

NOUS, LES AUTRES, ENSEMBLE
Intervention de Jean François Debiegne
Week end Pro-fil / 12 juin 2009

(notes)

PISTES DE REFLEXION

Thème initial : enrichissons nous de nos différences

préambule

EXTRAIT du film **FIRST CONTACT** de Bob Conolly (10 premières mn)

Dès que nous associons les mots *cinéma* et *autre*, un troisième vient immédiatement c'est *représenter*, je reviendrai sur cet aspect, mais j'ouvre ici un premier champ d'exploration Qu'est ce que *Représenter*? *Représenter*, est-ce copier? Est ce imiter? Est ce reproduire?

L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible

Paul Klee (peintre, art contemporain)

Comme vous le savez, je travaille, dans ma pratique, le genre documentaire, et cette question du **NOUS, LES AUTRES, ENSEMBLE** nous est très familier, constamment présente dans notre démarche

Expliquer cette démarche

Pour revenir au cinéma, sans en faire l'historique depuis les Frères Lumière (1^{er} film, *la sortie des usines*), souvenons nous de cette pensée de Deleuze, grand philosophe et grand amoureux du cinéma.

« Ce qui fonde la rencontre de l'image cinématographique et l'image de la pensée, c'est l'automatisme de l'image cinématographique. C'est ça... L'image cinématographique est automatique. Et bien oui, l'image cinématographique c'est la première des images automatiques. Le propre de l'image cinématographique est l'automatisme, n'est-il pas tout à fait normal que l'image cinématographique nous présente des automates ? »

Gille Deleuze

Il a dit tant de choses sur le cinéma mais ça c'est fondamental :

« Le cinéma est possible quand il y a une analyse des mouvements qui

conditionne la synthèse du mouvement «

Comme dans le cadre d'une diégèse (DIEGESE :(etienne Souriou) 1951. (Filmologie, Sémiotique cinématographique). Ensemble des éléments d'un récit filmique considérés en eux-mêmes, univers dans lequel s'inscrit une histoire.), je vais vous faire écouter un extrait des fabuleux cours de Deleuze.

Il porte un des aspects du titre de ce qui nous réunit : **Ensemble**, qui suppose une sorte d'affection pour l'autre.

Une affectation qui peut se traduire, en cinéma par le gros plan, souvent utilisé, par exemple, dans le film ethnographique.

Extrait de Gille Deleuze ; « Cinéma » : Disque 4, extrait 1 durée 8'41

A C'est le thème même du rapport du spectateur au film

Nous, ce sont les réalisateurs

Les autres ce sont les spectateurs

Ensemble = spectateur-réalisateur-film

C'est aussi le rapport du filmeur au filmé

Walter Benjamin, comme certains philosophes qui se sont intéressés à l'image, défend très tôt (année 30) la thèse, selon laquelle il y a un langage de l'image filmique, avec une telle exaltation, passant alors, pour certains, comme illuminé. Pour être vue et bien vue, chacun doit prendre en compte le fait que d'abord, cette image nous regarde.

Vous n'êtes pas sans savoir que la relation entre la personne qui filme et celle qui est filmée est, en cinéma documentaire, la colonne vertébrale du film. Si la relation est mauvaise, le cinéaste sera obligé de faire dire ce qu'il veut entendre, ce qu'il veut démontrer, et son film n'aura que peu d'intérêt. De la qualité du dialogue entre la personne filmée et le filmeur naît la qualité de la relation à laquelle assistera le spectateur. Pour que ce dialogue se passe dans de « bonnes conditions », chaque réalisateur adopte une méthode, une manière de faire, qu'il adapte à chaque projet, à chaque personne qu'il rencontre. Certains réalisateurs, comme *Alain Cavalier* ou *Robert Bozzi*, tendent à une diminution du matériel. Diminution de son importance dans la relation avec l'autre, diminution de sa taille, de sa contrainte. *Alain Cavalier* ou *Abbas Kiarostami* ont redécouvert le plaisir de filmer depuis qu'il a

adopté les caméras mini-DV, car il a enfin pu se séparer de l'équipe qui, malgré tout le plaisir qu'il avait à travailler en groupe, faisait de lui « un chef de chantier ».

« J'ai toujours rêvé de me retrouver seul devant les personnes que je filme, et d'avoir un rapport personnel avec la personne filmée. [...] Ce n'est pas parce que vous êtes seul à filmer que vous êtes seul. »

Robert Bozzi (film : *les gens des baraques etc ..*), quant à lui, pense qu'« Il faut se poser la question de savoir comment on communique avec les gens. Parce que le cinéaste est trop facilement un dominant, et ce n'est pas une bonne position, on n'a pas forcément besoin de ça. Si je veux une relation avec les gens, je ne leur donne pas d'ordres.

