

ETC



L'autoportrait du cinéaste au travail

Muriel Tinel

Numéro 68, décembre 2004, janvier–février 2005

Portrait de soi

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35163ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Tinel, M. (2004). L'autoportrait du cinéaste au travail. *ETC*, (68), 25–28.



ACTUALITÉS/DÉBATS

L'AUTO PORTRAIT DU CINÉASTE AU TRAVAIL

dans le vaste champ du cinéma intime, on emploie couramment diverses catégories pour désigner des films provenant de sources différentes et utilisant des supports variés.

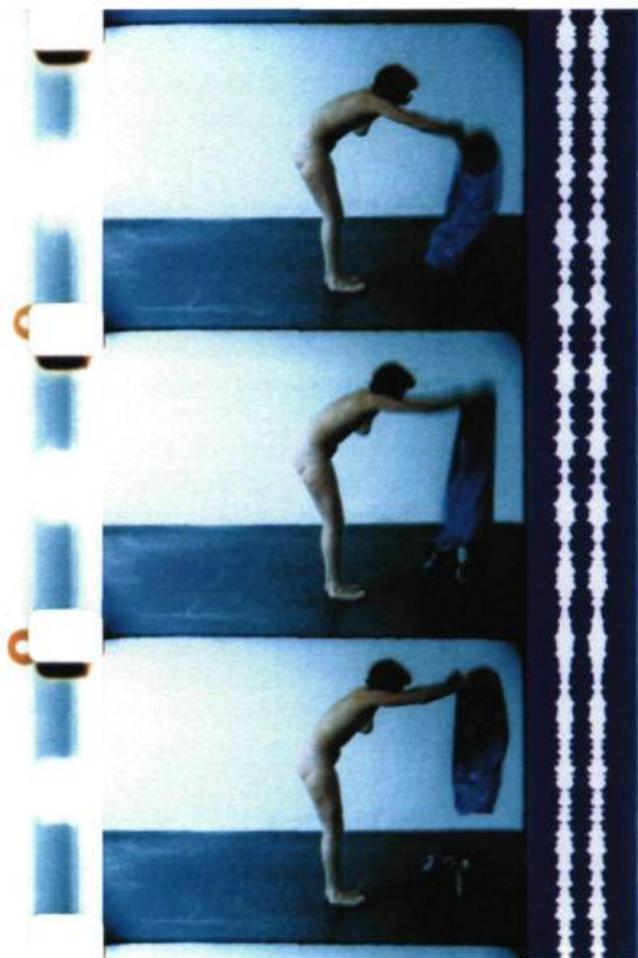
Ainsi, les termes comme autobiographie, autoportrait, journal, lettres, mémoires, confessions ou encore récits de voyage sont souvent convoqués pour décrire des films de famille, des journaux filmés, des installations vidéo, des films commerciaux plus ou moins confidentiels, des films expérimentaux, des documentaires ou bien encore des reportages TV. Cette prolifération est inhérente au corpus même, puisqu'elle est non seulement le reflet de la multitude et de la diversité des œuvres produites ces dernières années, mais aussi la conséquence d'une classification presque impossible, tant les frontières entre les genres sont fragiles et poreuses.

Concernant l'autoportrait, dont il est plus particulièrement question ici, sa dénomination à propos d'une œuvre cinématographique est équivoque, parce qu'il est d'usage d'employer ce terme de façon générique, pour définir tout ce qui ressemble à un portrait du cinéaste par lui-même. Ainsi, des films aussi différents qu'*Aprile* (1998), de Nanni Moretti, *Demain et encore demain* (1998), de Dominique Cabrera, *Bologna Centrale* (2003), de Vincent Dieutre, ou encore *Panic Bodies* (1998), de Mike Hoolboom, peuvent être qualifiés d'autoportraits. Pourtant, à en croire Jean-Luc Godard, qui s'exprimait au moment de la sortie de *JLG-JLG, autoportrait de décembre* (1994), si l'autoportrait est une forme picturale courante apparaissant parfois en littérature, en revanche, « c'est un genre pratiquement impossible au cinéma »¹. De quoi, alors, sont faits

tous ces films que l'on désigne comme des autoportraits ? Quels sont leurs points communs ? À partir de quel moment peut-on spécifiquement parler d'un autoportrait cinématographique ?

