



HAL
open science

”Tarnation” de Jonathan Caouette : un corps filmique influencé par ses personnages

Anais Deffossé

► **To cite this version:**

Anais Deffossé. ”Tarnation” de Jonathan Caouette : un corps filmique influencé par ses personnages. Sciences de l’Homme et Société. 2020. dumas-04585082

HAL Id: dumas-04585082

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04585082>

Submitted on 23 May 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



Mémoire de recherche

Master « Cinéma : Analyse, Critique, Valorisation et
Programmation »

***TARNATION* DE JONATHAN CAOUETTE : UN CORPS FILMIQUE INFLUENCÉ PAR SES PERSONNAGES**

Anais Deffossé

Sous la direction de Macha Ovtchinnikova

2018-2020

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier toutes les personnes qui ont contribué, de près ou de loin, à l'aboutissement de ce mémoire. A tout-es celles et ceux qui m'ont aidé dans les recherches, l'organisation et la rédaction : merci.

Je voudrais en particulier exprimer toute ma reconnaissance à ma directrice de mémoire, Macha Ovtchinnikova, pour son suivi bienveillant et son accompagnement solide.

Merci à Philippe Fauvel pour son engouement et à Dominique Choisy pour ses conseils avisés et son soutien moral.

Merci à tout mes professeurs, du lycée jusqu'au master, pour m'avoir transmis leur amour pour le cinéma, et tout particulièrement, à Caroline Zéau qui m'a communiqué la curiosité et la passion du documentaire et sans qui ce mémoire n'aurait jamais vu le jour : merci pour la découverte du Québec. C'est là-bas que j'ai vu *Tarnation* pour la première fois. Merci à Marco Bertozzi pour son incroyable cours sur les enjeux du documentaire, pour ses fabuleuses références et sa gentillesse débordante.

Je remercie l'UPJV et son personnel, en particulier celui de la BU des Arts et de la BU Citadelle, pour leur écoute et leur disponibilité.

Merci à ma maman, d'avoir traqué les petites fautes et d'avoir porté un regard extérieur sur mon travail.

A Raphaëlle, pour toutes ces heures de travail passées dans son bureau, pour ses relectures précieuses, ses conseils avisés, son aide essentielle dans l'organisation bibliographique et pour la mise en page de ce mémoire. Merci infiniment.

Merci à mes camarades et amis de travail à la BU, dans les cafés, durant le confinement : Raphaëlle, Juliette, Manon, Alexandre, Younes, Rémi.

Ma famille qui m'a toujours soutenue.

Mes amis qui n'ont jamais failli et qui ont toujours été là.

SOMMAIRE

Remerciements	3
Introduction	5

SE RACONTER À TRAVERS L'IMAGE

1.1. La vidéo : un art de l' <i>autofilmage</i>	14
1.2. Journal filmé ou film-journal ?	31

LA MÉMOIRE ET LA CONSTRUCTION PERSONNELLE

2.1. La dimension narrative de l'archive	42
2.2. Le statut de l'archive	47
2.3. La mise en scène du <i>je</i>	56

LES BLESSURES DU SUPPORT FILMIQUE

3.1. Le corps filmique : un organisme vivant	66
3.2. Sensibilité des corps filmés et filmique : question d'éthique et d'esthétique	77
3.3. <i>Plaies d'image</i> : le film malmené	87

Conclusion	100
Table des illustrations	106
Bibliographie	105

INTRODUCTION

Se raconter soi-même en jouant avec l'imaginaire et le réel

Le film documentaire *met en scène* des gens ordinaires, mais dans le cinéma il y a toujours une forme de catharsis, d'identification au sujet. De là naît la fascination d'un certain public pour le documentaire : dans le désir qu'il éprouve individuellement à faire des films, à être filmé, à faire l'objet lui-même d'un film. L'attraction pour la forme du journal filmé est sans doute explicable parce qu'aujourd'hui nous ne cessons de nous filmer, d'imprimer des souvenirs sous formes photographiques ou vidéographiques. Les outils filmiques se démocratisent toujours plus au fil des avancées technologiques. Jean-Louis Comolli, que nous allons souvent citer ici, disait ainsi : « filmer se banalise, dirait-on, pour devenir une pratique quotidienne et pour ainsi dire automatique¹ ». Filmer sa vie relevait au XX^e siècle d'une pratique plutôt avertie, aujourd'hui avec le déploiement des smartphones, l'outil filmique est devenu de plus en plus accessible : « la pratique des images et des sons n'est plus un privilège. Tant pis/tant mieux, tout le monde aura bientôt été filmé, tout le monde filmera² ». Nous ne cessons de garder des souvenirs de moments vécus, dans une peur peut-être d'oubli face au temps, en négligeant sans doute notre mémoire. Mémoire souvent altérée justement, face au flux d'images que nous croisons quotidiennement. Car il est impossible aujourd'hui d'éviter les images ; les publicités envahissent les espaces publics, les réseaux sociaux sont bondés d'imagerie, troublant sans doute nos rapports face à cette dernière. Il est donc compréhensible que nous cherchions à nous réapproprier ce médium, et « comme disait Jean Luc Godard il y a bien longtemps : pour voir, il faut filmer³ ». En s'emparant nous même de la caméra nous serions donc en mesure de « voir » le monde. Seulement toutes ces archives personnelles que nous accumulons, restent pour la plupart du temps vouées à n'être justement que des archives, des souvenirs pêle-mêles. La prouesse qu'effectue un cinéaste de documentaire autobiographique, et plus précisément de film-journal, comme Jonathan Caouette et son *Tarnation*, est de réaliser un retour sur ces images, et d'en créer ainsi une œuvre, un objet artistique, empreint d'une sensibilité particulière. Les échanges que j'ai pu avoir au sujet de *Tarnation* témoignent d'un film touchant, émouvant, intrigant, qui soulève le spectateur et qui ne le laisse pas indemne. C'est un film qui marque son public. Pourquoi l'histoire romanesque

¹ COMOLLI Jean-Louis, « L'acteur de passage : esquisse d'une renaissance », dans *Corps et Cadre, cinéma, éthique et politique : 2004 - 2010*, Editions Verdier, 2012, p. 482-483.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

d'un jeune artiste texan soulèverait autant de curiosité ? Peut-être sans doute pour l'ambiguïté qui découle de chaque plan entre le documentaire et la fiction, entre l'imaginaire et le réel. Ce point de scission ne cesse de piquer au vif ma curiosité et mon envie d'étudier le documentaire. Le travail d'un cinéaste comme Robert Kramer fait figure d'exemple sur la question de la porosité entre le documentaire et la fiction. Dans *Route one USA* (1989), sorte de film hybride, le réalisateur dresse le portrait d'une société américaine en décomposition, comme un dessin qui mettrait à nu la supercherie de « l'American way of life ». En parcourant avec son acteur fétiche Paul Mc Isaac, la route numéro un la plus fréquentée jusqu'en 1936, longeant la côte atlantique de la frontière canadienne à la Floride, le réalisateur permet à une population de s'exprimer, de prendre la parole, dépeignant leur quotidien bien loin du rêve américain. Paul McIsaac reprend son personnage de Doc, déjà présent dans *Doc's Kingdom* (1987), sorte de mélange entre l'acteur, le réalisateur et le personnage qui constitue le fil conducteur, le pilier du film. La lecture *documentarisante* se mêle aux codes de fiction inhérents au travail de Kramer par la présence notamment de cet acteur/réalisateur/personnage.

J'ai découvert *Tarnation* au détour d'un séminaire sur la porosité entre le documentaire et la fiction. C'est à cette occasion que j'ai mené une recherche sur l'autoréflexivité et débuté ma réflexion scientifique et cinématographique sur le film de Jonathan Caouette, un journal intime visuel sorti en salle en 2003. C'est d'abord son esthétique et sa violence empreinte de poésie et de sincérité qui m'ont touchées. En travaillant autour de cet objet cinématographique atypique, mélange de documentaire autobiographique et d'art expérimental, j'ai pu entrevoir toute la complexité de ce type de cinéma, abordant les notions d'autoréflexivité, de quête identitaire, d'ambiguïté entre imaginaire et réel, d'autobiographie filmée, d'acteur amateur, d'archives remontées, de corps filmique, de relation entre le filmeur et le filmé, etc. Au fur et à mesure de recherches plus approfondies, un axe d'analyse s'est révélé ; celui des corps dans le film. Celui du corps filmique, troublé essentiellement par un montage acerbe de l'image, et des corps filmés, tous mis à mal car eux-mêmes malades, abîmés par des traitements lourds subis suite à des troubles psychiques.

Contexte de réalisation du film

Jonathan Caouette, originaire de Houston (Texas, USA), est né en 1972. À onze ans, il reçoit sa première caméra avec laquelle il commence à filmer son entourage, les scènes de sa vie quotidienne et lui-même. Il développe un goût prononcé pour *l'auto-mise en scène*, notion qui se retrouve au centre de son film, qu'il réalise vingt ans plus tard, à trente et un ans, alors que sa mère, Renée Leblanc fait une overdose de lithium. Dans un besoin de renouer avec son passé, il plonge dans ses archives personnelles, comportant différents formats (photographies de familles, VHS, Super 8, audio cassette digitale, etc.), et tente de retracer son histoire. Il met trois mois à construire le film, retournant des séquences, en réalisant certaines (celle par exemple où il explique l'overdose de sa mère, au début du film, ou la dernière, où il se confie face caméra sur ses peurs et ses angoisses futures). Il passe trois semaines seul face à un iMac où il monte l'entièreté de son film sur *iMovie*. Le film ne lui aura coûté finalement que 217,32 \$. Selon lui « tout le monde est un réalisateur », le plus important étant « l'histoire, et non les moyens⁴ ». *Tarnation* est donc réalisé, dans un premier temps, dans un cadre privé, il n'est pas destiné à être vu d'un quelconque public. Son élaboration sur le mode de construction du « Do It Yourself, » production à la fois artisanale et personnelle, témoigne du manque de moyens auquel a été confronté Jonathan Caouette. Mais ce manque de moyens a permis aussi au jeune réalisateur une certaine liberté de création et une indépendance certaine quant à son contenu. Pas de limite de temps, pas de censure, pas de contraintes dramatiques ou éthiques. Seulement, quand il est découvert par John Cameron Mitchell et Gus Van Sant, qui veulent sortir le film de cet iMac et le révéler au grand public (ils en deviennent d'ailleurs les producteurs exécutifs), Jonathan Caouette est contraint de raccourcir son film et de se concentrer sur un axe dramatique ; celui de sa mère.

Résumé du film

Tarnation retrace donc la vie tumultueuse de Jonathan Caouette, en commençant par l'union de ses grands-parents, Rosemary et Adolph, de laquelle naît Renée, une jeune fille très jolie qui attire l'intérêt d'un photographe. Elle devient alors une jeune mannequin dont l'hyper

⁴ PressPausePlay, *Interview de Jonathan Caouette*, 2011, [en ligne] < <https://www.youtube.com/watch?v=ehUnvv4Xykw> >. (consulté le 14 mai 2019).

sexualisation, causée notamment par une publicité pour shampoing à laquelle elle participe (elle y est nue dans une baignoire mousseuse), trouble déjà sa personnalité. Un jour tragique, alors qu'elle a onze ans, elle fait une chute du toit de sa maison et « atterrit sur ses pieds sans plier les genoux », nous informe l'un des nombreux cartons qui ponctuent le film. Elle ressort de cet accident paralysée des deux jambes. Persuadés par un voisin que le problème de paralysie de Renée serait d'ordre psychologique, ses parents lui administrent un traitement violent ; pendant deux ans, elle subit deux électrochocs par jour. Peu à peu, des troubles graves affectent sa psychologie. Elle est condamnée à séjourner dans de nombreux hôpitaux psychiatriques pour le reste de sa vie. En 1972, elle rencontre un représentant de commerce, Steve, avec lequel elle se marie. Ils se séparent peu de temps après, alors que Renée est enceinte. Elle donne naissance à Jonathan sans en toucher mot à Steve, qui est alors déjà parti. Les premières années de Jonathan sont mouvementées ; il connaît la rue avec sa mère, subit des violences dans des familles d'accueil lorsque Renée est internée, pour finalement être adopté par son grand-père, dont l'épicerie familiale a brûlé, et sa grand-mère, qui est dans un état psychologique de choc après une hystérectomie. A la suite de son dernier traitement, « presque rien ne subsiste de la personnalité de Renée », alors âgée de vingt cinq ans. Jonathan évolue donc dans cet environnement chaotique et développe des troubles de dépersonnalisation (terme qui désigne la perte par un individu du sentiment de sa propre réalité physique et mentale). Si le film agit comme un retour en arrière sur la vie de l'artiste, il permet aussi de mettre en image des échanges qu'il provoque avec sa famille, sa mère, sa grand-mère, son grand-père, et même son père qu'il réussit à retrouver.

Le film de famille, l'origine du documentaire autobiographique ?

Tarnation est un objet atypique qui peine à trouver sa place dans le paysage cinématographique. Comme évoqué plus haut, si certains le classent à la fois dans l'autobiographie documentaire et expérimentale, il est important de revenir sur son origine qui pourrait se trouver dans les films de famille. En effet le documentaire autobiographique viendrait des films de famille, comme en atteste les débuts du cinéma avec le cinématographe, les frères Lumière et leurs vues cinématographiques, dont le but premier était de capter la « vie sur le vif ». On retrouve donc beaucoup de scènes de la vie familiale événementielle

(vacances, anniversaire, etc.) ou quotidienne. Ces scènes sont banales pour n'importe qui, mais importante pour celui qui les capture car elles sont l'essence même des souvenirs. Et c'est en ce sens que Juliette Goursat emprunte les mots de George Sadoul pour évoquer le travail de Louis Lumière : « bien qu'il eut pour idéal de filmer des scènes historiques, c'est surtout sa propre histoire qu'[il] fixa⁵ », notamment dans certaines vues ontologiques comme le *Repas de Bébé*⁶. Mais la machine à voir du cinéma est d'abord perçue comme l'instrument de l'objectivité, le subjectif et la vision personnelle sont écartés, laissant place à la fiction (avec notamment le cinéma d'Hollywood et ses codes très stricts, l'interdiction du regard caméra, le code Hays, etc.) qui, par la suite, écrase le documentaire auprès du public.

Le film de famille revient cependant en vogue avec l'apparition du cinéma underground (vers la fin des années 1950, de 1961 à 1969 surtout, selon Dominique Noguez⁷) et de cinéastes comme Maya Deren⁸ ou Jean Cocteau⁹ qui livrent un cinéma personnel. Le cinéma dit underground « regroupe des réalisateurs qui revendiquent un cinéma indépendant, libéré des contraintes de l'industrie du cinéma d'Hollywood. Privilégiant les thèmes non-commerciaux, ils mettent leurs perceptions quotidiennes et subjectives au centre de leurs films, et réalisent les premières œuvres autobiographiques¹⁰ ». Cet élan de production des films de famille, lié donc à l'accroissement du cinéma underground, est aussi dû à une accessibilité croissante du matériel audiovisuel. Au début, ce genre cinématographique était plutôt du ressort d'une activité bourgeoise, mais avec l'arrivée du 8mm en 1932, il arrive à se démocratiser par le biais d'autres classes sociales moins aisées, développant ainsi un cinéma plus amateur.

Après la seconde guerre mondiale, Jonas Mekas, répondant aux idées du cinéma underground, commence à filmer des scènes de la vie quotidienne avec sa Bolex, en 16mm. Les petits moyens ainsi déployés permettent une certaine indépendance financière et donc une grande liberté de création, caractéristiques que l'on retrouve dans l'œuvre de Jonathan Caouette, comme évoqué plus haut. Avec Jonas Mekas, il y a aussi Stan Brakhage, qui filme l'accouchement de sa femme dans *Window water baby moving* en 1959. À la fin de cette scène

⁵ GOURSAT Juliette, *Mises en je: autobiographie et film documentaire*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2016, p.19.

