

ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES EN SCIENCES SOCIALES

ANNÉE 2004

THÈSE

Pour l'obtention du grade de

DOCTEUR DE L'EHESS

Discipline : Sciences du langage

présentée et soutenue publiquement

par

Muriel TINEL

le 10 février 2004

Titre : L'AUTO PORTRAIT CINÉMATOGRAPHIQUE

Directeur de thèse : Monsieur le Professeur Jacques AUMONT

JURY

Monsieur le Professeur Dominique CHATEAU (Paris 1)

Monsieur le Professeur Michel De FURNEL (EHESS)

Madame le Professeur Claude MURCIA (Paris 7)

A/ PARCOURS

Cette recherche, que j'ai effectuée au sein de l'École des Hautes Etudes sous la direction de Monsieur Jacques Aumont, s'inscrit dans la continuité de mon parcours universitaire et répond en tout point à un chemin intellectuel plus personnel. Ce travail est en effet une sorte de prolongement de mon double cursus en Histoire de l'Art et en Études Cinématographiques, en même temps qu'un aboutissement de recherches entreprises dès l'année de maîtrise. Je travaillais alors à partir de l'œuvre de Nanni Moretti quand j'ai localisé la question qui allait m'intéresser vraiment. C'est-à-dire : est-ce qu'il existe une spécificité cinématographique de l'autoreprésentation ? Et si oui, quelles en sont les enjeux et les caractéristiques ? J'ai ensuite consacré mon année de DEA à l'étude de *JLG-JLG, autoportrait de décembre* de Jean-Luc Godard. Ce qui m'a permis d'aborder plus précisément les différences à établir entre autoportrait et autobiographie mais aussi d'entrevoir plus clairement les liens avec la peinture. Puis, partant de là et des questions soulevées, j'ai décidé d'élargir le corpus de manière transversale, et non pas monographique, et d'axer ma problématique autour des caractéristiques de l'autoportrait quand c'est un cinéaste, plutôt qu'un écrivain ou un peintre, qui l'entreprend. Notamment je voulais me pencher sur la façon dont l'autoportrait cinématographique se différencie des autres films intimes, c'est-à-dire essentiellement du journal filmé et, je l'ai déjà dit, de l'autobiographie. C'est donc une définition de l'autoportrait cinématographique que je cherchais à établir avec cette thèse, et non un catalogue d'autoportraits de cinéastes, ou une étude de la représentation de l'autoportrait au cinéma.

B/ THÈSE

Avant d'expliquer plus en détail comment j'ai mené cette recherche et quelles ont été les décisions à prendre ou les difficultés à surmonter, je commencerai par poser simplement cette définition, qui est donc la thèse que j'entends soutenir ici.

Bien qu'étant une catégorie des films intimes, l'autoportrait cinématographique a la particularité de ne pas être exclusivement une mise en scène de l'individu, mais, et surtout, une représentation du cinéaste par lui-même, dans le rapport qu'il entretient avec son travail, donc avec sa pratique du cinéma. C'est-à-dire que l'autoportraitiste ne se contente pas de répondre à la question « qui suis-je ? » ou « qu'ai-je fait, qu'est-ce que je fais ? » mais plutôt à la question : « qu'en est-il de moi maintenant dans le cinéma ? ». Car ce n'est pas sa personne, sa personnalité ou sa vie privée qu'expose et revendique l'autoportraitiste mais 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. En somme, l'autoportrait cinématographique est une forme de retour sur soi qui, interrogeant le travail de création et son contexte, vient questionner le cinéma depuis son principe jusque dans son histoire.

C/ CORPUS / MÉTHODE ET CONSTITUTION

Pour arriver à cette conclusion, il y eut avant tout une phase de recherche proprement dite qui s'est établie en deux périodes mais que j'ai abordées parallèlement.

D'une part, un travail de recherches concernant les théories existantes de l'autoportrait telles qu'on peut les trouver en peinture, en photographie, et en littérature. Travail qui m'a permis de faire le point sur les approches psychanalytiques et philosophiques le plus souvent utilisées et commentées, mais aussi de mesurer l'importance de l'autoportrait dans l'une ou l'autre des pratiques.