Il y a un vrai besoin de liberté : liberté du geste, de la parole, liberté d'aller vers l'autre d'abord, puis de l'enregistrer éventuellement ensuite.

Denis Gheerbrant (film : *Grands comme le monde etc ..*), lui, préfère marquer le moment de l'entretien par rapport aux moments de rencontre, de discussions préalables. Instaurer une rupture entre ces deux moments, lui permet de faire prendre conscience à l'autre du film qui se fait. En le voyant s'installer, préparer sa caméra et ses micros, la personne filmée mesure le fait que sa parole sera enregistrée, et donc de sa destination à la sphère publique. Ce n'est pas dans le but de l'effrayer, bien au contraire, mais afin qu'elle réalise que le film se fait, et que dans ce cas il se fait à deux. Et c'est là pour certains cinéastes, un des noeuds du problème : arriver à ce que l'autre entre dans la création du film, y prenne sa place à égalité avec le réalisateur. Et, pour Denis Gheerbrant, tendre à un effacement de l'outil ne lui paraît pas une solution adéquate, car elle tendrait à faire disparaître la fonction même de l'enregistrement de cette parole, la fonction même du film.

Paradoxalement, il cherche à ce que la personne filmée entre complètement dans le champ de sa parole. En filmant seul, il place sa caméra devant ses yeux, obstruant ainsi son regard.

« Entrer en relation avec une personne, c'est d'abord échanger un regard. Accepter autrui, l'autre c'est accepter son regard. »

Quand deux personnes vont s'opposer, elles se rencontrent généralement de face. Le face à face annonce souvent une relation d'attaque-défense. Une situation d'angle, où l'individu peut regarder de face aussi bien que

détourner le regard, est probablement plus favorable à l'échange

Le rapport au spectateur

Il n'y a pas de « nous » collectif, le réalisateur doit maintenir cet *écart de sécurité* entre le « je » et le « nous »

IDEE : De quoi sommes nous spectateurs ?

« Quel est le régime de convocation de la croyance qui fait de nous les spectateurs ce qui n'est plus là. Le mode d'apparition de l'image est aussi le mode de la croyance avec ceux qui ne sont plus là » MJ Mondzain

Nous filmons des morts. : de JI Godard

Ritthy Pan, a mis en œuvre un partage des regards de *ce qui n'existe pas mais qui est là* (MJ Mondzain)

Les images ne sont pas des personnes ; l'écran est plat réel mais les images sont véhicule du fictif, l'écran participe pleinement à la construction de l'image

« Quelque chose se met en place dans l'espace collectif de la salle, espace collectif ou se joue en même temps la communauté du spectateur et la solitude la vision »

Lire extrait *L'image peut elle tuer ?* page 51

Faire référence aux livres de MJ Mondzain : « voir ensemble » et « voir une image »

B c'est le thème même du film ethnologique, voir Jean Rouch

Extrait coffret **JEAN ROUCH** dvd 2 film 3 *Moi un noir*, début jusque 3'30

Dans les années vingt, Robert Flaherty, considéré comme le « père » du documentaire, tourne **Nanook of the North** (1922, Canada). Sa méthodologie, très ethnographique, inaugure une nouvelle démarche en proposant un regard original, qui a eu des conséquences sur la représentation des esquimaux

Le cinéaste revendique la double influence de Flaherty et de Vertov : Flaherty, le cinéaste voyageur qui fait de petits arrangements avec la réalité : Vertov car Jean Rouch se réclame avec son "cinéma vérité" _ du cinéaste russe et de son *kinopravda*. En effet, Rouch prône la transformation du cinéaste lors des prises de vues. L'ethnologue cinéaste, avec son "oeil

mécanique" et son "oreille électronique", se transforme, possédé par son objet d'observation et entre dans un état de "ciné-transe", l'interaction entre la caméra et l'opérateur permettant **d'accéder à l'autre**, sinon à la vérité. Sous l'influence de nouvelles technologies, associées aux théories anthropologiques, Rouch invente une manière de tourner, de scénariser, de monter et, surtout, de représenter l'Autre. En 1955, il réalise **Les Maîtres fous** (Ghana), projet très avant-gardiste, proposant une forme de décolonisation par l'image. Sans rentrer dans une analyse formelle de ses films (qui mériteraient à eux seuls un atelier entier), nous réfléchissons sur les conséquences de ce nouveau regard sur l'Autre.