⁶ LUMIERE Louis, *Le Repas de Bébé*, France, Association des Frères Lumière, 1895.

⁷ GOURSAT Juliette, *Mises en je: autobiographie et film documentaire*, op.cit, p.20.

⁸ Par exemple, *Meshes of Afternoon* (1943).

⁹ Par exemple, *Le Sang d'un poète* (1930).

¹⁰ GOURSAT Juliette, *Mises en je: autobiographie et film documentaire*, op.cit, p.21.

de vie personnelle et intime, c'est sa femme qui filme le cinéaste, l'introduisant alors lui-même à l'écran, conférant ainsi un caractère délibérément autobiographique à son film. Jonas Mekas ancre également son œuvre de sa présence personnelle, par le biais de reflets de miroir, mais aussi par des mentions écrites. Dans *Walden* (1969) par exemple, l'artiste passe sur des cartons insérés entre les séquences ou par des voix off asynchrones avec les images, afin de laisser une trace de sa vision personnelle.

Tarnation porte lui aussi la marque de son réalisateur, qui n'hésite pas à se mettre en scène et à jouer avec la matière filmique dans le but de modeler une œuvre dérangement. Cette dernière est à la fois à rapprocher du documentaire issu du cinéma direct et du cinéma expérimental, puisqu'il « allie des passages expérimentaux (visant à évoquer la réalité mentale d'une personne schizophrène ou souffrant de dépersonnalisation), reconstitués (la première scène du film a été rejouée) et des séquences plus proprement documentaires (de dialogues entre le cinéaste et les membres de sa famille)¹¹ ». Malgré les nombreux genres auxquels répondent les caractéristiques de *Tarnation*, Jonathan Caouette lui-même invite le spectateur à lire son film sur « le mode documentaristant¹² ». Dès lors que le cinéaste prône l'empreinte documentaire de son œuvre, peut-on considérer que ce genre domine sur les autres ? Comme c'est le cas aussi avec *Les plages d'Agnès*¹³ comportant pourtant des scènes rejouées, clairement mises en scène.

Car les sujets traités par *Tarnation* sont difficiles à filmer. Comment mettre en image le corps malade de Renée ? Comment retranscrire l'état psychologique du réalisateur ? Comment témoigner des blessures familiales sans atteindre violemment à la fois les filmés et les spectateurs ? Jonathan Caouette use de figures et de symboles : la mère est souvent associée à des images angéliques et, paradoxalement, monstrueuses. Le montage et la construction du film reflètent l'état mental psychédélique de Jonathan Caouette, à travers la multiplicité du médium audio-visuel, la création de fenêtres et de cadres dans le cadre, des effets kaléidoscopiques, etc. Mais les corps malades sont aussi représentés frontalement, souvent fragmentés, morcelés, représentant un motif récurant, au service de la dramatisation, vecteur d'émotions et permettant aussi le développement de la narration. Ces caractéristiques de mise en scène nourrissent une relation complexe entre les filmés et le corps du film. Ce dernier évolue comme un organisme vivant, dont la chair et le sang transcendent la matière

¹¹ GOURSAT Juliette, *Mises en je: autobiographie et film documentaire*, op.cit, p.21.

¹² *Ibid.*

¹³ VARDA Agnès, *Les plages d'Agnès*, France, Ciné-Tamaris, Arte France Cinéma, 2008.

cinématographique. Les mouvements du cadre et la sensibilité apparente du médium évoquent une respiration, donnant vie au film. Ce corps filmique vivant et souffrant, communique son mal-être au spectateur, créant ainsi un malaise. Mais la maladie mentale d'un personnage peut-elle contaminer le film lui-même ? En quoi et comment, *Tarnation* devient un être doué de sensibilité physique ? Le film comme entité corporelle est-il capable de supporter les violences qu'il met en scène ?

Afin de répondre aux problématiques que soulève *Tarnation*, nous verrons dans un premier temps comment l'autobiographie documentaire, issue de la culture vidéographique, se joue de la tradition de l'*auto-filmage*, engendrant de nouvelles formes cinématographiques comme le film-journal. Puis dans une seconde partie, nous étudierons comment la qualité du médium audiovisuel, notamment l'archive en tant que matière première à l'élaboration d'une quête identitaire, permet de servir le récit. Enfin, nous examinerons la manière dont la matière filmique se retrouve malmenée par le récit qu'elle met en scène, donnant naissance à un *corps filmique* mouvant et sensible.

PREMIERE PARTIE

I.1. LA VIDÉO : UN ART DE L'AUTOFILMAGE

Mêlant différents supports *audios-visuels* constituant un joyeux mélange explosif, Jonathan Caouette, influencé par de nombreux cinéastes — notamment Lynch, Bergman et Cassavetes —, façonne *Tarnation* comme un artiste plasticien, utilisant les médiums argentiques et numériques comme une matière, en les remodelant, les déconstruisant, leur donnant un nouveau sens, une nouvelle histoire. En ayant recours à des supports filmiques bien différenciés (photographies, Super 8, vidéos DV, etc.), le réalisateur met en exergue la sensibilité des matériaux qui composent son film, qui créent son corps.

Jonathan Caouette a réalisé ce film en basant sa narration sur ses archives personnelles, le construisant essentiellement par le montage, sur *iMovie*. Il a donc fallu au réalisateur passer par une étape cruciale de numérisation de ses souvenirs photographiques. Ce passage d'une nature physique à une autre, de l'argentique au numérique, du tangible à l'immatériel, révèle à la surface du film sa sensibilité. Les différences esthétiques entre les supports (photographies en couleurs ou en noir et blanc, vieux films surexposés, formats hétérogènes, etc.) permettent de raconter une histoire. Souvent les photos évoquent le passé, alors que les longues séquences en vidéo DV servent à replacer l'histoire dans le présent. Cependant, tout au long du film, Caouette joue avec cette structure organisée et manipule les supports.

La mise en scène du médium vidéographique appelle à son caractère abstrait, son immatérialité, ce que Raymond Bellour nomme *l'entre-images*¹⁴. Car si la vidéo fait appel, dans son essence, directement aux « arts de reproduction mécanique qui lui sont antérieurs¹⁵ », c'est-à-dire principalement la photographie et le cinéma, sa puissance réside dans les *passages* qu'elle opère entre eux. La photo évoque pour l'auteur l'immobilité, le photogramme, la plus petite unité de l'image, la ramenant à son fragment, à la décomposition et à la visibilité du mouvement : principe de base du cinéma, cet art ancien qui s'y rapproche donc inévitablement mais qui semblerait être en perpétuelle évolution, notamment avec le numérique qui s'en est amplement emparé. La vidéo, elle, serait un « lieu de passage et un système de transformation des images les unes dans les autres¹⁶ », celles des arts dits anciens

¹⁴ BELLOUR Raymond, *L'Entre-Image : Photo, Cinéma, Vidéo*, nouv. éd. rev. et corr., Paris, Editions de la Différence, 2002.

¹⁵ *Ibid.*, p.13.

¹⁶ *Ibid.*

(peinture, photo, cinéma), celles produites directement par la vidéo elle-même, et celles qu'elle engendre grâce à ce mélange.

Si le film de Jonathan Caouette se compose de toutes ces images, c'est parce qu'il place le médium vidéographique au centre de la construction de son film. Il serait donc important d'inscrire *Tarnation* dans le paysage de l'art vidéo, et plus particulièrement au sein de la tradition de l'*autofilmage*. Mobiliser l'autobiographie, le rapport à l'intime pour toucher l'autre ainsi que ses proches, soi-même et le public : c'est ce que fait Jonathan Caouette. Se filmer lui-même lui permet de capter sa famille et de mettre en lumière les psychoses chroniques qui la tourmentent, tout en dressant le portrait d'un pays, celui des Etats-Unis, sous le regard d'une minorité, celle de la communauté gay à laquelle il appartient, comme ont pu le faire Jonas Mekas ou Robert Kramer dans leurs films évoqués en introduction de ce mémoire, sur la déconstruction du rêve américain notamment. Si cette ré-appropriation du médium cinématographique est possible pour le réalisateur, c'est sans doute grâce à l'avènement de la vidéo, dont des artistes contemporains ont su se saisir dès la deuxième moitié du XX^e siècle, pour en faire une des matières premières de leurs productions.

L'art vidéo, ou l'art électronique, arrive dans le paysage de l'art contemporain entre le modernisme et post-modernisme, dans les années soixante. Avec la sortie en 1965 par *Sony* de la *Portapak*, une caméra plus légère et bon marché, les artistes acquièrent une plus grande autonomie dans leurs créations. Ils peuvent dorénavant gérer toutes les étapes, de la réalisation à la post-production, en passant par les prises de vues. L'auto-production et la pratique autodidacte se développent donc de plus en plus, jusque dans les années quatre-vingts où la marginalisation des artistes, grâce notamment à l'accessibilité facilitée à la vidéo, rend ce domaine artistique moins élitiste. Comme le décrit Françoise Parfait, historienne de l'art vidéo, l'art électronique devient donc, entre autres, un « médium de création d'images inédites, un moyen de se raconter, un outil documentaire, [...] etc.¹⁷ ». Les vidéastes se ré-approprient le médium, « recyclant toutes les images, les détournant dans une perspective politique¹⁸ », la vidéo devient alors un « instrument d'expression militante¹⁹ », tout en étant à la fois un outil permettant « l'inscription de soi dans le monde²⁰ », libérant la parole, la donnant à ceux qui, jusque là, ne jouissaient pas de cette forme d'expressivité. Cette accessibilité nouvelle au

¹⁷ PARFAIT Françoise, *Vidéo : un art contemporain*, Paris, Editions du Regard, 2001, p.8.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*, p.229

médium vidéographique ouvre le champ de la création artistique aux amateurs dont certains n'hésitent pas à s'emparer pour porter leur voix et développer leur créativité, notamment par le biais du journal filmé. En effet « nul besoin d'être artiste pour pratiquer le journal vidéographique, car le journal intime n'est pas une catégorie de l'art, c'est un genre²¹ ». Ce genre a cette particularité qu'il s'*essaie*. De nombreux cinéastes, plasticiens et artistes de tous horizons, se sont plongés dans l'expérimentation des genres²² et en particulier celui de l'autobiographie, développé plus largement avec l'arrivée de matériels plus abordables. Le dispositif filmique change alors : les équipes sont de plus en plus réduites, allant même jusqu'au réalisateur seul derrière ou devant la caméra, modifiant ainsi les rapports entre filmeurs, filmés et regardants. Oscillant entre des formes (journal filmé, film de famille), des structures (narratives, expérimentales, documentaires, fictionnelles) et des supports multiples (photographies, pellicules, vidéo, numériques), le genre autobiographique s'est fait une place parmi les arts. Grâce à la vidéo notamment, toutes ses expérimentations ont été rendues plurielles et multiples, tout en étant considérées dans le domaine de l'art. La vidéo se place ainsi dans une « hétérogénéité par rapport à l'art, et c'est dans cette impureté même qu'elle s'est petit à petit construit une légitimité par rapport au mouvement général de l'art²³ ».

Du latin *video* qui signifie « je vois », le médium désigne en réalité tout ce qui est relatifs aux techniques permettant l'enregistrement visuel et sonore grâce à une caméra et leur transposition sur un moniteur. Souvent associé au suffixe « graphique », du grec *graphein*, se rapportant à l'écriture, la vidéo est donc intimement liée à la littérature. Et ce principalement dans les formes autobiographiques puisque « l'adresse à la caméra est l'équivalent de l'écriture sur le cahier servant de support au journal intime : la caméra devient le substitut du confident imaginé par l'auteur²⁴ ». L'art électronique a donc permis à de nombreux artistes de se raconter, en développant des formes audiovisuelles de rapport à l'intime. Se filmer soi-même c'est ce qu'a fait Nelson Sullivan, pour laisser une trace de sa vie, pour s'affirmer dans une minorité (celle d'une communauté LGBTQIA+), pour se donner lui-même une parole à laquelle il n'avait pas accès. Dans *Club Kids Adventures, Field trip to Washington DC* (1989) par exemple, caméra à la main tourné vers lui, sous un effet *fish eye* permettant un angle de vue à 180 degrés, l'artiste présente, en regard caméra, ses amis pour la plupart drag-queens

²¹ PARFAIT Françoise, *Vidéo : un art contemporain, op.cit.*, p.228.

²² Par exemple Jonas Mekas, souvent cité en matière de journal filmé.

²³ PARFAIT Françoise, *Vidéo : un art contemporain, op.cit.*, p.7.

²⁴ *Ibid.*, p.228.

qui s'accrochent à son épaule pour apparaître eux aussi dans le champs. La parole leur est laissée, sous forme de confidence, de performance, de ballade commentée ou de discussion amicale, Nelson Sullivan leur offre ici un espace d'expression qu'il dirige à la fois derrière et devant la caméra puisqu'il fait partie intégrante de ses films. Ils échangent, par exemple, autour de la mort de leur amie Christina, des voisins qui se plaignent du bruit dans la rue, des nouveaux bijoux de certains et des costumes des autres. Pendant sept ans il accumule presque deux milles heures de vidéos de son quotidien et de son entourage, dressant ainsi son portrait mais aussi celui d'une société new-yorkaise via le prisme d'une communauté²⁵.



fig. 1 SULLIVAN Nelson, *Club Kids Adventures, Field trip to Washington DC*, 1989.

L'art électronique se développe aussi grâce à la démocratisation de la télévision, car « le signal vidéo est à la base du système de la télévision²⁶ ». Leur technicité étant basée sur les mêmes principes, les artistes se sont évidemment tournés vers la télévision pour expérimenter le médium vidéo, et ce principalement dans sa diffusion. Répandu entre 1935 et 1955 aux Etats-Unis grâce à l'iconoscope²⁷ de Zworykin, pour s'étendre ensuite vers le Royaume-Uni dans les années 1960, il faut attendre au moins 1970 pour que la France entière s'équipe d'un téléviseur, aux « capacités figuratives médiocres²⁸ » précise Françoise Parfait. Effectivement, « le noir et blanc et la basse définition de l'image n'assurent qu'une représentation partielle, grossière et instable du réel enregistré ; et pourtant l'effet de vérité

²⁵ Nelson Sullivan décède d'une crise cardiaque en 1989, quelque heures après avoir réalisé une vidéo en compagnie d'un ami d'enfance et son chien (*Nelson's Last Tape - July 3, 1989*). Une grande partie de sa collection est visible sur youtube, sur la chaîne *5ninthavenueproject* lancée par son très bon ami de l'époque Dick Richards, décédé lui aussi, en 2018.

URL : https://www.youtube.com/channel/UCCYXa_5DYS2a636BDPSq9dw

²⁶ PARFAIT Françoise, *Vidéo : un art contemporain*, op.cit., p.21.

²⁷ « L'iconoscope, breveté en 1923, est un tube de prises de vues. Il a été spécialement développé pour la télévision électronique par l'Américain Vladimir Zworykin. L'image du sujet, projetée au fond du tube sur un écran recouvert d'une couche photosensible, est analysée par un faisceau d'électrons, ligne par ligne. Au passage du faisceau, chaque point de la ligne délivre un courant proportionnel à l'intensité lumineuse reçue. Ce principe de base, qui est encore utilisé aujourd'hui, permet de coder une succession rapide d'images sous forme de courants électriques qui, complétés d'informations auxiliaires de synchronisation destinées aux récepteurs, forment le signal de la télévision analogique. » WALLSTEIN René, « TÉLÉCOMMUNICATIONS - Histoire », dans *Encyclopædia Universalis* [en ligne] URL : <http://www.universalis-edu.com/merlin.u-picardie.fr/encyclopedie/telecommunications-histoire/>, (consulté le 11 juin 2020).