Et d'autre part, mais en même temps, l'exploration et l'élaboration d'un corpus. Ayant établi la première condition d'existence de l'autoportrait, c'est-à-dire l'apparition du corps de l'artiste dans son œuvre sous sa propre identité, j'ai tout d'abord identifié les films qui répondaient à ce principe. Puis j'ai pu établir, au fur et à mesure de la découverte des œuvres, les différences entre les films intimes et ainsi dégager les thèmes récurrents de l'autoportrait. Notamment en ce qui concerne l'existence ou non d'un récit, qu'il soit au présent ou rétrospectif. Mais aussi, l'importance et l'intrusion de la vie privée, ainsi que l'omniprésence ou non du cinéaste dans son film. J'ai vite remarqué, et cela était sans cesse suggéré par mes lectures, que l'autoportrait ne répondait jamais au système du récit et quittait très vite la sphère d'un cinéma strictement intime. Les questions abordées devenaient plutôt celles d'un artiste mettant en scène sa vie professionnelle plutôt que sa vie privée.

Le domaine du film à la première personne traverse différentes sources, de la télévision au film commercial en passant par l'art vidéo et le cinéma expérimental. J'ai décidé de traiter ces sources absolument sur le même plan, sans aucune hiérarchie et j'ai ainsi pu mettre en avant aussi bien des œuvres inédites ou très confidentielles que des classiques du genre.

D/ CORPUS / LEQUEL ET SYSTÈME DE CLASSEMENT

Partant de là, dans un souci de représentativité plutôt que d'exhaustivité, j'ai cherché une présentation pratique et cohérente des œuvres qui, tout en partant des critères autoportraitistes, me permettait de les situer dans les ensembles plus vastes du cinéma intime et de l'autoreprésentation du corps. Ainsi, j'ai choisi d'établir une filmographie sous la forme de trois cercles concentriques.

Le premier cercle fut mon corpus proprement dit et se compose des six films que j'ai choisis comme exemples représentatifs : *Chantal Akerman par Chantal Akerman* de Chantal Akerman, *Autoportrait en 7 tableaux* d'Olivier Fouchard, *JLG-JLG, autoportrait de décembre* de Jean-Luc Godard, *Un film, autoportrait* de Marcel Hanoun, *Berlin 10/90* de Robert Kramer et *Forget me not* d'Unglee.

Le deuxième cercle est une sélection de films dans lesquels le cinéaste joue son propre rôle et dont la mise en scène a un caractère intime :

- journaux (Dominique Cabrera *Demain et encore demain*, Hervé Guibert, *La pudeur ou l'impudeur*, Rémi Lange, *Omelette*)
- journaux de voyages (Henri-François Imbert, *Doulaye, saison des pluies*, Sophie Calle et Gregg Shephard, *No sex last night*,

Birgit Hein, *Baby I will make you sweat*)

- autobiographies (Manoel De Oliveira, *Porto de mon enfance*, Raymond Depardon, *Les années déclin*)

- films-performances (Vito Acconci, Bruce Nauman, Pierrick Sorin)

- films expérimentaux (Dietmar Brehm, Christian Lebrat...)

- autofictions (Nanni Moretti, Jean Cocteau, Federico Fellini...)

- documentaires à la première personne (Johan Van der Keuken, Agnès Varda)

- notes de travail (Al Pacino, Jean-Luc Godard)

- films de répérages ou d'atelier... (Pier Paolo Pasolini, *Carnets de notes pour une Orestie Africaine*, *Notes pour un film sur*

l'Inde...)

Le troisième cercle comprend en théorie les films dans lesquels le cinéaste joue un rôle plus ou moins important sans pour autant que soit mis en avant un quelconque caractère intime. On y trouve les œuvres de plusieurs cinéastes burlesques ou leurs héritiers, ainsi que celui de réalisateurs-acteurs comme Welles, Eastwood, Truffaut, Monteiro, Allen, Fassbinder, Gainsbourg ou Cassavetes... pour ne citer qu'eux.

Ce classement, rendant compte de plusieurs années de recherches, est une partie fondamentale de ma thèse. C'est aussi un outil méthodologique qui, ainsi présenté, m'a permis de convoquer des exemples divers et variés sans qu'une typologie trop rigide et préétablie interfère. Il était en effet important pour moi de partir des exemples trouvés pour construire l'argumentation, et non l'inverse.

Par ailleurs, une fois établi sous cette forme, on peut imaginer que ce corpus puisse dépasser le cadre de cette thèse pour s'enrichir de nouvelles découvertes.

E/ PLAN

En ce qui concerne la construction de mon propos, j'ai choisi de le présenter en deux parties comprenant sept chapitres.

La première partie, en trois chapitres, balise en fait le terrain théorique.