L'altérité, la rencontre les 2 mondes, On peut allier les ressources du cinéma pour faire un film, l'essentiel est la posture (ethnologues)

Donner la parole à l'Autre

Intéressé par le développement d'une méthode interactive, Jean Rouch cherchait à faire participer ses interlocuteurs dans le processus de réalisation. Il crée le concept *d'anthropologie partagée*, qui soulève une réflexion profonde non seulement sur la position du filmé et du filmeur, mais aussi sur leur relation. Avec **Moi, un noir** (1959, Côte d'Ivoire), considéré par Godard comme un film charnière dans l'histoire du cinéma, il introduit une nouvelle pratique du cinéma, une nouvelle méthode qui lancera la Nouvelle Vague. À nouveau, ce qui va nous intéresser ici ne tourne non pas autour des questions de style, mais du développement de son concept d'anthropologie partagée, qui permet à l'Autre de passer enfin du statut d'objet au statut de sujet.

Son concept *d'anthropologie partagée* aura des répercussions énormes dans le monde de l'anthropologie visuelle. Différents projets expérimentaux seront tentés en co-réalisant des films avec des indigènes ou en leur donnant des caméras. Les Inuits furent les premiers à se lancer, suivis des Indiens d'Amérique, des Aborigènes d'Australie et enfin des Indiens d'Amazonie. Avec **La Maison est noire** (1962, Iran) de Feroz Farrokhzad, un nouveau regard sur les lépreux est tout à coup possible. Ce film est une excellente illustration de la manière avec laquelle on peut éthiquement représenter un groupe « marginalisé », sans tomber ni dans un processus discriminatoire ou d'infériorisation, ni dans un système de victimisation.

C c'est une ouverture au monde, aux autres cultures

Parmi les nombreux artefacts culturels (peinture, musique, littérature) dont nous disposons, le cinéma offre un outil de choix pour explorer une culture. On peut considérer les films comme l'expression et la représentation d'une culture. Expression d'une culture, tout d'abord, dans la mesure où un film reflète généralement la culture de son réalisateur quel que soit le sujet du film. Représentation d'une culture ensuite, parce que la majorité des films offrent un contenu culturel, c'est-à-dire, des informations sur une culture ou une société donnée.

Mais il faut faire la distinction ici entre représentation et réalité. L'aspect immédiat du cinéma a tendance à nous faire prendre pour réalité ce qui n'est qu'une représentation de la réalité. Un film est toujours le résultat d'une série de choix fait par un réalisateur. Et même quand celui-ci prend pour base le monde réel, son film n'est qu'une interprétation de la réalité.

"Le cinéma, c'est la manipulation du réel par le son et l'image." Alain Resnais
Par conséquent, lorsqu'on analyse les contenus culturels d'un film, il faut toujours s'interroger sur les intentions du réalisateur. Ainsi, dans *400 coups (1959)*, François Truffaut présente l'école comme une sorte de prison où l'on apprend peu et où l'on s'ennuie beaucoup. Ceci est à mettre en parallèle avec l'expérience du réalisateur et sa jeunesse rebelle. Truffaut nous montre l'école non comme elle était, mais comme il l'a vue et comme il l'a vécue. Cette représentation est très différente de celle de d'Abdellatif Kechiche dans *L'Esquive (2004)*

Cette distinction entre réalité et représentation devient d'autant plus évidente quand la représentation exagère et simplifie certains éléments de la réalité pour aboutir à la construction de stéréotypes. (selon le sociologue américain Erving Goffman "des images prêtes à l'emploi).

Le cinéma est un médium qui cristallise les stéréotypes. Cela peut s'expliquer par la nécessité d'identifier rapidement dans les films un personnage ou un groupe en utilisant des représentations déjà présentes dans l'imaginaire collectif des spectateurs.

Ces stéréotypes sont pour la plupart des phénomènes interculturels et transnationaux particulièrement présents dans les comédies et les autres genres dominants du cinéma populaire,

Extrait : film *Le goût de la cerise* de Abbas Kiarostami chapitre 1 4 premières mn

D. Parler des autres au cinéma c'est aussi parler de la représentation de la figure

Dans le. Au début d'un des sketch du film *Trois filles*, de Satyajit Ray en 1961, on voit arriver quelqu'un qui se dit écrivain, il vient s'asseoir sur les marches, entre une maison seigneuriale et le fleuve. Il parle à une femme voilée assise quelques marches plus bas. Il lui dit qu'il s'intéresse aux histoires de revenants et qu'il a écrit l'histoire d'un fantôme revenu dans cette maison même.

Ainsi, il commence à lire l'histoire, et on le verra quelquefois en train de la lire. Car l'une des particularités de ce genre de récit, c'est qu'il s'agit souvent d'histoires racontées, peut-être parce que la rencontre de l'inhumain ne va pas de soi, peut-être pour créer le désir d'un savoir. Dans ces histoires il y a toujours un écrit comme source de peur et comme savoir pour conjurer cette peur. Cette double dimension est nécessaire à la rencontre du familier troublant. Formellement, cela produit des effets d'ironie. Et puisqu'il s'agit de clichés avec ces Bijoux perdus, cela frise la parodie.