²⁸ PARFAIT Françoise, *Vidéo : un art contemporain*, op.cit., p.52.

qu'elle produit est indiscutable²⁹ ». La qualité bancale de la télévision permet aux artistes d'éprouver le médium, en dérégulant le signal électronique et en jouant avec son esthétique tout en gardant une authenticité et une sincérité au regard du public. C'est pourquoi :

« L'utilisation de la télévision en tant que médium artistique est généralement considérée comme étant de l'expérimentation. Dans le sens où c'était rarement considéré de cette façon par les artistes avant le début des années 60, on peut concéder à cet art une certaine nouveauté.³⁰ »

Au delà de la télévision, l'art vidéo a dû se tourner vers des systèmes de diffusion loin des circuits habituels, notamment en passant par le biais de nombreux festivals dédiés à l'image vidéo exclusivement puisque certains étaient, eux, réservés au cinéma. Il a fallu sortir l'art électronique des écrans de télévision.

La vidéo est donc sans cesse « confrontée à ses hybrides (le cinéma, la photo), ses leures (la télévision), et son devenir (le numérique)³¹ ».

Si l'art vidéo et le cinéma sont fortement liés, car ils sont tous deux sensibles à la lumière, les deux médiums possèdent leur lot de différences. Le cinéma, qui par nature se base sur la transparence, fonctionne selon un système d'images fixes donnant l'illusion du mouvement suivant le principe de persistance rétinienne alors que la vidéo, puisant son essence dans le mouvement, se constitue en flux d'images constant, enregistré sur un support magnétique. Le film se référerait donc à son ancêtre, la photographie. Cette dernière fondée sur un résultat d'associations chimiques, un procédé que l'on nomme *argentique*, en référence surtout aux sels d'argent sensibles à la lumière. La vidéo, quant à elle, correspond plutôt à un système électronique. Bien que leur nature soit opposable, ces deux supports partagent une fragilité ; celle de la dégradation du temps pour la pellicule, et celle du stockage nécessairement volumineux pour la vidéo. Cependant, si la vidéo trouve sa place chez les artistes, c'est bien parce que c'est un médium peu coûteux, plus accessible et surtout moins sujet au joug de la censure (beaucoup plus présent au cinéma) - ce pourquoi sans doute, la vidéo a permis l'expansion de l'art expérimental. Car même si le cinéma expérimental (d'origine articulé autour de la pellicule) et l'art vidéo (basée sur le numérique) se développent autour de deux supports différents, tous deux sont utilisés par les plasticiens et

²⁹ PARFAIT Françoise, *Vidéo : un art contemporain*, op.cit., p.52.

³⁰ KAPROW Allan, « L'art vidéo : vieux vin, nouvelle bouteille » dans *L'art et la vie confondus*, Paris, Centre Pompidou, 1996, p.182.

³¹ PARFAIT Françoise, *Vidéo : un art contemporain*, op.cit., p.13.

cinéastes d'art contemporain, sans que les artistes ne soient froissés de devoir passer de l'un à l'autre. Au contraire, le champ d'expérimentation qu'ouvre le mélange des deux médiums leur donne de nouvelles perceptives (en atteste les mouvements artistiques qui en découlent ou qui ont eu une influence dans l'histoire de la vidéo comme le Lettrisme ou Fluxus).

Selon Raymond Bellour « la vidéo se prête plus étroitement que le cinéma à l'aventure de l'autoportrait³² », et ce parce que « c'est la dimension de l'intime, du subjectif, de l'autobiographique, mais aussi une certaine forme de réflexion et d'essai, qui se rassemble autour du mot d'autoportrait³³ ». Les vidéastes ayant placés leur image au cœur de leurs œuvres se sont emparés du médium vidéographique, se le réappropriant, le maniant et l'expérimentant sous différents angles. Pour certains vidéastes comme Atom Egoyan, la question du souvenir est centrale, car la vidéo, délicate, fragile et précaire, possède des « capacités d'archivage de la mémoire³⁴ ». Si elle permet d'enregistrer des souvenirs du passé, ces derniers peuvent aussi être effacés pour faire place à de nouveaux, inscrit dans le présent, ce que ne permet pas la photographie et le cinéma (la pellicule peut être modifiée, mais il y aura toujours une trace de ce qui y était inscrit avant). Ainsi dans *Family Viewing*, Egoyan remplace les images de sa grand-mère arménienne par des prises de vue pornographiques domestiques. Mona Hatoum, artiste contemporaine ayant l'habitude dans ces travaux d'évoquer sa culture et sa relation aux corps, évoque dans *Measure of Distance* le rapport entre vidéo et mémoire, en superposant sur des archives du corps nu de sa mère les lettres qu'elle lui a écrites en arabe. La séparation entre la mère et la fille est ainsi mise en scène par le mélange entre l'écriture et la peau : « l'écriture de l'histoire se fait littéralement sur fond d'une mémoire du corps et des sensations³⁵ ». De même, les travaux de Joël Bartoloméo se concentrent autour de la famille. Il filme son quotidien si souvent que la caméra devient presque un membre de la famille, ce qui crée des tensions, des conflits. Le dispositif envahi la réalité, comme dans *La tarte au citron*, dans laquelle la caméra est posée sur la table. Elle est indissociable du réalisateur et pourtant elle possède son propre corps autour de la table à manger. Ainsi, « le journal intime déborde souvent sur la sphère familiale et participe du roman familial et de ses mythologies ; relayant l'album de photo, le film met en scène les membres de la cellule³⁶ », qui se mettent eux-même en scène face à la caméra. Le caméscope

³² BELLOUR Raymond, *L'entre-image*, op.cit., p.291.

³³ *Ibid.*, p.17.

³⁴ PARFAIT Françoise, *Vidéo : un art contemporain*, op.cit., p.233.

³⁵ *Ibid.*, p.231.

³⁶ *Ibid.*, p.232.

peut être posé quelque part dans l'environnement qui est filmé, offrant alors une liberté nouvelle à l'artiste qui peut entrer et sortir du champ aisément tout en saisissant la caméra à la main s'il le souhaite, et ce, dans une même séquence. Les nouvelles machines d'enregistrement vidéo apportent ainsi un nouveau rapport entre le corps du filmé et son outil, et avec ceux et ce qu'il filme. « Je pense avec ma main au lieu de penser avec ma tête³⁷ » disait Bill Viola.

Jonathan Caouette s'empare volontiers de cet outil pour réaliser *Tarnation*, et n'hésite pas à faire de la caméra un instrument de représentation, en jouant avec les images qu'elle produit. En effet, le réalisateur texan est souvent présent dans le champ, il pose sa caméra, il se fait filmer ou il filme à travers des miroirs, révélant alors l'outillage cinématographique. Et puis parfois, c'est lui qui filme, caméra à la main. Souvent c'est sa mère, son grand-père ou sa grand-mère qu'il capture en mouvement. Il leur parle, leur pose des questions, leur demande d'interagir avec la caméra (« Dis bonjour. Parle. Regarde la caméra ») ou d'enlever une perruque sur la tête de sa grand-mère, par exemple. Il lui arrive aussi de s'effacer complètement, notamment face à la folie de sa mère, dans une séquence sans effet de montage où Renée entame une danse chantée avec une citrouille, qui, sous l'emprise d'une crise de démence montant *crescendo*, la pousse à fuir la caméra. D'autres fois, c'est lui qui se met en scène, seul face à la caméra, à onze ans dans une séquence où il imite Hilary Chapman, une femme victime de violences conjugales, ou à trente ans quand il se confie au public de *Tarnation* sur le devenir médical de sa mère, à la fin du long-métrage. Il met en scène son quotidien, au début du film pour expliquer la genèse de son oeuvre ou bien, pour développer sa narration, il se sert de séries de photographies sur lesquelles il pose des cartons narratifs construits à la manière d'un conte de fée.

Ces procédés employés par Jonathan Caouette lui permettent d'entreprendre un travail de compréhension de la cellule familiale et de lui-même. Et c'est parce que « le journal vidéographique est souvent considéré comme le lieu même de la construction - voire de la déconstruction - du moi³⁸ » que le réalisateur se tourne vers cette forme, qu'il déconstruit à son tour, en intercalant au milieu des scènes de vie familiales, des séquences à l'esthétique électrique et au montage violent, et des hommages aux références qui ont bercées sa culture. Par exemple, plusieurs séquences répondent à des constructions basées sur le modèle du clip, dont une mettant à l'honneur, par des clins d'œil culturels, les influences du réalisateur. Jonathan Caouette nous révèle qu'il fait un rêve récurant à l'âge de quatorze ans où il se voit

³⁷ BELLOUR Raymond, « Entretien avec Bill Viola », *Cahiers du cinéma*, n°379, 1986.

³⁸ PARFAIT Françoise, *Vidéo : un art contemporain*, *op.cit.*, p.229.

en version adulte du *Petit Prince*³⁹. À partir de ce moment, il s'imagine réaliser un jour un opéra-rock sur sa propre vie, dont les personnages principaux seraient interprétés par des actrices et des acteurs comme Louise Lasser ou Robbie Benson, et des chanteuses tels que Joni Mitchell ou Nina Hagen. Afin d'illustrer ce rêve, il mélange des scènes de films et de comédies musicales dans lesquelles il intègre des plans de vie personnelle. Ainsi l'histoire d'une culture filmique et l'histoire intime de Jonathan s'entrelacent, ne formant plus qu'un seul récit.

Le début de la séquence nous présente une télévision cryptée sur laquelle on distingue en transparence le visage en très gros plan de Jonathan Caouette. Ce dernier disparaît peu à peu, alors que la caméra se rapproche de l'écran brouillé de pixels, comme pour nous emmener à l'intérieur du poste de télévision. Des



fig. 2 CAOQUETTE Jonathan, *Tarnation*, 2003.

chuchotements effrayants fondus dans des interférences électriques envahissent la bande sonore. Les pixels dévorant le cadre laissent place en fondu enchaîné à une scène issue de *Rosemary's Baby*⁴⁰, mélangé à d'autres extraits, formant une scène de rêve étrange et angoissante où les répliques sont répétées en écho et superposées les unes sur les autres. Un plan de Jonathan, allongé sur un canapé, le visage luisant de sueur et les cheveux flottant sous une légère brise, entrecoupe ce rêve. Le montage en alternance nous donne à penser que le réalisateur s'assoupit (il finit même par fermer les yeux) et qu'il nous emmène dans ses songes. Peu à peu, le visage de Jonathan apparaît parmi les références cinématographiques, suivi de celui de sa grand-mère Rosemary. Plusieurs plans de l'artiste, enfant, se succèdent : l'un où il crache du sang, l'autre où il déambule joyeusement dans un magasin. Une musique enjouée commence alors sur le jeune visage épanoui de Jonathan. Le plan est ensuite éclipsé par un effet de zapping télévisuel.

La séquence se poursuit avec différents extraits de scènes de films ayant construits la culture de Jonathan. À chaque fois la bande sonore originale est conservée, laissant entendre des phrases choc telles que « I don't wanna die », « I don't care if I never get tall », « Hit her », « Would you draw me a sheep ? », « Those who do not remember the past are

³⁹ SAINT-EXUPÉRY (de) Antoine, *Le Petit Prince*, 1943.

⁴⁰ POLANSKI Roman, *Rosmary's Baby*, USA, William Castle Productions, 1968.

condemned to repeat it », « Life is so strange », « Please help me »⁴¹, etc. Chaque scène est coupée par un plan imitant un effet de zapping, comme si les signaux électriques étaient brouillés. En image subliminale, le visage de Rosemary, creusé, tendu, vidé d'humanité apparaît parmi les pixels. Elle est éclairée par un écran bleu se reflétant dans ses grandes lunettes rondes. Elle regarde un poste de télévision.



fig. 3 CAOUETTE Jonathan, *Tarnation*, 2003.

Jonathan Caouette choisit de réaliser une mise en scène du médium vidéographique par le biais d'une mise en abyme de celui-ci ; il est présent dans le champ par le reflet sur les yeux de Rosemary, mais aussi à l'intérieur même de la *fenêtre écranique* du film qui semble être devenue une télévision elle-même. Le terme *fenêtre* est ici préféré à celui de *cadre*, car la vignette est réduite au fur et à mesure de la séquence. Les bandes noires encadrant l'image deviennent de plus en plus épaisses, réduisant le champ à un petit cadre, dans le but peut-être de rappeler la taille réduite des postes de télévision, nous ramenant encore une fois au dispositif vidéographique. Et puis soudain l'image est poussée par le bas par une autre : une scène de Renée, dans un jardin verdoyant, dansant à côté de son père Adolph, qui lui, commente la météo. Cette scène de vie familiale envahit le cadre en entier, excluant la petite vignette du zapping. La caméra, sans doute tenu par Jonathan Caouette lui-même, effectue des allers-retours par des zooms et des dézooms abrupts entre Renée et Adolph, avant de se concentrer sur le visage de la première. Au ralenti, Renée danse et regarde la caméra. La musique originale du film *Hair* de Milos Forman, reprenant le morceau *Frank Miles* du groupe éponyme, remplit la bande sonore. Alors la *fenêtre* sur Renée se réduit à nouveau, en révélant deux autres, formant un triangle d'écran. Celle en bas à gauche se concentre sur des images de l'enfance, en passant d'extrait du *Petit Prince*⁴² à des scènes de vie quotidienne d'enfants. Celle de droite est construite comme un clip, alternant un plan de Caouette,

⁴¹ De l'anglais : « Je ne veux pas mourir », « Peut m'importe si je ne grandi jamais », « Frappe-là », « S'il vous plaît... dessine-moi un mouton ! », « Ceux qui ne se souviennent pas du passé sont condamnés à le répéter », « La vie est tellement étrange », « S'il vous plaît, aidez-moi ».

⁴² DONEN Stanley, *The Little Prince*, Britannique, USA, Stanley Donen, Paramount Pictures, 1974.



fig. 4 CAOUETTE Jonathan, *Tarnation*, 2003.

cheveux aux vent, chantant en playback la chanson de *Frank Miles* et d'autres extraits de films, pour la plupart déjà apparus. L'écran du haut est plutôt consacré à des images de la famille du réalisateur. Cependant cette structure n'est pas fermée. Les plans de chaque écran s'incrudent les uns dans les autres. Une quatrième vignette vient même pousser celle du haut vers la gauche, évoquant les polyptyques de Warhol : influence pop-art non dissimulée. La multiplicité des plans brouille la concentration du spectateur. La musique occupe le premier plan sonore, mais derrière c'est un chaos qui s'installe : les quatre écrans préservent leur bande sonore, certains ayant une présence plus puissante que d'autres, créant un désordre complexe.

En mélangeant des vidéos personnelles et des références cinématographiques, Jonathan Caouette se raconte en se replaçant dans son propre contexte socio-culturel. Il se livre sur son histoire, sur sa famille et son enfance, mais témoigne aussi de son temps, de sa société. Ce principe de narration se retrouve chez d'autres cinéastes comme Alain Cavalier, que le cinéma de fiction a d'abord mis en avant, pour ensuite laisser place à des formes plus documentaires. Si l'œuvre du réalisateur français semble au premier abord plus intime, il ne cesse de revenir sur son passé et sur les événements qui l'ont construit. Par exemple, dans son film consacré à sa femme Irène Tunc, décédée en 1972 dans un accident de voiture soudain, intitulé *Ce répondeur ne prend pas de message*, il intègre d'anciennes photographies en noir et blanc de la guerre d'Algérie qu'il commente en racontant les histoires qui y sont liées. Il entremêle ainsi sa vie privée à la grande Histoire, tout comme le fait Jonathan Caouette.