Dans un travail récent, j'ai proposé de différencier l'autoportrait du journal filmé ou de l'autobiographie, en me basant sur le fait qu'un autoportrait n'est ni un

Anja Czioska, *One Pussy Show*, 1998 (Allemagne). 16 mm, couleur, sonore. Durée : 6 mn 30 s. © Lightcone.



portrait de soi enregistré au jour le jour, ni un récit rétrospectif de la vie du cinéaste². Il s'agit plutôt d'une représentation de l'artiste par lui-même, à un instant donné de son travail, quand se pose pour lui la question : qu'en est-il de moi maintenant dans le cinéma et qu'en est-il du cinéma maintenant pour moi ? Ce n'est pas seulement la place de l'individu qui est en jeu mais celle de l'artiste (et sa figure), dans un moi-ici-maintenant où le temps et l'espace mis en scène ne peuvent être que ceux du film à faire, autrement dit, du film en train de se faire. Ainsi, si le caractère intime et la mise en scène de la figure du cinéaste sont des instances incontournables de l'autoportrait cinématographique, elles ne suffisent pas à le définir. Car l'autoportraitiste cherche à se représenter non pas pour lui-même, mais dans l'action même de son travail, c'est-à-dire en train de faire du cinéma. Tentons alors de discerner successivement ce que l'autoportrait du cinéaste nous donne à voir et nous fait savoir de son *intimité*, de sa *figure*, et surtout de son *travail*.

Les films dits « à la première personne » (c'est-à-dire quand le cinéaste se met plus ou moins explicitement en scène) montrent, par définition, autant d'espaces intimes qu'il y a d'œuvres. On y est confronté à l'univers personnel de l'auteur, celui qui appartient à sa vie privée et qui reflète son point de vue. On voit sa maison, avec notamment la chambre et la salle de bain (lieux privés par excellence), parfois la cuisine, et bien sûr ses objets personnels (photos, meubles, livres...). Dans *Autoportrait en vieil ours* (1998), Michel Polac filme ses habitudes de petits-déjeuners; Sophie Calle filme chaque matin le lit de sa chambre d'hôtel dans *No Sex Last Night* (1996); Dominique Cabrera se filme en train de prendre son bain dans *Demain et encore demain* (1998); Anja Czoska essaye tous ses vêtements dans *One Pussy Show* (1998); et Alain Cavalier, dans *La rencontre* (1996), ne montre son appartement que par l'intermédiaire de gros plans. On peut aussi y rencontrer les proches du cinéaste, par exemple la famille de Rémi Lange dans *Omelette* (1998), l'entourage de Johan Van Der Keuken dans *Vacances prolongées* (2000), ou encore les homonymes d'Alain Berliner réunis le temps d'une soirée dans *The Sweetest Sound*, film connu aussi sous le titre *My Name is Alan Berliner* (2001). Le cinéaste peut également nous faire visiter les lieux qui lui sont familiers (*Porto de mon enfance* (2001), de Manoel de Oliveira), les endroits qu'il traverse et découvre (Belfast ou Doulaye dans *Sur la plage de Belfast* (1999) ou *Doulaye, une saison des pluies* (1999), de Henri-François Imbert). Enfin, il peut nous faire partager son point de vue sur le monde qui l'entoure, en rendant compte d'événements et de faits de société : Agnès Varda allant à la rencontre des glaneurs modernes dans *Les glaneurs et la glaneuse* (2000) et *Deux ans après* (2002), Jan Peters filmant « son » éclipse de soleil dans *J'ai 33 ans* (1999), ou encore Ross McElwee dans *Bright Leaves* (2003) qui, tout en recherchant ses ancêtres, fait une enquête sur la production du tabac en Caroline du Nord. Ces endroits ou ces personnes sont le