Cela se passe à la campagne au début du siècle. Un mari, très amoureux et faible, est en adoration devant sa femme, belle, sans enfant, fixée sur les bijoux. Elle en réclame toujours et ne fait que s'en occuper et s'en parer. Le jute constitue la base de la fortune du mari. Or, un soir, il est détruit par le feu. Alors la femme demande à son mari s'il ne va pas vendre les bijoux pour payer ses créances. Le mari va retourner en ville, chercher de l'argent, et si ses affaires marchent il promet de revenir avec un nouveau bijou, un collier. En l'absence du mari, la femme se pare de tous ses bijoux pour s'en retourner chez ses parents, accompagnée d'un serviteur, avec le seul regret de perdre le nouveau collier promis par le mari. D'après le regard du serviteur, les pénombres de l'image et l'angle de la prise de vue, on comprend qu'il va la tuer en chemin. Le mari revient donc avec le collier sans retrouver sa femme. Dès la première nuit, le mari sent quelque chose qui hante la demeure.

Dans la deuxième nuit, on voit la femme en spectre pour vient reprendre le collier. Je dois ajouter un petit détail : les femmes indiennes, en plus des

bracelets, portent des anneaux aux chevilles. Et si une femme en porte beaucoup, cela produit un certain tintement. Avec ce problème du son, nécessairement off et hors champ, on arrive à ces questions d'altération que ce film permet d'évoquer, cause de sa simplicité quasi scolaire.

Bien qu'il s'agisse ici de la figuration de l'inhumain, on distinguera surtout les moyens qui énoncent sa présence par l'altération, et ne se contentent pas de le figurer directement. Prenons une sorte de degré zéro du cinéma : un plan moyen fixe. Ce qui peut en altérer la nature, c'est avant tout la lumière, plus claire, plus sombre, ou un mélange inquiétant. L'altération par le choix de l'objectif ou de l'angle serait une anomalie perçue comme intentionnelle, et deviendrait directement le point de vue de l'inhumain. Or, si le hors-champ est essentiellement, le lieu de l'autre, toute identification immédiate d'un point de vue circonscrirait cette altérité et nous identifierait à elle, lui enlevant son inhumanité.

Ainsi, plan fixe, c'est un cadre découpé dans un hors-champ, et le hors-champ d'un cadre cinématographique c'est l'univers entier. À ce titre c'est le lieu de l'autre. Et s'il y a confusion sur la nature de l'autre, entre le proche, l'inconnu et l'invisible, le hors-champ devient le lieu de l'inquiétante étrangeté

AUTRES CITATIONS

« Le mécanisme cinématographique de la pensée est l'illusion mécanique.
« Bergson « *matière et mémoire* »

Paroles de Deleuze

« Un film c'est un agencement de 3 types d'images :
Image Perception, Image affection, Image action «

Paroles de Deleuze

« L'image affection c'est le gros plan et le gros plan c'est le visage »

Paroles de Deleuze

« Nous sommes construits en mémoire : l'enfant, l'adulte, le vieillard coexistent en nous » :

FELLINI

BIEN SÛR, l'expérience familière de ce que nous voyons semble le plus souvent donner lieu à un avoir : en voyant quelque chose, nous avons en Général l'impression de gagner quelque chose. Mais la modalité du visible devient inéluctable — c'est-à-dire vouée à une question d'être — quand voir, c'est sentir que quelque chose inéluctablement nous échappe, autrement dit quand voir, c'est perdre. Tout est là », affirme d'entrée de jeu Georges **Didi-Huberman** dans « *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* ». C'est donc dire que l'inéluctabilité de la modalité du visible, non seulement ne satisfait jamais le désir de pénétrer ce qui nous est donné à voir, mais déçoit continuellement la volonté du voir et du vouloir comprendre. L'inéluctabilité de la modalité du visible nous laisse implacablement en état de manque : l'image — substrat du visible —, plus on s'enfonce en elle et moins elle se livre.

« *enrichissons-nous de nos différences mutuelles.* »
Paul Valéry

LIVRES CITES

Ce qui nous regarde ; G. Didi Huberman ; Ed de Minuit 1992
Images, malgré tout, G. Didi Huberman ; Ed de Minuit 2005
1. *L'image-mouvement*, Gille Deleuze-cinéma Ed de Minuit 2003
Petite histoire de la photographie ; Walter Benjamin Etudes photographiques 1931
L'image peut elle tuer ? de Marie José Mondzain ed Bayart 2005