Premièrement, il est question des origines mythologiques du regard et de l'art imagé à travers les mythes de Narcisse et de Méduse, qui, chacun à leur façon, évoquent l'impossible regard porté sur soi-même.

Deuxièmement, il s'agit d'explicitier les enjeux de l'image dans le rapport à soi. Notamment par les caractéristiques du reflet que renvoie le miroir et son rôle communément admis dans la construction du sujet. Par l'histoire de la représentation du corps occidental, ses liens avec l'appréhension du corps et la culture chrétienne. Enfin, par le principe du regard dans la phénoménologie de la perception, telle que l'enseigne Maurice Merleau-Ponty.

Puis, dans un troisième point, j'ai exposé la théorie littéraire relative à l'autoportrait et j'ai présenté les exemples d'autoportraits picturaux et photographiques les plus courants.

La deuxième partie explicite en quatre chapitres transversaux et thématiques le chemin qu'emprunte le cinéaste autoportraitiste dans son œuvre.

Le chapitre 4, « les postures », s'intéresse à la représentation du visage, du corps et des mains. Il s'est avéré qu'un mouvement d'apparition-disparition tend globalement à faire s'évanouir le visage du cinéaste dans l'invisible, au profit de la présence de ses mains prises dans leurs gestes de travail. Quant au corps, j'ai distingué le principe d'un corps qui s'expose et ne vaut que pour lui-même, et d'un corps qui se joue, celui de l'autoportraitiste, dont l'apparition révèle en fait le cadre et l'espace du film dans lequel il s'inscrit.

Le chapitre 5, consacré aux lieux habités et traversés par ce corps-là, étudie trois groupes d'espace relevant des lieux intimes et intérieurs, des lieux extérieurs et communs et des lieux de transition ou de passages. D'abord j'ai montré que l'espace privé se transforme, chez l'autoportraitiste, en espace de travail et notamment en atelier. Que l'espace extérieur, surtout le paysage et le lieu historié, deviennent une représentation de l'intériorité. Que la mémoire individuelle s'établit alors en creux d'une mémoire collective faites de lieux communs. Et, enfin, que l'espace autoportraitiste se jouait surtout dans l'entre-deux de ces deux zones, autant dans le passage que dans le voyage. C'est-à-dire dans un espace de transition figurant à la fois le caractère ni personnel ni strictement extérieur et correspondant au modèle énonciatif du cinéaste, puisqu'il est à la fois le sujet de l'énoncé et celui de l'énonciation.

Le chapitre 6 s'attache quant à lui à définir ce *je* énonciatif. Dans le cadre d'une théorie de l'énonciation et à travers trois configurations particulières que sont le regard caméra, le regard semi subjectif et l'emploi récurrent d'une voix-je, j'ai pu mettre au jour une énonciation se repliant sur elle-même, et cerner, par suite, l'expression d'une subjectivité. Cette dernière est essentiellement comprise dans l'écart que met en place la voix-off par rapport au film, ce qui fait de la voix-je le lieu inévitable de l'inscription du sujet autoportraitiste. Porteuse d'un *je* et mettant en danger la visibilité de l'auteur, elle figure en effet la mise en écart d'un moi ne pouvant aborder que de biais sa représentation.

Ainsi, j'ai posé que l'autoportraitiste est un corps de cinéaste disparaissant de lui-même au profit d'un espace filmique intégrant l'en deçà et l'au-delà de la représentation, et rejetant son intimité pour venir se montrer au travail et à la suite, venir montrer le travail du film.

C'est cette représentation-là que le chapitre 7 étudie, situant non plus seulement l'autoportrait dans le cinéma mais le cinéma, comme support à la fois matériel et historique, dans l'autoportrait. J'ai mis alors l'accent sur :

- le principe d'interaction des supports notamment en ce qui concerne l'utilisation du document autobiographique
- les inventions techniques, en ce qu'elles sont un moyen de s'approprier un média
- les frontières artistiques que ne manque pas d'expérimenter l'autoportrait à partir du cinéma, à savoir, l'art vidéo, l'installation plastique et le CD-ROM.

En dernier lieu, j'ai décliné les rapports qu'entretient le cinéaste avec ses films d'une part, c'est-à-dire son œuvre passée ou en cours, et le cinéma d'autre part. Dépassant l'anecdote autobiographique et le souvenir de cinéphile, l'autoportraitiste semble alors, au terme de son parcours, réactualiser une mémoire collective du cinéma, tant dans ses formes que par son histoire.

Muriel Tinel, mai 2004.
Contact : m.tinel@free.fr