C'est d'ailleurs avec *Ce répondeur ne prend pas de message* (film aux allures de performance douloureuse sur le deuil), sorti en 1979, qu'Alain Cavalier commence à se filmer, en adoptant par la suite un dispositif cinématographique épuré, permis par l'avancée de la vidéo avec du matériel réduit mais de plus en plus performant. La démocratisation de la vidéo facilitant les exercices d'autoreprésentation et tendant à développer le récit de soi, Cavalier n'hésite pas à s'en emparer et à l'expérimenter. Il réalise en 2008, un film éponyme sur Irène, soit 36 ans après sa disparition. Cette blessure à l'origine de son revirement dans le cinéma documentaire jalonne sa filmographie, l'oriente vers l'autobiographie et plus

particulièrement la forme du journal filmé. C'est sans doute parce que « le journal intime et le récit autobiographique s'écrivent souvent sur les lisières d'une blessure ou d'un traumatisme, vécu personnellement⁴³ » qu'Alain Cavalier se plonge dans ses mémoires, écrites et filmées.

Cependant, le réalisateur n'a pas cherché à réinventer le genre du journal filmé. Ces films autobiographiques se construisent sur un modèle déjà expérimenté par de grandes figures tel que Jonas Mekas, dont le travail est analysé plus loin⁴⁴. La particularité du cinéma de Cavalier réside plutôt dans ses caractéristiques formelles ; son utilisation de l'archive, sa démarche performative, sa fusion corporelle avec le film. Ses œuvres hybrides, mélange d'autobiographies filmées et de contes fictionnalisants, accompagnés dans la narration par les commentaires directs du réalisateur, amènent un cinéma où l'histoire intime dicte le corps filmique, le manipule, le transforme jusqu'à la création d'une forme cinématographique vivante.

Alain Cavalier a toujours été fasciné par les corps et particulièrement les visages⁴⁵, que ce soit dans ses premiers films de fiction, où il portait un regard sublime sur ses actrices affublées de tout les artifices auxquels le cinéma de fiction peut avoir recours, ou dans ses films autobiographiques, dans lesquels il se filme lui et son quotidien, ou bien encore dans ses documentaires, dépeignant des portraits sensibles, à l'image de la série des *Six Portraits XL*. Charmé dès le plus jeune âge par les visages de cinéma qui l'obsèdent et dont il tente d'en capturer la beauté, Cavalier n'a de cesse de les mettre en avant et ce, même dans ses films plus récents et donc loin de la forme traditionnelle de fiction — l'on peut penser notamment à son obsession pour Sophie Marceau, dont il filme l'affiche dans *Irène*. Cette obsession du visage se retrouve chez Jonathan Caouette, dans sa manière de filmer les visages souvent en bord cadre, permettant de souligner les détails des expressions et le grain de la peau que la qualité détériorée de la vidéo révèle.

Bien qu'Alain Cavalier soit fasciné par les visages, il n'en oublie pas moins les corps, tout comme Caouette. Si Cavalier en sublime les parcelles ; dans *Le Filmeur*, par exemple, lorsqu'il se concentre sur des détails en gros plan du corps de Françoise, ou dans *Léon* (l'un des *Six Portrait XL*), quand il choisit de filmer en gros plan, toujours, les mains abîmées et calleuses de ce cordonnier partant à la retraite, Jonathan Caouette s'amuse à le remodeler, par

⁴³ PARFAIT Françoise, *Vidéo : un art contemporain, op.cit.*, p.231.

⁴⁴ Voir le chapitre sur le « 1.2. Journal filmé ou film-journal ? ».

⁴⁵ Il évoque son engouement pour les visages dans le film *Alain Cavalier - Sept chapitres, cinq jours, 2 pièces-cuisine* (1995) réalisé par Jean-Pierre Limosin, issu de la série documentaire *Cinéma, de notre temps*, produites par Jeannine Bazin (veuve d'André Bazin) et André Samuel Labarthe, dans laquelle des cinéastes réalisent des portraits d'autres cinéastes.

des cadres serrés ou des effets montages donnant naissance à des figures étranges et inquiétantes. En effet, il ne donne que des fragments accélérés (œil, bouche, etc.) des corps qu'il filme ou leur applique des calques de miroirs qui les déshumanise.

Le corps est donc un motif récurrent et fort dans le cinéma d'Alain Cavalier. Celui de ses muses, ceux de ses figures disparues, de ses obsessions métaphoriques, et inévitablement le sien, se retrouvent au cœur de son regard minutieux, aux capacités de découpe pratiquement chirurgicale, qui lui permet de jouer avec des représentations frontales ou allégoriques.

C'est principalement dans *Irène* et *Ce répondeur ne prend pas de message* que Cavalier redouble de ruse afin de mettre en image le corps disparu de sa femme. Ne pouvant la filmer, il remplace cette absence de matière par des procédés filmiques formels, rappelant toujours au spectateur la présence effective d'Irène, lui redonnant vie par l'image. Il réalise alors des documentaires sur un corps qui n'existe plus. Par exemple pour parler de la perte du première enfant d'Irène lorsqu'elle était très jeune, il installe un tas de pierres en forme de triangle, pour symboliser le sexe féminin, et d'énormes sphères en acier, représentant successivement, le ventre de la femme enceinte, ses seins et sa tête, sur un lit blanc, tout ces éléments éclairés à l'aide d'une lampe torche. Tout en racontant cet épisode difficile, il promène sa caméra sur ce corps métaphorique, ce qui aurait été sans doute beaucoup moins supportable pour le spectateur si les images étaient centrées sur le vrai corps de la victime.

Pour parler de leur lien, Alain Cavalier utilise d'abord des archives (procédé aussi adopté par Jonathan Caouette dans *Tarnation*), principalement des photographies d'Irène, prises par lui-même pendant leur relation, mais aussi de plus anciens clichés précédant leur rencontre. Le remaniement des archives personnelles permet de se raconter soi-même, à travers d'autres, de livrer un regard intime sur un proche. Dans certaines séquences de *Tarnation*, Jonathan Caouette évoque son enfance, avant ses onze ans du moins (l'âge auquel il acquiert sa première caméra) dont il a peu d'images. Pour pallier à ce manque, il utilise des images de son propre fils Joshua, qu'il fait passer pour lui par le biais d'intertitres. Aussi, ne pouvant filmer sa mère Renée qui, noyée par ses névroses, se fait interner, Jonathan Caouette a recours à d'anciennes photographies d'elle, qu'il modifie ou affuble de filtres ou d'effets de montage pour témoigner des états psychologiques et physiques dans lesquels elle peut être. Par exemple, pour évoquer un traumatisme d'enfance de sa mère, qui croyait que le soleil allait la faire disparaître, le réalisateur joue sur sa disparition à l'écran dans une ancienne

photographie d'elle⁴⁶. Jonathan Caouette tente donc de montrer ce qui est de l'ordre du « non filmable », tout comme Alain Cavalier dans ses deux films consacrés à sa compagne, qui cherche à retranscrire une image du passé, un souvenir, « une trace perdue à jamais », dit-il dans *Irène*, qui n'appartient plus physiquement au présent de création.



fig. 5 CAVALIER Alain, *Irène*, 2009.

Dans *Ce répondeur ne prend pas de message*, le corps d'Irène apparaît morcelé, découpé par des très gros plans sur ces vieilles photographies. Les plans sont ainsi tellement zoomés que le spectateur ne peut réellement savoir ce qu'il voit ; un œil, une bouche, une oreille ? La forme dans le champ convoque l'abstrait et déshumanise ce corps, qui n'est alors réduit qu'à des ombres et dont le grain, rendu visible par le zoom, renvoie à la matérialité du médium photographique et vidéographique, mais fait aussi écho au grain de la peau, et donc au sens du toucher, rappelant le désir d'Alain Cavalier de redonner vie à cette figure qui lui était si chère. Le motif du corps morcelé revient aussi lorsqu'il filme des esquisses que lui-même avait peintes sur des portes de placard. Ces peintures, il nous les montre d'abord en entier en panoramique gauche droite, et inversement, puis, revenant dessus plus en détails, il décide de détacher des parties précises en effectuant des zooms dessus.

Ne pouvant invoquer Irène par l'image en mouvement ou par le son direct - il ne possède en effet pas d'enregistrement sonore d'Irène, puisqu'il ne filmait pas son quotidien à l'époque, et n'a donc que peu d'archives - il la fait vivre par ses écrits à elle, en les lisant. Il se fait donc la voix d'Irène. Il parle à la troisième personne pour se désigner lui-même, même dans le présent de prise de vue. Par exemple, lorsqu'il met en avant les traces laissées par les attaches aimantées des placards, il dit au son tout en zoomant sur ce détail : « on voit une tache blanche, là, et de temps en temps il les sort, et il les regarde ». Le passé et le présent se mélangent alors, Irène nous parle à travers le corps de Cavalier.

⁴⁶ Cette scène est analysée plus en détail en deuxième partie de ce mémoire.

Le cinéaste veut « faire un film entier sur une disparue » dit-il dans une séquence nocturne sur un plan de mer légèrement agitée. Irène le hante, son fantôme est imprenable, et pourtant il est là, le torturant dans ses insomnies et ses blessures physiques (crises de gouttes et autres chutes douloureuses). Sur ce plan quasiment monochrome de mer, dont les vagues viennent s'échouer sur une plage tachée de silhouettes noires sortant du cadre, Alain Cavalier dit : « c'est Irène qui rode ». Comme le jeune Isaâc, dans *L'étrange affaire Angélica* de Manoel de Oliveira, obsédé par l'image de cette défunte qu'il photographie pour les anciennes traditions portugaises, et qui s'anime par le biais du médium photographique, Cavalier est envouté par l'image qu'il tente de capturer grâce à la magie du cinéma.

Si Alain Cavalier tente de filmer un corps qui n'existe plus dans *Irène*, son travail autobiographique passe aussi par l'exercice périlleux de la mise en scène de son propre corps. En effet, « l'autofilmage est une constante des productions vidéographiques, depuis leurs débuts. Il s'agit bien là de la présence visible du corps de l'artiste dans l'image, car il est évident que l'artiste est toujours présent, ne serait-ce que par son absence, son retrait ou sa dissimulation, dans une œuvre qu'il réalise⁴⁷ ». Au-delà de sa présence vocale, et de sa manière si atypique de parler et de filmer en même temps, petit à petit son propre corps apparaît à l'image. D'abord morcelé, découpé, avec sa main qui sans cesse brise le cadre, le traversant et le quittant pour manipuler les objets qu'il choisit de filmer. Puis plus frontalement, Alain Cavalier se place face à la caméra, par le biais de miroirs. Lorsqu'il subit une opération dans *Le Filméur*, il explique en un plan rapproché visage, tout en se regardant dans le miroir d'une salle de bain, le déroulé de son intervention chirurgicale ; « il a fait un bon trou, il a pris de la peau à l'oreille, puis il l'a greffé là » en désignant son nez crouté de sang noir. Il ajoute « il faut que je nettoie le sang ce matin ». S'ensuit en cut un plan beaucoup plus serré sur son nez cicatrisé, où ses yeux rivés vers la gauche continuent de se regarder dans un miroir que nous ne pouvons dorénavant plus voir. La séquence se termine par l'annonce d'une action que nous ne verrons pas ; « je vais me raser », qui sonne comme un rappel au son de la plaie béante du chirurgien, évoquant la blessure, la peau tailladée, la chair meurtrie. Dans *Pater*, une scène similaire rappelle cette violence corporelle ; Cavalier, toujours devant un miroir, évoque l'opération chirurgicale qui lui a permis d'enlever la peau tombante de son cou, or il n'est nullement question de voir la chair blessée ici. Elle est cependant évoquée par son discours.

⁴⁷ PARFAIT Françoise, *Vidéo : un art contemporain*, op.cit., p. 235.

Dans *Irène* le spectateur est témoin de la chute du cinéaste alors qu'il est en train de filmer dans l'escalator du métro proche du studio où il habitait quand il a rencontré Irène. La chute est donc filmée, la caméra tombe, le champ est obstrué, jusqu'au noir pixélisé de la vidéo. Le son continu,



fig. 6 CAVALIER Alain, *Irène*, 2009.

laissant le spectateur dans la peur, l'attente et l'imagination de la violence de l'impact. C'est d'abord la main boursouflée et parsemée de croutes de sang séché que nous découvrons en gros plan. La main est, comme évoqué plus haut, l'outil qui sert à Alain Cavalier pour filmer, pour montrer tous ces objets qui constituent l'essentiel de la narration de ses films autobiographiques, mais aussi pour tenir sa caméra. La machine à voir se constitue au fil de sa filmographie comme l'extension de son propre corps. La blessure de cet organe est donc symboliquement une entrave au film lui-même. D'abord la chute entraîne la coupure directe de l'image, puis les lésions du corps suggèrent la difficulté à tenir la caméra, et donc à donner vie aux images. Le plan suivant nous confronte au visage abîmé d'Alain Cavalier qui se filme une fois de plus à travers le miroir, au côté du reflet de la caméra, visible cette fois. Il se



fig. 7 CAVALIER Alain, *Irène*, 2009.

regarde, regarde la caméra, nous regarde. Les deux yeux et l'iris de la caméra, comme le troisième œil du cinéaste, sont rivés sur l'écran, invoquant le regardant, l'engageant dans ce rapport si ambivalent propre au documentaire entre filmé, filmeur et spectateur.

Ce répondeur ne prend pas de message se présente comme le premier film autobiographique où Alain Cavalier se met en scène face à la caméra, nous livrant un acte performatif de la représentation du corps du cinéaste et de son espace mental métaphorisé par son appartement. Il se bande le visage de compresses, comme pour panser la blessure causée par la mort soudaine d'Irène en 1972, pour tenter d'amoindrir la douleur. Son corps est donc totalement visible, entièrement, et non morcelé, il occupe le champ des pieds à la tête, contrairement à ses films ultérieurs. Cependant ce corps est caché ; le bandage dissimule ses expressions et assombrit ses yeux. L'humanité de ce corps est évaporée, il ne sert plus que d'outil dans le processus d'effacement passant par le

recouvrement à la peinture noire de tout l'appartement de Cavalier. Dans la dernière séquence du film d'ailleurs, après avoir repeint tout les murs, portes, sols et plafonds, il s'attaque aux fenêtres, privant l'espace de toute lumière. Or la lumière c'est la matière première du cinéma. Sans lumière, il n'y a pas de cinéma. Alain Cavalier obscurcit donc petit à petit tout les carreaux jusqu'à plonger la pièce dans le noir total, non sans un dernier regard vers la lumière cependant, comme un énième regard vers le passé, celui d'Irène. Ce sont d'ailleurs des photos d'Irène qui se succèdent lentement. Cinq photographies dont quatre où son regard est tourné vers l'objectif. Comme si Alain Cavalier pouvait encore voir Irène à travers cette fenêtre qu'il s'apprête à obstruer. Le noir absolu témoigne de l'état psychique du cinéaste, qui fait face à une telle douleur qu'il ne peut que la brûler en allumant un feu au milieu de la pièce, à l'intérieur même de l'appartement. La lumière chaude lèche les contours du corps du cinéaste, toujours masqué par ses bandages, qui se découpe difficilement dans la pénombre noire, avant de disparaître à nouveau et de laisser derrière lui, dans cette pièce enfumée (que nous ne pouvons qu'imaginer insupportable, suffocante), une partie de sa douleur, mais aussi une partie de lui-même. Cette dernière scène témoigne de l'apogée performative de Cavalier. Le film est construit selon une alternance entre des séquences filmées de la main de l'artiste qu'il commente en direct en lisant des textes qu'Irène a écrit, et d'autres où il se met en scène, son corps masqué entrant dans le cadre, filmé par un tiers. Sur ces images, où la plupart du temps il repeint son appartement, il n'y a aucun commentaire, comme dans une performance filmée, où le médium vidéographique sert le propos mais n'en prend jamais le dessus. Dans *Ce répondeur ne prend pas de message*, le médium et la performance sont intimement liés. La fusion des deux est totale, à l'image du réalisateur avec son œuvre. Recouvrant de noir toutes les sources de lumière, le champ devient inexistant, effaçant aussi par la même occasion le corps de Cavalier. Le feu qui naît au milieu de cet espace noirci apparaît comme une renaissance. Car le feu par essence brûle, consume, anéantit : cette analogie entre le feu et Irène, représentant à la fois la passion et l'oxydation, peut symboliser ses attaches avec Irène qui disparaissent



fig. 8 CAVALIER Alain, *Ce répondeur ne prend pas de message*, 1979.

alors dans les flammes. Cependant, cette figure du brasier apporte aussi lumière, chaleur et réconfort, ce qui pourrait être ici assimilé à son futur qu'il peut baser sur un renouveau créatif, celui de son cinéma autobiographique qui vient après ce film. Alain Cavalier est assis là, face au feu, qu'il regarde et qu'il laisse prendre possession des lieux.