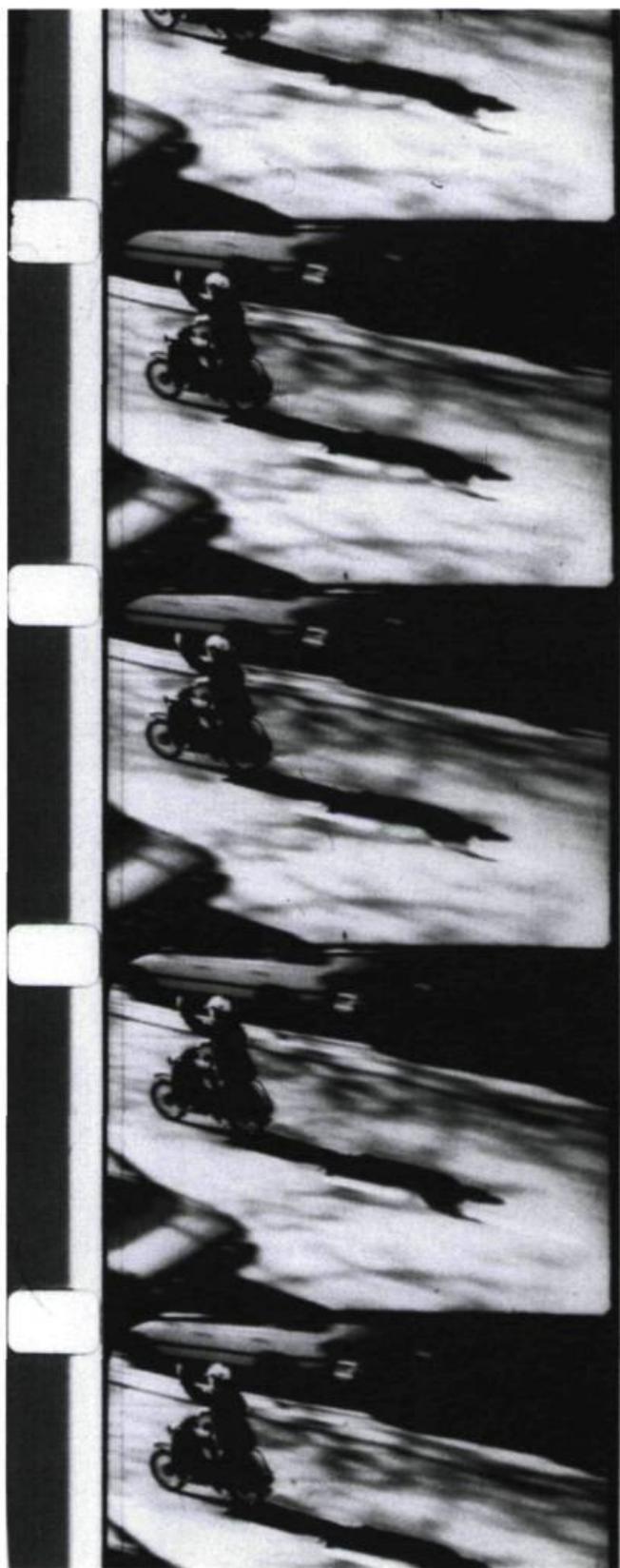
plus souvent filmés pour ce que cela raconte de l'intimité du cinéaste, de sa particularité individuelle. Mais parfois, leur fonction est autre et, dans quelques-uns de ces films à la première personne, on s'aperçoit que ce n'est plus vraiment sa maison que le cinéaste montre, mais ce qui constitue son atelier, son lieu de travail, l'endroit où il est possible pour lui de se montrer en train de faire du cinéma. Il peut s'agir d'une partie de son espace privé, alors détourné, comme dans *Kamera* (1997), de Dietmar Brehm, qui s'installe dans la salle de bain uniquement pour utiliser le miroir, ou dans *Le jour où* (1997), de Chantal Akerman, dans lequel la cuisine devient un véritable studio où elle peut expérimenter un travelling circulaire sans fin. Il peut s'agir aussi d'un endroit à part, séparé de l'espace habitable, comme dans *JLG-JLG, autoportrait de décembre* (1994), de Jean-Luc Godard, dont toute une séquence a lieu dans une salle de montage, ou dans *Decembre 1-31* (1999), de Jan Peters, quand le cinéaste retourne dans le laboratoire où il travaillait avec son ami trop tôt disparu. Mais ce lieu peut aussi être très proche du bureau traditionnel, comme dans *Ghost of Electricity* (1997) de Robert Kramer, qui s'y expose (nu) au milieu de tout son matériel de prise de vue et de ses ordinateurs, ou encore dans *JLG-JLG, autoportrait de décembre* (1994), quand Godard montre les rangées de livres et de cassettes vidéo, ainsi que les reproductions de tableaux ou de photographies lui servant au travail d'*Histoire(s) du cinéma* (1998). L'intimité, toujours présente, devient celle du travail en cours ou à venir.

