montrer de l'autre ? Et pour quels usages ? Car, comme l'affirme Dominique Cabrera, exposer l'autre, « c'est prendre le risque de mal faire, c'est prendre le risque de faire mal⁴ ». Involontairement, bien sûr, mais aussi volontairement.
- 11 - La responsabilité du réalisateur à l'égard du spectateur
- 12 Un réalisateur peut-il tout montrer, tout filmer ? Ou bien y a-t-il des limites au représentable ? La question est, certes, archi-connue mais prend une forme singulière appliquée à l'autobiographie documentaire : où y a-t-il impudeur ? Juliette Goursat prend ici le parti d'interroger des « films limites » où les cinéastes sont atteints de

pathologies, quelquefois incurables, tels que le sida, le cancer, la dépression, l'anorexie, la boulimie ou encore l'hépatite C, et filment le quotidien de leur corps, donc de leur âme, bouleversé et endolori par la maladie.

13 - Le souci du « je »

14 Les intentions qui président à la réalisation d'un film autobiographique peuvent-elles s'apparenter à ce que Michel Foucault nomme le « souci de soi⁵ », l'une des variétés du perfectionnisme moral ? L'auteure défend ici la thèse selon laquelle se mettre en « je », c'est potentiellement chercher à s'améliorer, à se perfectionner et donc tendre vers une vie « éthiquement » bonne. À la question cavellienne « le cinéma nous rend-il meilleurs ?⁶ », Juliette Goursat et les documentaristes qu'elle interroge, répondent donc par l'affirmative.

Conclusion

15 On saura gré à Juliette Goursat d'avoir écrit un livre qui propose un large panorama d'un « ensemble » cinématographique vaste et varié dont les frontières, floues et poreuses, rendent difficile toute forme de catégorisation, de codification, donc de théorisation. C'est *in fine* la question de la possible existence d'un « genre autobiographique et documentaire », c'est-à-dire d'une structure sémantico-syntaxique parfaitement codifiée de l'écriture de soi, qui est posée.

L'auteure

16 Juliette Goursat est docteure de l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS) en « Arts : histoire et théorie ». Elle enseigne actuellement dans le secondaire et à l'université Paris 3-Sorbonne Nouvelle et à auparavant dispensé des cours à l'École Nationale Supérieure d'Audiovisuel (ENSAV) de Toulouse.

NOTES

1. Juliette Goursat, *Mises en « je ». Autobiographie et film documentaire*, Aix-en-Provence, Presse Universitaire de Provence (PUP), coll. « Arts », 2016, 284 p.

2. Pour n'en citer que quelques-uns, rappelons les ouvrages suivant : Alain Bergala (dir.), *Je est un film*, ACOR, Associations des Cinémas de l'Ouest pour la Recherche, 1998 ; Jean-Pierre Esquenazi et André Gardies (dir.), *Le Je à l'écran*, Paris, L'Harmattan, 2006 ; Yann Beauvais et Jean-Michel Bouhours, *Le Je Filmé*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1995 ; Gérard Leblanc (dir.), *Un cinéma du subjectif*, Paris, Cahier Louis-Lumière, 2011.

3. Christian Metz, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991.

4. Dominique Cabrera, « Une jeunesse amoureuse », *Critikat*, 2 avril 2013, consulté par Juliette Goursat le 14 septembre 2014.

5. Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, t. III : « le Souci de soi », Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1997 [1984].

6. Stanley Cavell, *Le cinéma nous rend-il meilleurs ?*, Paris, Bayard, coll. « Le temps d'une question », 2003.

RÉSUMÉS

L'autobiographie documentaire filmée, apparue dans les années 1950 aux États-Unis, n'a jusqu'ici fait l'objet que de peu d'investigations. Et c'est précisément ce manque scientifique que vient combler l'ouvrage de Juliette Goursat, *Mises en « je »*. *Autobiographie et documentaire* (2016), en proposant une vue d'ensemble d'un « genre » qui semble échapper à toute forme de théorisation et catégorisation. Dans cet itinéraire cinématographique, cinq axes de réflexion sont abordés : l'histoire des pratiques et des théories, formes de l'énonciation, modes de mises en récit, figures des jeux d'échelle et questionnements éthiques.

INDEX

Mots-clés : autobiographie, documentaire, subjectivité, énonciation, éthique, Goursat.

AUTEUR

YOANN HERVEY

Doctorant en études cinématographiques et enseignant en qualité d'ATER à l'université Paul-Valéry Montpellier 3. Sa thèse, consacrée à la philosophie du cinéma de Gilles Deleuze, se veut être une exégèse « généalogique » des différents concepts centraux de *L'Image-mouvement* et *L'Image-temps*. Également diplômé en philosophie et en science politique, ses travaux de recherche portent essentiellement sur les relations entre philosophie et cinéma. Son dernier article, consacré au concept deleuzien d'image-cristal, paraîtra dans un ouvrage collectif intitulé *Lectures de Deleuze* fin 2018.