Jonathan Caouette et Alain Cavalier ont ceci de commun qu'ils entretiennent un rapport complexe à l'archive, s'amusant de manier et de remanier cette matière à la fois personnelle et collective, l'intégrant à des jeux de mise en scène du médium vidéographique afin de rendre compte des blessures qui les ont forgés, eux et leur art. Avec la démocratisation de l'art vidéo et l'apparition de caméras plus légères, filmer dans l'intimité et le quotidien devient plus facile. Les cinéastes se sont donc emparés de ce nouvel outil, modifiant des formes cinématographiques déjà existantes qu'ils expérimentent et remodelent, comme par exemple celle du journal filmé.

I.2. JOURNAL FILMÉ OU FILM-JOURNAL ?

La forme singulière que revêt le film de Jonathan Caouette est à rapprocher de celle du film-journal de Jonas Mekas. Comme le souligne Gabriel Coutagne ce dernier « replonge dans ses archives filmées durant ses premières années passées aux États-Unis⁴⁸ ». Au delà de l'aspect de remodelage d'archives personnelles (développé dans la seconde partie de ce pré-mémoire), il est important de revenir sur l'origine même du concept de film-journal pour en comprendre les enjeux qui en découlent.

Il existe une différence à établir entre le journal filmé et le film-journal. Ces deux termes, pourtant très proches, soulignent la forme même que prend la matière filmique dès lors qu'elle est assemblée dans un film. Selon David E.James, la distinction entre les deux appellations réside dans leur construction et leur destinataire. Entendons par destinataire, la présence d'un public ou non. En parlant de Jonas Mekas et son œuvre emblématique *Walden*, David E.James explique que le journal filmé désigne l'ensemble des vues de Jonas Mekas, alors que le film journal est lui destiné à une réception publique : « le film-journal a ramené cette pratique intime au contexte public et à la fabrique d'un produit, une œuvre d'art autonome⁴⁹ ». S'il y a projection publique, il y a remodelage de la matière filmique, par le biais d'une étape de sélection et de montage des vidéos tournées quotidiennement par Mekas. Entre alors en jeu la notion de double œuvre, celle brute de l'accumulation d'impressions indépendantes entres-elles, et celle, construite, s'il on peut dire, du film *Walden*. Même si les intentions de Jonathan Caouette diffèrent de celles de Mekas à la réalisation de son film *Tarnation* (répondant plus à un besoin personnel de s'écrire et à s'abandonner derrière son ordinateur), il est évident que l'ampleur qu'à pris sa diffusion en 2003, en a fait une œuvre à part entière.

Les deux films ainsi obtenues s'opposent en plusieurs points. Le premier relève d'une pratique artistique intime, d'une perception personnelle, réalisée en tourné-monté, révélant des moments uniques s'inscrivant dans une logique temporelle du présent. Le second, au contraire, devient produit consommable dès lors qu'il y a un public, se penchant ainsi dans l'industrie du cinéma, alors même que les artistes *underground* (comme Mekas ou Caouette) se positionnent à contre-courant de la dimension économique du cinéma, dans le simple fait

⁴⁸ GOURSAT Juliette, *Mises en je: autobiographie et film documentaire*, op.cit, p.220.

⁴⁹ E.JAMES David, « Journal filmé / Film-journal : Pratique et produit dans *Walden* de Jonas Mekas », dans CHODOROV Pip (dir.), LEBRAT Christian (dir.), *Livre de Walden*, Paris, Editions Paris Experimental, 2009.

de créer un film en marge des codes de production cinématographique classiques. Au tourné-
monté de l'œuvre d'origine s'oppose le montage, rajoutant intertitre, voix-off et bande sonore,
éléments renvoyant plus à une temporalité passée, nostalgique sur les images du passé.

Il y a donc une ambiguïté étrange entre les idées anti-système soulevées par ces
cinéastes et le fait même d'introduire leur film-journal dans le circuit de projection public,
consciemment pour Mekas⁵⁰, ou bien malgré lui pour Caouette. Passant ainsi du domaine
intime de la conscience individuelle au domaine public, les artistes intègrent à leur œuvre un
nouvel acteur, celui d'un regard extérieur, le public, avec qui ils aiment jouer.

L'une des apparitions à l'écran de l'intégration du public est celle de l'idée de
performance. L'artiste-performeur au sens large, ne voit son œuvre ou action exister que si
elle est vue, perçue, ou même vécue par un spectateur tierce, extérieur. Pour Jonas Mekas,
dans *Walden*, s'il filme d'abord pour lui, ses vidéos prennent leur entière dimension par le biais
du regardant, ce qui influe inévitablement sur le regardé, entre autre, l'auteur lui-même. Ce
dernier, lorsqu'il porte la caméra, apparaît à l'image par le biais de jeux invisibles ; dans des
reflets ou par des ombres, créant un dialogue avec la lumière et les images immatérielles, se
prolongeant dans les vitres ou les miroirs, comme une seconde réalité révélée par l'artiste. La
présence dans le cadre de Jonas Mekas n'est pas sans inviter à la notion de hors-champ,
appelant le spectateur à se rappeler que la caméra est là, et qu'elle représente une continuité du
cinéaste. Nous avons bien là à faire à un regard subjectif et non documentarisant, ce qui
n'empêche pas le caractère documentarisant des vues de Mekas sur son époque et son milieu.
Comme un clin d'œil à Vertov et son ciné-œil, la caméra agit comme un substitue de Jonas
Mekas et inversement. Ainsi il continue de filmer, même sans bobine, tourne à hauteur
d'homme, sans regarder dans le viseur comme « chez Stan Brakhage, pour qui la caméra, et
plus encore la pellicule sont des extensions vivantes de son être⁵¹ ».

Chez Jonathan Caouette, ce jeu personnel avec le spectateur est tout aussi perceptible,
notamment par l'auto-mise en scène dont il fait preuve tout au long de son film. S'il nous est

⁵⁰ S'il nous est permis de voir aujourd'hui les notes filmiques de Jonas Mekas qu'il aura réalisé quotidiennement
entre 1964 et 1968 pour *Walden*, dans le but premier de s'entraîner afin d'être prêt, le jour venu, pour créer de
vrais films comme il se plaît à dire, c'est avant tout grâce à une anecdote qui n'est pas sans rappeler les épisodes
tragiques qu'ont subit les œuvres de Méliès. C'est un incendie, menaçant les bobines du cinéaste qui le fait
prendre conscience de la vulnérabilité et du caractère possiblement éphémère de son œuvre. Il se rend alors
compte que son travail personnel, qui relève de l'intime, doit être révélé au grand public, devenir une
œuvre autonome et non plus un home-movie, ou un film de famille. Le rapport à l'image en est inévitablement
changé. Ce qui, au début, se veut être un « témoignage direct de ses sentiments » revêt un caractère plus réfléchi
dès lors qu'il englobe un éventuel spectateur.

⁵¹ LASTENS Emeric de, LEON Benjamin, « Paradis perdu et retrouvé » dans CHODOROV Pip *et al.*, *Jonas
Mekas : films, vidéos, installations (1962-2012) : catalogue raisonné*, Paris, Paris expérimental, 2012, p.4.

peu permis de voir frontalement Jonas Mekas dans ses fragments visuels, au contraire Caouette n'hésite pas à faire face à la caméra dans un but narratif et explicatif, afin de faire avancer le récit (car il s'agit bien ici d'une histoire singulière contée, comme un entretien, un rendez-vous donné au spectateur, auquel il s'adresse volontiers, indirectement, mais sans pour autant se cacher.

Pour expliciter ce point théorique, il est intéressant de s'attarder sur la séquence post-générique au début de *Tarnation*. Celle-ci commence juste après les deux cartons nous indiquant que c'est Jonathan Caouette lui-même qui a réalisé et produit le film. Le générique qui précède la séquence se déroule sur des plans alternants des voyages de Jonathan en train, et la présentation au ralenti de certaines personnes avec leur nom écrit sur l'image, nous informant ainsi qu'il n'y aura pas de comédiens, mais que ce sont bien de *vrais* personnes que nous verrons évoluer dans ce récit atypique. Nous savons donc d'entrée de jeu que le film se place plutôt du côté du documentaire. Mais comme évoqué au dessus, dans le genre même du documentaire, nous pouvons nous permettre de catégoriser ce film comme appartenant au sous-genre du film-journal, dans lequel l'autobiographie tient une place importante ; Jonathan Caouette s'écrit lui-même, via le médium cinématographique qu'il expérimente sous différentes formes, en se mettant en scène lui, ses relations, son histoire et sa dépersonnalisation (maladie qui l'affecte depuis sa jeunesse, lorsqu'un jour il prend de la drogue - mélange de cannabis, de PCP et de formaldéhyde⁵² - qui lui dévaste le cerveau et lui laisse des séquelles à vie).

Le premier plan est rempli de nuages brumeux évoquant un esprit vaporeux. En guise de fond sonore le vent souffle fort et un bruit strident et aigüe vient troubler l'ouïe du spectateur. Sans doute est-ce une manière pour le cinéaste de plonger le spectateur dans son état psychologique de dépersonnalisation. Jonathan Caouette prétend « vivre comme dans un rêve et éprouver un flou des limites entre soi et l'autre⁵³ », en ayant souvent l'impression de se voir de l'extérieur. Ce premier plan amène une atmosphère étrange et intrigante, comme un avertissement au spectateur, un pacte qu'il pourrait passer avec lui, quant au registre de croyance qu'adopte le film ; c'est un documentaire, mais un documentaire autobiographique, c'est à dire qu'il témoigne d'une vision unique et personnelle. Ce plan brumeux nous invite à plonger dans l'univers tournoyant de Jonathan Caouette. En illustrant sa maladie par des

⁵² Le PCP ou phéncyclidine est un psychotrope hallucinogène et le formaldéhyde est un aldéhyde formique, un gaz irritant.

⁵³ FOLOPPE Virginie, « Un auteur dépersonnalisé, une carnation de l'ombilic. *Tarnation* », *Le Coq- héron*, 211/4, 2012, p.85.

procédés cinématographiques, créant des images et des métaphores visuelles et sonores, l'artiste donne vie à ce que Jean-Louis Comolli appelle, dans son ouvrage *Corps et Cadre*⁵⁴, le corps du film, qui pourrait être finalement le personnage principal de *Tarnation*.

S'intercale alors le premier carton d'une longue série rythmant le récit du film. Ces cartons narratifs rappellent ceux utilisés dans les films muets constituant de véritables objets esthétiques. Ici, ils sont cependant moins extravagants : sur fond noir il est écrit en blanc : « New York City, mars 2002 ». La typographie est simple et épaisse. Nous pouvons penser qu'il s'agit d'une typographie de base de iMovie (logiciel sur lequel, rappelons-le, Jonathan Caouette a monté entièrement son film). Ce carton a donc plus comme vocation de donner une indication spatio-temporelle au spectateur, que de remplir un désir esthétique, d'où donc sa typographie grossière et peu travaillée. En effet le cinéaste aurait pu utiliser une police plus ronde et légère dans le but de rendre ces écritures dramatisantes. Or ici, elles évoquent plus un caractère brut répondant à une nécessité narrative. Remplissant entièrement sa fonction informative tout au long du film (Jonathan Caouette a un recours presque abusif de cette forme littéraire pour conter l'histoire romanesque de ses origines), ce carton n'est pas sans rappeler le procédé stylistique de datation quotidienne propre au journal intime, rendant l'œuvre de Caouette proche de celle (de toute une vie) de Jonas Mekas dont nous évoquons les journaux filmés plus haut. Mais cette forme écrite peut aussi être une référence aux albums de photos de famille, souvent datés eux aussi. Le film, d'ailleurs, par son recours aux vieilles photographies et aux archives familiales, ressemble à un ambitieux album en mouvement.

Cette séquence post-générique illustre le principe d'auto-mise en scène qui ruisselle tout au long du film et de la pratique cinématographique de Jonathan Caouette. C'est en mettant en scène son quotidien que l'artiste tente de nous livrer son témoignage, son histoire et sa vision du monde. L'image suivant celle du ciel nuageux s'ouvre en un plan fixe sur un cadre assez large nous laissant observer le décor d'un appartement étriqué. Une télévision dont la fréquence est brouillée



fig. 9 CAOQUETTE Jonathan, *Tarnation*, 2003.

⁵⁴ COMOLLI Jean-Louis, *Corps et Cadre, cinéma, éthique et politique, op.cit.*

attire le regard du spectateur sur le bord gauche du cadre. On suppose alors que cela fait longtemps qu'elle est allumée, ou qu'il est tard et que les programmes se sont arrêtés. La seule source de lumière est électrique et non naturelle, nous laissant supposer que c'est la nuit. Il y a peu d'espace libre ; les seuls éléments du décor révélés à la lumière sont une étagère remplie d'objets peu identifiables dû à la qualité du médium, une porte d'entrée qui se partage l'arrière plan avec une fenêtre aux rideaux verts coupées par le bord droit du cadre. Le reste du décor est plongé dans une pénombre noir ne nous permettant pas d'en saisir les détails. L'ambiance sonore est prise par le grésillement de la télévision. Un homme rentre par la porte d'entrée, salué par un chien. Il pose ses clés sur l'étagère avant d'éteindre la télévision. Si rien de nous permet d'identifier cet homme par rapport au récit, la semblante habitude de ses mouvements tendent à penser que l'appartement est le sien et qu'il rentre sans doute du travail.

S'enchaîne ensuite un plan fixe en plongée sur le canapé où est allongé Jonathan Caouette, dont l'identification supposée est rendue possible grâce à un plan furtif rapproché sur son visage dans le générique. À ses côtés, son compagnon (l'homme qui éteignait la télévision) est agenouillé. Il l'embrasse, lui caresse les cheveux, se place à sa hauteur, reposant son menton sur son bras ; ce sont des gestes qui témoignent de leur proximité. Leurs têtes sont au même niveau, assez proches pour qu'ils puissent se parler en murmurant, en chuchotant. Leur deux corps, coupés à la tête, se fondant dans une silhouette commune, se situent au bord cadre en bas de l'image. Le bras de Jonathan épouse l'arrête du cadre inférieur, comme s'il était accoudé aux rebords d'une fenêtre. Le cadre ici peut d'ailleurs être vu comme l'ouverture d'une fenêtre donnant à voir une scène de la vie quotidienne des personnages, mettant le

spectateur en position de voyeur tel un Jeffries hitchcockien dans *Fenêtre sur cour*⁵⁵ observant ses voisins à travers ses jumelles.

Ce cadre-fenêtre, bien qu'il semble posé aléatoirement dans la pièce, permet tout de même une certaine dynamique dans le plan. L'action du couple se déroule dans le bord inférieur du plan, mais tout le reste du cadre est libre, en



fig. 10 CAOQUETTE Jonathan, *Tarnation*, 2003.