Tout en restant dans le domaine des films à la première personne, mais en se tournant cette fois vers un axe plus fictionnel, on remarque qu'une autre forme d'intimité apparaît dans les films réalisés et joués par de nombreux acteurs-auteurs tels que Woody Allen, Clint Eastwood, Takeshi Kitano, Nanni Moretti, João César Monteiro, ou encore Yvan Attal, Vincent Gallo et Naomi Kawase. Cette intimité implique la représentation de la figure de l'artiste, celle de l'apparition de son visage et de son corps. Venue tout droit de la tradition picturale et photographique, cette présence intègre ici les mouvements et la temporalité du film pour se transformer et se définir autrement. Car si le *je* du cinéaste est le point de départ du film à la première personne, on s'aperçoit vite que son *jeu* est un élément essentiel et plus strictement cinématographique de l'autoportrait. Deux traits caractéristiques de ce *jeu* peuvent alors être soulignés. On remarque d'une part une récurrence de la mise en scène burlesque. Et parmi de nombreux exemples, on peut citer l'hypocondrie hystérique de Woody Allen, les déguisements ou les blagues de Takeshi Kitano dans *L'été de Kikujiro* (1999), le bonnet à pompon de Jean-Luc Godard, ou encore la rencontre de Nanni Moretti avec Jennifer Beals dans *Caro Diario* (1994). Comme si mettre en scène son propre corps, c'était d'une manière ou d'une autre se souvenir de Charlie Chaplin, Buster Keaton ou Jacques Tati, et s'inscrire dans la grande tradition du burlesque, où finalement le jeu

corporel et la mise en scène sont indissociables. Les mouvements maladroits, les chutes, les déguisements, la façon de se cogner aux bords de l'image ou aux autres corps, de n'être jamais à sa place, en avance ou en retard d'un plan, est réellement une façon d'incarner le cinéma, d'éprouver, par ce corps qui se rend visible, le langage cinématographique. D'autre part, il faut souligner l'effet de signature que suggère la présence du réalisateur dans son propre film. Alfred Hitchcock avait systématisé et réduit à l'essentiel cet effet en faisant une brève apparition dans tous ses films. Mais d'une manière plus générale, on peut dire que quelque soit le personnage incarné (son propre rôle, celui d'un réalisateur portant un autre nom, ou n'importe qui d'autre), cette présence plus ou moins forte fonctionne comme un repère guidant le regard que l'on porte sur le film. Comme dans l'autportrait pictural que l'on nomme *in assistenza* (celui de Raphaël dans *L'école d'Athènes* – 1508-1511 – par exemple), l'auteur devient une sorte de passeur du récit en cours, son corps accompagne la représentation tout en la soulignant. Ainsi, qu'elle soit burlesque ou tragique, la seule réalité de la figure de l'artiste, qui bien souvent ne dit pas *je* et ne donne pas son vrai nom, est celle du film se déroulant sous nos yeux.