⁵⁵ Jeffries est le personnage principal, incarné par James Stewart, du film *Fenêtre sur cour* d'Alfred Hitchcock (1955).

arrière plan, et laisse place au décor. Celui-ci est composé d'une table basse vide, sur laquelle on peut deviner un cendrier propre, d'un canapé d'un vert émeraude dont les coussins sont dérangés et d'un chien couché au sol.

La révélation de leur quotidien continue avec le plan suivant, illustrant la routine matinale du couple. Le réveil sonne fort, indiquant 12h45, quel jour sommes-nous ? Un dimanche, un jour en semaine ? Cette information pourrait en dire beaucoup sur leurs habitudes de vie, mais un certain mystère est gardé. La caméra est posée sur la table de nuit, plaçant le réveil au premier plan, semblable à un insert, mais intégrant en arrière plan le couple dans leur lit. S'enchaîne ensuite une série de courts plans d'une à deux secondes où Jonathan prend sa douche (en très gros plan et en quasi-regard caméra), se recoiffe devant son miroir, est assis, en peignoir, à une table, parle à son chat en fumant une cigarette et en buvant une tasse de café. Toutes ces actions sont réalisées en plan rapproché poitrine permettant ainsi d'isoler son personnage et de le placer au centre, non pas dans le cadre mais dans le récit. En mettant en scène son quotidien présent, Jonathan Caouette établit un rapport avec le spectateur, une certaine complicité, l'invitant à entrer dans le récit de sa vie mouvementée. Car cette séquence post-générique est tournée dans le but d'expliquer le point de départ de la création de *Tarnation*.



fig. 11 CAOINETTE Jonathan, *Tarnation*, 2003.

Un écran d'ordinateur dont les blancs sont saturés rendant invisible sa lecture. Jonathan Caouette en amorce le contemplant. Ainsi commence l'explication du cinéaste en fondu enchaîné sur le plan précédent. Trois inserts de sa recherche se succèdent. Il y est écrit « lithium overdose », ou encore « death can occur from lithium toxicity⁵⁶ ». Les mots ne sont pas choisis par hasard. Ces termes techniques sont dorénavant inscrits dans la mémoire du

⁵⁶ De l'anglais : « la mort peut résulter de la toxicité du lithium ».

spectateur. S'en suit un plan rapproché épaules, au ralenti saccadé, où le couple s'enlace. Leur visage est dissimulé l'un dans l'autre. Cependant les sursauts de pleurs de Jonathan sont placés au premier plan sonore. Le fondu au noir venant clôturer le plan amène une dramatisation, appuyée par une musique émouvante composée principalement de violons pathétiques. Cette micro-séquence fonctionne comme un *teaser* à l'élément déclencheur du récit, comme un appel à la curiosité du spectateur. Le suspense est déversé avant de nous dévoiler tous les éléments indispensables à la compréhension du drame.

Jonathan Caouette, face caméra en un plan serré sur ses épaules nues, est au téléphone. Il se présente comme tel à son interlocutrice que nous n'entendrons jamais. C'est la première fois que le spectateur peut poser son nom sur son visage, amenant une confirmation de ce que l'on ne pouvait que deviner avant. « C'est au sujet de ma mère Renée LeBlanc » ; Jonathan nous révèle tout à travers cet appel aux allures de monologue adressée à la caméra qu'il ne regarde pourtant pas tout de suite. S'il fuit du regard l'œil de la caméra, machine à voir perçante et reflet du spectateur voyeur, en laissant ses yeux vides errer sur les bords hors champs du cadre, il n'hésite pas à avoir recours au regard caméra lorsqu'il ne parle pas. Le regard lourd d'émotions qu'il nous lance alors nous implique, nous spectateur, dans la détresse de ce personnage que commence à incarner Jonathan Caouette. Ce simple regard, de quelques secondes, le place à la limite de la représentation, entre personne filmée et personnage joué. « Elle ne parle toujours pas ? » ; « Ils ont commencé la dialyse ? » ; « Quelles sont les conséquences ? J'ai regardé sur internet ça à l'air grave » ; les informations fusent. À chaque question une coupe est opérée dans l'image, ne laissant pas le temps au spectateur de digérer les nouvelles, surenchérissant sur des plans de plus en plus riches d'émotion jusqu'à un *climax* dramatique : Jonathan va vomir dans les toilettes.

La mise en scène de son mal être passe aussi par un jeu d'acteur construit à partir des ses propres émotions, amplifiées et externalisées, ce qui pose un problème éthique quant à la croyance du spectateur ; dans le documentaire, le spectateur s'attend à être confronté au *vrai*, à la réalité de la vie quotidienne. Or la caméra, selon le principe de photogénie développé par Jean Epstein, influence la réalité et la transforme. Nous ne sommes pas pareil lorsque nous sentons une caméra se tourner vers nous, nous n'agissons et ne parlons pas de la même manière. La caméra transforme les êtres et les corps en une matière filmique modulable qui répond au service du film, et qui peut influencer la réalité même.



fig. 12 CAOUETTE Jonathan, *Tarnation*, 2003.

Ici le jeu de Jonathan se place dans une accentuation de tout ce qui peut être organique : des bruits humides de bouche (comme lorsqu'il est sur le canapé avec son compagnon et qu'il semble se réveiller ; il baille, s'humecte les lèvres, renifle, soupire, touse, etc.) ou des visuels appelants à réveiller dans la conscience du spectateur des sensations corporelles. La scène de l'entretien téléphonique est assez équivoque sur ce point. Jonathan Caouette prend pratiquement toute la place dans le cadre, bouchant les éléments du décor. Ne nous pouvons nous concentrer que sur le visage du protagoniste, scrutant le moindre détail de sa peau, de son visage et ses émotions. Il se ronge les ongles, le visage bouffi, les traits tirés et le front plissé, dans une tension qu'il communique au spectateur. Une coupe franche en zoom dans l'image encadre le visage de Jonathan et ne le laisse plus respirer. C'est d'ailleurs sur les bords du cadre qu'il se dirige pour tousser fortement à gorge déployée. Ce gros plan visage permet de souligner le côté organique du corps et de ses expressions. Sa barbe de quelques jours révèle les pores de sa peau qui se confondent aux pixels de la vidéo (la qualité médiocre du médium étant accentuée par le zoom). Accompagné d'un regard adressé directement à la caméra, sa bouche se tend en un arc vers le bas, son visage se crispe, ses narines sont dilatées, ses sourcils froncés, ses yeux, brillants d'humidité, soulignent ses cernes creusées. Les larmes coulent sur ses joues. Ce tableau tragique est accompagné au son de ses reniflements, nous faisant ressentir l'humidité de son visage et mettant l'accent sur les fluides corporels.

C'est aussi à travers la gestion des lumières, souvent surexposées, que le film rend les matières filmées si étranges. La lumière blanche agit comme un cache sur l'image, mangeant beaucoup d'éléments du décor, attirant le regard du spectateur. Ce sont, la plupart du temps, des fenêtres en arrière plan que la lumière émane, inondant les pièces de flux éclatants. Si les angles sont principalement bouchés dans l'espace restreint qu'est l'appartement que Jonathan partage avec son compagnon, on note la présence presque systématique d'une fenêtre dont les blancs sont brûlés. Les pixels sont écrasées, rendant la lecture des détails du décor impossible. Ces constantes ouvertures soulèvent un point important dans la gestion des cadres du cinéaste : ces derniers ne sont pas larges, mais plutôt rapprochés poitrine, voire serrés sur les visages, cependant ils ne sont jamais étriqués grâce à la présence de ces fenêtres qui constituent une ouverture dans le plan, faisant appel à un hors-champs salvateur. Le regard de Jonathan est d'ailleurs régulièrement tourné vers ces ouvertures (surtout dans la scène du téléphone), permettant à la lumière de sculpter son visage en un contraste sévère, donnant naissance à des corps étranges et malmenés, reflets visuels de l'état mental du réalisateur.

C'est dans cette même idée de retranscrire un état psychologique à l'image par une esthétique rude que Renée Leblanc nous est présentée ; en noir et blanc, face caméra, au ralenti, son regard vide mais amusé (cette opposition trouble d'ailleurs le spectateur) vise directement la caméra. Elle avance la tête comme pour parler, mais ses lèvres restent pincées, comme si elle ne pouvait pas parler. Son corps, auréolé d'une lumière blanche divinatrice, représente plus une limite qu'un moyen d'expression. Le contraste marqué accentue ses cernes et son teint blafard, appuyant la maladie qui l'habite. La lumière aveuglante venant du haut, écrase son visage et crée des ombres appuyées sur son buste, donnant naissance à une créature étrange et effrayante. Le corps endolori de Renée se fond ensuite dans l'étreinte qu'elle partage avec son fils, nous tournant le dos, donnant à voir le visage de Jonathan empreint d'une émotion salutaire. Leur silhouette s'évapore, dans un effet fluorescent qui souligne le contour de leur corps devenus fantomatiques. Il y a



fig. 13 CAOQUETTE Jonathan, *Tarnation*, 2003.

quelque chose de paradoxalement féérique et onirique à voir ces deux corps meurtris par la



fig. 14 CAOQUETTE Jonathan, *Tarnation*, 2003.

caméra et le traitement de l'image (ce noir et blanc sur-contrasté et cette lumière brûlante).

Après cette introduction dans la narration mais aussi dans la forme, qui donne la tonalité d'un film à l'esthétique violente, l'histoire de la vie de Jonathan Caouette peut commencer. Et c'est sous le forme du film-journal que *Tarnation* se décline, devenant une véritable oeuvre indépendante, vouée à être vue par un public, et non un journal filmé privé, constitué d'une accumulation d'archives sans chemin narratif construit. Pour le réalisateur, le film-journal permet de se raconter tout en (re)construisant sa mémoire.

SECONDE PARTIE

2.1. LA DIMENSION NARRATIVE DE L'ARCHIVE

Pour raconter son passé et son enfance tumultueuse, le cinéaste reprend des vidéos d'archives qu'il a filmées lorsqu'il était enfant et de vieilles photographies de famille, entrecoupées de cartons narratifs. Le premier est emblématique par la formulation propre aux contes de fée qu'il arbore : « il était une fois ». L'utilisation de cette formule d'introduction spécifique à la fiction n'est pas sans rappeler les caractéristiques évoquées plus haut significatives de l'ambivalence entre journal filmé et film-journal. Etonnant de voir cette introduction romanesque présageant une belle histoire se terminant inévitablement par « et ils vécurent heureux », quand on sait que le destin de la famille Caouette est semé de troubles horribles. Ce carton introduit donc la vie fiévreuse de Renée, de sa gloire montante en tant que modèle à sa dégradation psychologique. Son existence, et celle de ses parents Adolph et Rosemary, est relatée de 1950 à 1980. Nous découvrons aussi les premières années tourmentées de Jonathan ; il assiste au viol de sa mère alors qu'ils sont tout deux sans abris à Chicago, il est transféré dans des familles d'accueil qui le maltraitent, pour finalement être adopté par ses grands-parents pendant que Renée est incarcérée et subit un traitement aux électrochocs, comme lorsqu'elle était enfant, qui la détruit encore plus. En quelques minutes seulement, les événements, tout aussi tragiques et choquants les uns que les autres, se succèdent, laissant alors le spectateur dans un état d'ébriété émotionnelle. Arrive alors une scène étrange⁵⁷, qui nous dévoile à la fois la personnalité bousculée de Jonathan et la construction scénaristique et esthétique du film. Entre les souvenirs de ses grands-parents et de sa mère, il y a lui-même, se mettant en scène.

Si ce n'est pas la première fois que nous pouvons voir Jonathan (il nous est présenté face caméra dans les premières minutes, nous révélant l'overdose de lithium de Renée en mars 2002, prétexte à la mise en place de ce film autoréflexif), c'est tout de même la première séquence qui met en scène un Jonathan âgé de



fig. 15 CAOUETTE Jonathan, *Tarnation*, 2003.

⁵⁷ La séquence se déroule de 00:15:58 à 00:18:50.

onze ans, ce qui nous est indiqué par un bandeau à la typographie brute (le but recherché n'étant pas esthétique mais bien informatif comme évoqué plus haut).

La séquence s'ouvre sur un plan rapproché poitrine où Jonathan, jouant un rôle, allume la lumière, comme on allume les projecteurs sur une scène de théâtre. Le décor est simple, minimaliste et informe ; c'est un mur blanc (que nous percevons jaunâtre dû sans doute à l'éclairage, aux réglages de la caméra, ou bien encore à la dégradation du temps et des transferts sur le médium vidéographique). Aucun élément de décor ne vient accrocher le regard du spectateur, à l'exception de cet interrupteur que Jonathan actionne. C'est d'ailleurs étonnant que, des années plus tard lorsque le cinéaste monte *Tarnation*, il choisisse de commencer cette scène avec cette action, et non directement à l'allumage de la caméra. C'est sans doute une manière de souligner l'auto-mise en scène dont fait preuve Jonathan à onze ans. En effet, ce dernier prend en considération la caméra et joue avec. Il commence par demander à la caméra elle-même si elle tourne, intégrant un supposé cadreur, voir une équipe technique entière, alors que l'on sait qu'il se filme seul. À moins qu'il ne s'adresse directement à un spectateur imaginaire ? Cette accroche directe annonce d'emblée que les images qui vont suivre appartiennent à un registre *présentationnel*. Thomas Waugh théorise en effet dans *The Right to Play Oneself*⁵⁸, en s'appuyant sur les écrits de Joris Ivens sur la mise en scène de son film *Power and the Land* (1940), deux niveaux d'interprétation documentaire. Le premier serait ce qu'il nomme *registre représentationnel* et qui se référerait au moment où « le naturel recherché se réfère aux codes de l'illusion narrative du cinéma de fiction : les sujets agissent comme s'ils ignoraient être filmés ; et se plient à l'interdit du regard caméra (ou le montage y remédie) ». Le second étant le registre dit *présentationnel* ou « quand les personnes ont explicitement conscience de jouer pour la caméra et interagissent avec elle⁵⁹ ». Autrement dit le filmé aurait conscience de la présence de la caméra et jouerait avec, au contraire du registre représentationnel, où l'on fait fi de la caméra, et où l'on crée l'illusion du réel dans un souci de transparence. « La différence entre les deux tient au fait d'exposer ou de masquer les éléments d'interprétation », selon Caroline Zéau. Ici, il n'est pas question de nous cacher la présence de la caméra, et encore moins celle de *l'acteur* Jonathan Caouette interprétant un rôle féminin. Une autre interpellation fait écho à ce caractère réflexif ; « Vous me rendez nerveux » dit-il en

⁵⁸ WAUGH Thomas, *The Right to Play Oneself : Looking Back on Documentary Film*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011, p.71-92.

⁵⁹ ZEAU Caroline, « La contribution de l'amateur dans le cinéma documentaire : autour de l'idée de participation », dans VIGNAUX Valérie *et al.*, *L'amateur en cinéma, un autre paradigme : Histoire, esthétique, marges et institutions*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2017, p.233.

regardant la caméra d'un œil gêné et fuyant. A qui s'adresse-t-il ? Au spectateur imaginaire inventé par le jeune garçon de onze ans ? Aux représentants assistants au témoignage du personnage ? Au spectateur de *Tarnation* lui-même ? À un autre spectateur, voyeur, qui serait susceptible de tomber par hasard sur



fig. 16 CAQUETTE Jonathan, *Tarnation*, 2003.

cette vidéo-archivé ? Cette pluralité de destinataires trouble la nature des images et appelle le spectateur à se questionner quant à cette dernière.

Jonathan devient en effet Hilary Chapman Laura Lou Gerina, « un personnage féminin à la frontière d'une femme battue et d'un objet sexuel⁶⁰ » (calquée sans doute sur l'image que lui inspire sa mère), ou du moins il se présente comme tel. Il semble habité physiquement par ce personnage, tout en gardant son intégrité personnelle, le spectateur voit bien ici la présence du jeune Jonathan transcendé par son incarnation. Il ne peut rester en place. Il bouge sans arrêt, ne sortant pour autant jamais du cadre ; il a conscience du champ de la caméra. Il se touche le visage de manière presque convulsée, comme s'il ne pouvait contrôler ses gestes. Avec beaucoup de manière, il remet en place ses cheveux ou au contraire vient cacher une partie de son visage en se décoiffant. Il porte un bandeau qui noue ses cheveux et habille sa tête, comme un semblant de costume, appuyant encore les codes de fiction qui transpirent dans cette scène. Il y a quelque chose de très organique dans sa gestuelle : il semble habité par des tics physiques créant des bruits de bouches humides, des reniflements, qui renvoient au corps même du *comédien*. Ces présences organiques ne seraient pas absentes dans une pure fiction, cependant, chez Jonathan Caouette, elles semblent presque hyperboliques, donnant l'accent sur le *réel* de ses émotions ; il tire le bout de sa langue plusieurs fois pour s'humecter les lèvres, bouge sa mâchoire en la serrant fort et tourne sa langue dans sa bouche (les muscles de son visage en sont rendus tendus), il retrousse ses lèvres sur ses dents, lui donnant un aspect presque bestial, se ronge les ongles, et arbore des rictus douloureux. Tout, dans son comportement, illustre les signes d'une personne droguée en manque. Il (Jonathan), ou elle (Hilary), car la porosité entre les deux personnes/personnages est ténue, voire imperceptible,

⁶⁰ FOLOPPE Virginie, « Un auteur dépersonnalisé, une carnation de l'ombilic. *Tarnation* », *op.cit.*, p.87.

conte au spectateur un témoignage violent (il est même question d'une « déposition » : « on croirait une déposition » dit-il) ; celui d'une femme enceinte que le mari alcoolique et drogué bat, lui assénant des coups, sur le ventre qui plus est, la menaçant avec une arme sur la tempe. Ce qui est frappant dans ce récit, c'est l'honnêteté avec laquelle il est raconté. Le spectateur y croit, quand bien même il sait pertinemment qu'il n'est pas *vrai* dans le sens où il sort de la bouche d'un enfant de onze ans. Mais le jeune Jonathan Caouette est habité par son personnage, à tel point, qu'il prend en trouble le public qui s'émeut pour cette femme, notamment au moment où il/elle craque et fond en larme, se cachant le visage mais ne pouvant réfréner des sursauts et des reniflements, allant même jusqu'à dire, comme un aveu au spectateur, « je ne peux pas parler ». Jonathan semble vivre ce témoignage avec beaucoup de difficultés, comme s'il le subissait plus qu'il n'en était l'auteur.

Pourquoi alors le réalisateur, des années plus tard décide-t-il d'intégrer cette séquence à son film ? Dans un souci de réécriture sans doute, puisqu'il effectue un remontage de la scène. En effet des coupes franches interviennent régulièrement, créant des sautes dans le plan, appuyant le malaise du personnage. À l'image de sa gestuelle impulsive, le corps filmé est agité de soubresauts visibles par ces plans sur plans⁶¹. Les quelques voix indistinctes en fond, perceptibles à un moment, témoignent du caractère imprévu de la scène. Elles nous sortent du récit. Le spectateur tente de comprendre ce qui se dit en arrière plan sonore mais ne peut entendre que des bourdonnements de voix incompréhensibles. Jonathan Caouette, au montage de son film, aurait pu supprimer ce fragment et ainsi donner une illusion de transparence quant au récit, mais il préfère au contraire, garder cette imperfection sonore qui ancre encore plus cette séquence dans le registre *présentationnel* dans lequel évolue le personnage. Il s'agit bien ici de montrer l'envers du décor, de révéler l'illusion du cinéma, arborant ainsi un caractère réflexif. L'auteur met en scène le fait que le film est train de se faire⁶² et ce, dans des choix de montage principalement. Montage qui, par le biais du *jump-cut*, révèle l'intention narrative du réalisateur. En coupant ainsi dans le plan, il façonne le récit du personnage, donnant à son histoire un début, une situation initiale (avec la présentation du personnage d'Hilary), un milieu, un élément déclencheur (le mari violent), des péripéties (il la bat), un suspense (il menace de la tuer) et une fin dans un *climax* tendu (c'est finalement elle

⁶¹ ou *jump-cut* en anglais. Selon la définition de L'Internaute : « saute d'image : on obtient cet effet en enlevant un morceau d'un plan et en rattachant en cut le début et la fin de ce même plan. L'effet produit est une sorte de saut en avant dans l'action, laquelle s'en trouve dynamisée. ». URL : <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/jump-cut/> (consultée le 14/05/2019)

⁶² Nous le voyons plus explicitement dans d'autres plans tout au long du film, à travers des miroirs dans lesquels se reflète la caméra elle-même par exemple.

qui le tue). Le jeu de montage appuie cette narrativité, coupant au début du récit pratiquement systématiquement à la fin de chaque phrase, comme en écho à la présentation torrentielle de la vie de Jonathan et ses proches dans l'*incipit* de *Tarnation* qui nous noie sous un flot d'informations. Le cinéaste laisse pourtant, au contraire, la vidéo filer sans intervention de



fig. 17 CAOQUETTE Jonathan, *Tarnation*, 2003.

montage lorsqu'Hilary raconte les éléments choquants et violents qu'elle a subis, comme pour souligner encore une fois la dramatisation de cette représentation. C'est d'ailleurs juste après l'épisode final (« Une nuit j'ai pris l'arme et je l'ai abattu »), Jonathan l'appuyant avec un énième regard caméra (seulement là encore on ne sait si c'est son personnage qui perce

l'objectif ou si c'est lui-même qui entretient ce jeu perpétuel avec la médium cinématographique), et dans une pose très photographique, comme pour annoncer la fin de la représentation, que la séquence se termine sur un noir pesant.

Cette séquence constitue donc, à elle seule, un micro-récit, comme une nouvelle dans un recueil, répondant, par sa construction narrative, son ambivalence personne/personnage et son esthétique, à la fois à des codes de fiction et de documentaire. L'archive est ici employée dans le but de présenter au public le personnage de Jonathan, complexe et pluriel : il endosse à la fois le rôle de réalisateur, celui de narrateur et celui de personnage, puisqu'il fait partie intégrante des entités qui construisent *Tarnation*. Cette scène soulève alors l'ambiguïté du statut de l'archive, étant donné qu'elle relève simultanément de l'ordre du document et d'une certaine puissance fictionnelle, sur laquelle est basé l'édifice du film. Ainsi, Jonathan Caouette utilise-t-il ses mémoires audiovisuelles pour servir son récit.

2.2. LE STATUT DE L'ARCHIVE

Jonathan Caouette a recours abondamment aux images d'archives, qu'elles soient de nature photographique, qu'il met d'ailleurs en mouvement grâce à un procédé de montage, ou vidéographique. Composées « d'extraits télévisuels, d'extraits de films de fictions, de films scolaires, de publicités » ou « d'extraits de fictions, journal et confessions⁶³ » tournées par lui-même pendant vingt années de sa vie, en VHS, Betamax, Super 8, ou audio cassette digitale, ces *archives* constituent la matière brute de son film, ce sur quoi il construit sa narration, mais aussi son rapport au spectateur. Gabriel Coutagne dégage trois fonctions de l'archive : elle pourrait d'abord répondre au besoin que nous avons de nourrir notre mémoire, personnelle ou collective. Elle pourrait aussi faire référence à un temps passé et révolu, ou résolu, dans le cas où lorsque nous regardons une archive, nous sommes ancrés dans le temps présent et pourtant nous contemplons une action qui se déroule dans le passé. Et enfin, l'archive pourrait se transformer en symbole ou métaphore dès lors qu'elle est manipulée par le montage. C'est le cas dans *Tarnation*. Pour donner un exemple précis, nous pouvons prendre la fin de la première histoire tragique de Renée, après sa chute, sa paralysie et son premier traitement aux électrochocs⁶⁴. Précédé de cartons nous indiquant « qu'après sa guérison, quand elle sort, il lui semble que le soleil va la faire s'évaporer », Jonathan Caouette fait se succéder deux images de Renée. La première est une photographie d'elle en noir et blanc, souriante, lumineuse, presque angélique (notons toujours ce rapport étrange à la figure de l'ange relevée dans l'analyse de la séquence post-générique). La seconde se présente comme étant exactement la même image, à ceci près qu'il en a effacé Renée. Le montage des deux images l'une à la suite de l'autre répond aux cartons qui annonçaient déjà son « évaporation ». Appuyé au son par un crépitement inversé créant une aspiration sonore, à la manière d'une black loge Lynchienne⁶⁵, Renée semble bloquée dans un espace-temps qu'elle seule est en mesure d'utiliser. Jonathan Caouette illustre ici la maladie de sa mère mais aussi son rapport avec elle, la sentant partir loin quelque part où il ne peut la suivre. Le cinéaste modifie de ce fait une archive personnelle dans un but métaphorique ; elle devient par conséquent un *symbole*, selon les termes de Gabriel Coutagne.

⁶³ COUTAGNE Gabriel, « Je suis au cinéma : l'imaginaire autobiographique du film », *Cahier Louis-Lumière*, n°8, 2011, p.74.

⁶⁴ Son traitement est évoqué à 00:10:28.

⁶⁵ LYNCH David, FROST Mark, *Twin Peaks*, USA, Lynch/Frost Productions, Propaganda Films, Spelling Television, 1990-2017.



fig. 18 CAOUETTE Jonathan, *Tarnation*, 2003.

« Ce n'est [donc] pas dans le statut d'archives de ces documents que l'on peut en saisir le rôle, mais plutôt dans le fait que c'est dans un dessein autobiographique qu'ils sont convoqués⁶⁶ ». En effet avec le remaniement de ces images, Jonathan Caouette pose un nouveau regard, rétrospectif, sur sa vie, afin de livrer une histoire, son histoire. S'il l'on peut appeler ces matières filmiques des archives, il faut aussi en nuancer le terme. Les archives, par leur nature, documentent l'Histoire, tout comme la mémoire personnelle, mais restent des documents que l'on peut consulter, qui ne peuvent être modifiés. S'il y a modifications alors elles servent à des fins de création comme c'est le cas ici avec *Tarnation* et constituent une matière filmique sur laquelle l'auteur peut s'appuyer pour raconter son histoire.

Au delà du caractère mémorielle de l'image (photographier ou filmer pour se souvenir), son remodelage par le biais du montage lui donne corps, lui confère une vitalité et une existence que la simple conservation sans modification ne permet pas. D'après François Niney, « ce sont les questions actuelles du documentariste qui vont rechercher et raviver certains pans [de ces images], les reproduire pour les confronter, les réinterpréter, sous un nouveau jour enrichi des trouvailles précédentes et d'une problématique structurante⁶⁷ ». La mémoire de l'artiste se fonde alors « sur la réinterprétation – autobiographique – des archives qu'il convoque. En somme, l'archive, hors du montage du film, est inerte, et ne prend vie, en devenant document, que lorsqu'elle se trouve réinsérée dans un récit, plus vaste⁶⁸ ». C'est dans le but de servir la dramatisation de *Tarnation* que Jonathan Caouette réutilise ses archives personnelles, ses *home-movies*, en les altérant, ou « en les détournant de leur sens

⁶⁶ COUTAGNE Gabriel, *Je suis au cinéma : l'imaginaire autobiographique du film*, op.cit., p.74.

⁶⁷ NINEY François, *L'épreuve du réel à l'écran, essai sur le principe de réalité documentaire*, Paris, De Boeck Université, 2000, p. 254.

⁶⁸ COUTAGNE Gabriel, *Je suis au cinéma : l'imaginaire autobiographique du film*, op.cit., p.74.



fig. 19 CAOUCETTE Jonathan, *Tarnation*, 2003.

originel⁶⁹ ». Par exemple, afin d'illustrer le mauvais traitement qu'il subit en familles d'accueil, au lieu d'élaborer une séquence de photographies de ces années de troubles, il choisit d'insérer des vidéos de son fils Joshua. Cela pose un problème éthique quant à la croyance du spectateur, qui, lorsqu'il découvre le film pour la première fois sans avoir accès à ces informations au préalable, est dupé par ces images qu'il croit être la représentation de Jonathan.

Ce jeu de manipulation des images auquel se prête l'auteur est en opposition avec la théorie de Philippe Lejeune sur le *pacte autobiographique* en littérature, néanmoins applicable aux autobiographies cinématographiques. L'autobiographie supposerait ce que Philippe Lejeune appelle un pacte référentiel et qu'il définit ainsi :

Par opposition à toutes les formes de fiction, la biographie et l'autobiographie sont des textes référentiels : exactement comme le discours scientifique ou historique, ils prétendent apporter une information sur une "réalité" extérieure au texte et donc se soumettre à une épreuve de vérification. Leur but n'est pas la simple vraisemblance, mais la ressemblance au vrai. Non "l'effet de réel", mais l'image du réel. Tous les textes référentiels comportent donc ce que j'appellerai un "pacte référentiel", implicite ou explicite.⁷⁰

Autrement dit, l'auteur, lorsqu'il peint son autobiographie, s'engage auprès du lecteur/spectateur à ne pas fabuler et inventer ce qu'il n'aurait pas lui-même vécu. Ce pacte référentiel serait présent à partir du moment où le public identifie le nom de l'artiste comme

⁶⁹ GOURSAT Juliette, *Mises en je: autobiographie et film documentaire*, op.cit., p.86.

⁷⁰LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, nouv. éd. augm., Paris, Editions du Seuil, 1996, p.36.

étant celui du personnage, garant ainsi « d'une personne dont l'existence est attestée par l'état civil et vérifiable⁷¹ ». En littérature, c'est souvent la couverture qui remplit ce rôle de garant auprès du lecteur. Au cinéma ce serait « le générique qui jouerait un rôle similaire à la couverture ». En effet « le nom propre, inscrit au générique, est le signe textuel d'une personne réelle à laquelle on attribue, en dernier ressort, la responsabilité de l'énonciation du film⁷² ». Or dans le cas des films autobiographiques, le médium étant devenu de plus en plus accessible, le nom propre peut être celui d'un parfait inconnu, le spectateur n'ayant alors aucune base sur laquelle fonder sa confiance, il doit « miser sur la bonne foi [des cinéastes]⁷³ », comme c'est le cas pour Jonathan Caouette dont le renom s'est construit suite à la diffusion et bonne réception de son film. Le spectateur a alors « tendance à se prendre pour un limier, c'est à dire à chercher les ruptures du contrat⁷⁴ ». Sa curiosité en est piquée et il en vient à se demander ce qui est réel ou ce qui sort de l'imaginaire de l'artiste.

En 1997, j'ai écrit un premier scénario fictionnel avec mon boy-friend et ma mère, qui ressemblait à un long épisode de *Twilight Zone*, où toutes les images qu'on voit dans *Tarnation* auraient été des flash-backs. Ça aurait été nous, mais dans des circonstances surnaturelles. Par exemple, les problèmes psychiatriques de ma mère auraient eu des causes surnaturelles. Elle n'aurait pas été aussi déjantée qu'elle apparaît à la fin du film dans la scène avec la citrouille. J'avais bâti cette fiction parce que j'avais peur de me laisser aller sincèrement, de capituler devant la vérité. Je ne voulais pas que le public puisse croire que ce qu'il voit est réel. Mais je suis content de m'être réconcilié avec l'idée de la vérité et de l'avoir mise dans le film, la vérité m'a libéré. Je suis content d'avoir fait ce choix.⁷⁵

Le documentaire en général et le documentaire autobiographique en particulier, engage des rapports singuliers à la vérité de part sa dimension subjective et l'affirmation de celle-ci. Jonathan Caouette avait peur, dit-il, de la vérité. Seulement Joris Ivens écrit :

Il est impossible au réalisateur d'un documentaire de mentir, de ne pas être dans le vrai. La matière ne supporte pas la trahison : un documentaire nécessite le développement de la personnalité humaine au cinéaste puisque la personnalité seule de l'artiste le distingue de l'actualité quelconque, de la simple prise de vue.⁷⁶

⁷¹ LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, op.cit., p.23.