Il est assez évident qu'en mettant en avant à la fois la représentation de l'atelier et le jeu corporel de l'auteur, l'autportrait du cinéaste devient plus spécifiquement celui du cinéaste au travail. Or il existe un autre aspect, moins commenté, de la représentation de ce travail, qui est celui du travail du film (et du cinéma) proprement dit. Il peut s'agir, tout d'abord, de montrer les étapes du travail d'un film (projet, écriture, tournage, montage, voire projection) et les questions, les pensées qu'elles engendrent. Par exemple, dans *Looking for Richard* (1995), Al Pacino décortique les phases successives à traverser pour réaliser une adaptation satisfaisante de *Richard III* de William Shakespeare. De rencontres en répétitions, de discussions en morceaux de films tournés en costume, l'autportrait ne sera pas le résultat, mais le processus du travail fourni au cours de plusieurs mois. Dans un autre registre, quand Chantal Akerman annonce son autportrait au début de *Chantal Akerman par Chantal Akerman* (1996), elle expose sa démarche, s'explique sur ce qu'elle pourrait ou devrait faire pour ce film, et justifie finalement ce qui suit, c'est-à-dire un autportrait qui ne met plus directement en jeu ni sa personne, ni sa figure, mais plutôt ses films passés, donc son travail de cinéaste. Certains extraits sont montés bout à bout, et le film obtenu fonctionne comme une mise en scène de souvenirs déjà transposés, en même temps qu'il invente un autportrait en creux, qui traverse les formes filmiques sans souci de la chronologie, ni du récit. Par contre, dans *JLG-JLG, autportrait de décembre* (1994), de Jean-Luc Godard, le travail du montage qui nous est montré (compter les photogrammes, couper la pellicule avec des ciseaux, délimiter les plans), est une façon d'exposer concrètement un argument philosophique sur le visible et l'invisible

Jon Peters, Dezember 1-31, 1999 (Allemagne), 16 mm, couleur, sonore. Durée : 97 mn. © Lightcone.





(Merleau-Ponty), et de faire véritablement allusion au travail d'un autre film, en l'occurrence *Hélas pour moi* (1993). Par ailleurs, et en allant un peu plus loin quant aux possibilités de la représentation du travail du film, on remarque que plusieurs autoportraits sont littéralement des expérimentations sur le support filmique et sur les caractéristiques de la technique cinématographique. Quand Dietmar Brehm, dans *Kamera* (1997), se filme devant son miroir à côté de sa caméra, c'est pour jouer avec toutes les possibilités de prises de vues. Du flou au net, diaphragme ouvert ou non, longue ou courte focale, il fait même bouger la caméra en tapant dessus plus ou moins fort. Shiho Kano, dans *Rocking Chair* (2000), procède de la même façon, à cela près que c'est essentiellement un travail sur les variations de lumière et de son que sa présence immobile révèle. Quant à Olivier Fouchar, le travail qui l'anime dans *Autoportrait en 7 tableaux* (1998),

N°5 (1998) ou *Autoportrait refilmé* (1998) se situe plutôt du côté des multiples manipulations possibles de la pellicule : il refilme, teinte, expérimente différents tirages, et il lui arrive d'altérer volontairement le film en le laissant à l'air libre ou en le plongeant dans divers bains chimiques. En ceci, il est assez proche du travail de Louise Bourque qui, pour *Self Portrait Post Mortem* (2002), a enterré pendant quelques mois la bobine filmée pour que celle-ci se transforme et s'use au contact de la terre. Enfin, chez Jean-François Reverdy, l'expérience est celle de l'invention d'une technique, puisque son autoportrait, *Vidéo Sténopé-naissance d'une image* (2003), est filmé avec une caméra vidéo fonctionnant comme un sténopé, c'est-à-dire que l'objectif a été remplacé par un morceau de carton troué, ce qui donne une image fragile et presque flottante. Dans tous les cas, et quel que soit le procédé utilisé, la figure du cinéaste vient s'offrir au regard pour, d'une certaine manière, prouver la valeur ou la teneur des plans obtenus.

C'est en déplaçant à peine l'injonction *moi/je* du film intime vers un *moi/le film* que le cinéaste vient à faire du film en train de se faire le véritable sujet de son autoportrait. Mais ce film ne manque jamais de s'inscrire à la fois dans la filmographie du cinéaste (qu'en est-il de moi dans le cinéma ?) et dans une certaine histoire du cinéma (qu'en est-il du cinéma pour moi ?). Ainsi, les enjeux mis en œuvres dans l'autoportrait du cinéaste au travail impliquent aussi la réalisation d'un portrait du cinéma par le cinéma.

MURIEL TINEL

NOTES

¹ Jean-Luc Godard, « J'ai toujours pensé que le cinéma était un instrument de pensée », *Godard par Godard*, tome 2, Paris, Cahiers du cinéma, 1998, p. 300.

² Muriel Tinel, *L'autoportrait cinématographique*, thèse de doctorat de l'EHESS-Paris, 2004.