⁷² GOURSAT Juliette, *Mises en je: autobiographie et film documentaire*, op.cit., p.65.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, op.cit., p.26.

⁷⁵ Jonathan Caouette interviewé par Olivier Nicklaus, « Comment Jonathan Caouette a sauvé sa peau en filmant sa vie » [en ligne], Les inrockuptibles, 2004. URL : <https://www.lesinrocks.com/2004/11/10/cinema/actualite-cinema/comment-jonathan-caouette-a-sauve-sa-peau-en-filmant-sa-vie/>, (consultée le 16/05/19).

⁷⁶ PASSEC Jean-Loup (dir.), BRISBOIS Jacqueline, *Joris Ivens : cinquante ans de cinéma*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1979, p.65.

Le documentaire est l'expression d'une vérité, celle du cinéaste, ce qui est encore plus évident lorsque le cinéaste s'exprime sur sa propre vie et que sa subjectivité est le sujet même de son travail. Ainsi, la vérité ne doit pas être réduite à ce qui a été vécu, à des faits ou des actions. Selon Juliette Goursat, « il ne s'agit plus simplement de penser le documentaire – et la construction de l'énonciateur – en termes de [vérité?] et de faux consensuels (Jean-Luc Lioult), de vérité avérée dans le monde historique commun (François Niney) mais de vérité ou de réel (les deux notions deviennent équivalentes dans ce cas) par rapport au sujet⁷⁷ ». La dualité réel/imaginaire est donc primaire dans le documentaire et plus fortement dans ce genre cinématographique, puisque « dès lors, l'auteur, produisant sa propre histoire, produit une image de lui-même⁷⁸ », et, comme le dit Gabriel Coutagne, « l'auteur s'invente au cinéma⁷⁹ ».

Le cinéaste, avec un film autobiographique, souhaite partager, donner à voir sa réalité, sa vérité. Or, celle-ci ne repose évidemment pas uniquement sur une réalité matérielle des faits ou des actes. Une grande part d'elle-même est constituée par la pensée, l'imaginaire. Il s'agit donc de représenter ces aspects immatériels à partir de la réalité matérielle extérieure. Ainsi « le pouvoir autobiographique du cinéma repose avant tout sur le dépassement de la contradiction qui existe entre imaginaire et réel⁸⁰ », l'imaginaire fait partie du réel. Finalement, « il importe peu que ce qui est montré de la vie de l'auteur fût vrai, car l'imaginaire que déploie l'autobiographie cinématographique finit par rivaliser avec le réel⁸¹ ». *Les plages d'Agnès*⁸², où imaginaire et réel s'entremêlent, en est un bon exemple. Agnès Varda elle-même évoque cette ambivalence entre ces deux notions que longtemps les théoriciens ont voulu opposer ; « je ne cesse de passer du réel à l'imaginaire, et de l'imaginaire au réel, je suis dans les deux. Je vois souvent le réel en rêvassant..., en y projetant de l'imaginaire. Et ce que j'imagine, ce qui s'imagine en moi est aussi fait d'observations du réel⁸³ ». Jonathan Caouette n'hésite pas à tourner des scènes qui servent le dessein narratif de son film comme la séquence d'introduction, annonçant l'overdose au lithium de Renée, analysée en première partie de ce mémoire. Il ne nie pas semer son histoire de « petites tromperies », comme le démontre cette

⁷⁷ GOURSAT Juliette, *Mises en je: autobiographie et film documentaire*, op.cit., p.230.

⁷⁸ COUTAGNE Gabriel, *Je suis au cinéma : l'imaginaire autobiographique du film*, op.cit., p.72.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.*, p.75.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² VARDA Agnès, *Les plages d'Agnès*, France, Ciné-Tamaris, Arte France Cinéma, 2008.

⁸³ VARDA Agnès, « Agnès Varda », dans Claire Devarrieux (dir.) et Marie-Christine de Navacelle, *Cinéma du réel : avec Imamura, Ivens, Malle, Rouch, Storck, Varda et le ciné-journal de Depardon*, Paris, Autrement, 1988, p.48.

anecdote de tournage : au début du film, il prend le train afin de rejoindre sa mère, qui séjourne dans un hôpital suite à son overdose de lithium, or, dans des interviews accordées après la sortie du film⁸⁴, il révèle finalement qu'il avait pris un avion, et non un train.

La plupart des documentaires autobiographiques reposent à la fois sur des scènes captées sur le vif et sur des installations, des reconstitutions ou des procédés permettant de rendre compte et de faire voir, ou ressentir, la part imaginaire du cinéaste. Pour Jonathan Caouette, cet imaginaire est rendu visible dans les nombreuses références qu'il fait à tout un penchant du cinéma *underground* et à la culture pop. Le film est parsemé d'extraits de films qui l'ont inspiré. Moins évident, mais tout aussi représentatif de son imaginaire, si ce n'est même plus caractéristique du style imagé de Caouette, c'est le corps du film qui illustre son état psychologique, surtout lorsqu'il est en état de rêve constant :

J'étais alors en permanence dans cet état borderline, que vous connaissez juste avant de vous endormir, où vous ne savez pas si vous êtes dans le rêve ou la réalité. J'ai voulu que l'esthétique du film soit dans la note de cette sensation, de manière quasi organique. Pour ça, j'ai beaucoup joué sur les filtres, sur la lumière surexposée, sur les jeux de pellicule brûlée ou déchirée.⁸⁵

Ce style cinématographique et ces procédés de transformation d'image, nous les retrouvons beaucoup dans la construction du film. Par exemple pour présenter Renée, Jonathan n'hésite pas à accentuer la surexposition déjà omniprésente, créant un univers étrange et embué autour de ce personnage naissant. Cette abondance de lumière divine que l'on retrouve dans la présentation de Renée, par exemple, l'assimile d'emblée à une figure d'ange, ou au contraire donne naissance à une figure monstrueuse, comme évoqué précédemment. C'est le regard que Jonathan Caouette porte sur sa mère, autrement dit, il utilise ces procédés filmiques pour représenter sa réalité à lui. Les frontières entre réel et imaginaire sont donc à nuancer ; les termes se complètent plus qu'ils ne s'opposent. La dichotomie fiction/réalité semble, elle, caduque.

Comme évoqué avec la classification du film-journal chez Jonas Mekas par David.E James, le remodelage des archives invoque inévitablement un rapport biaisé au temps. Les images brutes se référant à une temporalité passée, le montage de ses images implique un regard inscrit, lui, dans le présent. C'est d'ailleurs en étudiant le rapport à la temporalité dans

⁸⁴ Disponible dans les bonus du DVD.

⁸⁵ Jonathan Caouette interviewé par Olivier Nicklaus, « Comment Jonathan Caouette a sauvé sa peau en filmant sa vie » [en ligne], Les inrockuptibles, 2004. URL : <https://www.lesinrocks.com/2004/11/10/cinema/actualite-cinema/comment-jonathan-caouette-a-sauve-sa-peau-en-filmant-sa-vie/>, (consultée le 16/05/19).

l'œuvre de Mekas que nous pouvons « saisir la dimension mémorielle de l'acte filmique⁸⁶ ». Selon Gabriel Coutagne « filmer son autobiographie revient à fixer le présent de narration depuis lequel l'auteur raconte son histoire⁸⁷ ». Autrement dit, réaliser un film autobiographique revient à faire cohabiter deux temporalités et effectuer « un va-et-vient entre le présent de narration (le présent du film, de sa narration, voire de l'instant de la projection), et le passé des images, au moment où elles sont tournées⁸⁸ ». Revenir sur ses propres souvenirs, y faire intervenir sa mémoire et les dégradations qu'elle engendre (le terme n'est ici pas forcément négatif, il peut s'agir d'un recul nécessaire à la compréhension à posteriori d'un événement traumatique), c'est le travail auquel s'attelle Jonathan Caouette pour *Tarnation*. Il s'appuie sur son passé pour construire son histoire présente, pour élaborer un scénario et une narration qui entremêle les temporalités. Ainsi « le film autobiographique entretient avec le temps un rapport ambivalent. Si c'est bien du passé qu'il s'agit, le récit se construit à partir du présent de narration⁸⁹ ».

Parmi les différents support visuels qu'utilise Jonathan Caouette, il y a la photo ou les films en super 8, rappelant la technique de l'image par image, appuyée par un effet de montage qui crée un arrêt sur image, comme pour porter la concentration du spectateur sur telle ou telle impression de vie ou de souvenir. Cette technique évoque la notion de fragment, qui peut faire penser à la matérialité même du photogramme qui compose un film, se rapportant à la photographie qui représente un temps arrêté, contrairement au cinéma qui révèle le mouvement des images fixes. Comme dans une contradiction étrange, les vieilles photographies dont se sert Jonathan Caouette oscillent dans *Tarnation* entre fixité et mouvement grâce à des effets de montage, allant du zoom dans l'image, au dédoublement kaléidoscopique, en passant par le trucage évoqué plus haut pour parler de l'état d'archive comme métaphore. Le cinéaste jongle donc entre deux techniques d'images, l'une propre à la photographie (la fixité, le temps arrêté, le passé), l'autre au cinéma (le mouvement, le temps vivant, changeant, le présent) et les intervertit dans un mélange explosif qui agresse le spectateur, et qui devient au fur à mesure de l'avancée du film, l'un des procédés qui définissent son style cinématographique particulier. Avec, par exemple, la succession rapide de plusieurs photographies remises en boucle qui se mêlent les unes aux autres, le public n'est plus sûr de

⁸⁶ COUTAGNE Gabriel, *Je suis au cinéma : l'imaginaire autobiographique du film*, op.cit., p.75.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ibid.*

la nature des images qu'il voit, et les informations se mélangent. En jouant avec les temporalités il souligne un rapport intime au médium ; le photogramme « réincarne l'instant quelconque du passé en arrêtant la fuite du temps⁹⁰ ». S'arrêter sur un ou plusieurs photogrammes, exempt donc du mouvement du temps, permet de faire vivre le souvenir en suspendant une ligne temporelle.

Lorsque Jonas Mekas décide de rendre ses impressions poétiques publiques dans *Walden*, il engage un processus de montage qui trouble son rapport au temps. L'histoire se transforme en trame, et, comme dans une sorte de réécriture, le récit change. Plus il y a de temps entre le tournage et le montage plus il y a de perte d'authenticité, et plus les ravages du temps se font sentir. En effet, notre mémoire s'altérant avec le temps, les souvenirs que nous avons d'un événement passé s'étiolent au fur et à mesure, et leur netteté, leur précision, ne sont plus aussi claires qu'à l'instant où nous les avons vécu. Avec le montage, on s'éloigne alors du présent des prises de vues⁹¹ et pour Jonathan Caouette se sont parfois plus de vingt années qui se sont écoulées entre le moment où il filme ses archives et le moment où il monte son film. Finalement « le récit réaffirme sur un mode allégorique l'interaction entre les fragments du passé et la contemplation présente de ceux-ci, qui influe sur le processus de composition⁹² », permettant à deux temporalités de coexister à l'intérieur d'une même œuvre. Ce processus de création est semblable à celui de Jonathan Caouette, qui en remontant ses archives personnelles à trente ans fait intervenir la mémoire qu'il a de ses souvenirs passés, en les altérant.

En littérature, l'auteur peut toujours revenir sur ce qu'il a écrit, il peut modifier indéfiniment le passé. Ce n'est pas le cas avec le médium cinématographique. Les fragments de vie imprimés sur la pellicule ne peuvent être changés, mais l'artiste peut éventuellement rajouter de la matière (du son, des cartons, des titres, etc.) afin de donner une nouvelle perception présente du passé. Cette étape de remodelage, de montage, « souligne la séparation du passé et du présent⁹³ ». En parlant de *Walden* de Jonas Mekas, David E. James avance « qu'alors que le journal filmé vivait dans le présent de la perception immédiate, le film journal s'affronte dans son présent aux vestiges d'un temps irrémédiablement perdu⁹⁴ ».

⁹⁰ LASTENS Emeric de, LEON Benjamin, *Paradis perdu et retrouvé*, *op.cit.*, p.7.

⁹¹ E. JAMES David, « Journal filmé / Film-journal : Pratique et produit dans *Walden* de Jonas Mekas », *op.cit.*, p.28.

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Ibid.*, p.27.

⁹⁴ *Ibid.*

Un temps perdu qui n'est pas sans rappeler la notion de finitude souvent évoqué dans les écrits théoriques sur les autobiographies filmés. Car l'un des buts de l'autobiographie est de laisser une trace de sa vie et de son regard sur le monde, inconsciemment ou non. L'œuvre de Joris Ivens, *Une histoire de Vent*, qu'il réalise en 1988, une année avant son décès⁹⁵, fait figure de référence à ce sujet. Il y met en scène sa mort, alors même qu'il sait qu'il va mourir, dans un film-testament poétique où il est lui-même représenté comme un vieil homme souffrant d'asthme, à la quête d'un vent guérisseur. Il y mélange l'autobiographie (un retour sur sa vie et son œuvre) et le témoignage d'une culture qui le fascine, celle de la Chine, mêlant imaginaire et reportage. Autre exemple à souligner dans cette idée de finitude, c'est le dernier film du vivant de Joan Van der Keuken, *Vacances prolongées* (2000), où les tasses vacillantes de l'incipit deviennent une métaphore de sa propre mort. Et puis il y a Agnès Varda dont le film *Les plages d'Agnès* (2008) est d'ailleurs comparé, par Juliette Goursat, avec *Tarnation*. Ces deux films sont réalisés à l'échelle d'une vie, l'une pour laisser une trace de sa mémoire, de sa vie passée, l'autre pour se reconstruire, se retrouver.

⁹⁵ en co-réalisation avec sa compagne Marceline Loridan Ivens.

2.3. LA MISE EN SCÈNE DU JE

Grâce au processus de création cinématographique, Jonathan Caouette tente de se reconstruire, voire de se construire. Le but de *Tarnation* semble résider dans le besoin de garder une trace de sa vie mouvementée, mais aussi d'en comprendre le sens. Ainsi, le cinéaste filme, se filme, afin de révéler son existence et la faire vivre. À la manière de Jonas Mekas qui souligne la force de son œuvre par cette phrase au début de *Walden* : « je fais des home movies - donc je vis. Je vis - donc je fais des home movies⁹⁶ », Caouette réalise cet objet cinématographique étrange dans l'idée de « vivre pour filmer ; filmer pour vivre, pour accéder à l'existence, pour augmenter sa présence à soi et aux choses⁹⁷ ». Comme il l'explique lui-même dans un entretien accordé à Juliette Goursat :

J'ai eu ma première caméra à 11 ans. Mon grand-père m'avait trouvé une vieille super-8. Puis j'ai récupéré une caméra vidéo de mon parrain dans un programme pour enfants sans parents. Au départ, je tournais chez mes grands-parents des remakes des films que j'allais voir au cinéma. Mais aujourd'hui, avec le recul, je pense qu'inconsciemment, j'ai tourné *Tarnation* pendant vingt ans. En grandissant, j'ai pris peu à peu conscience du besoin que j'avais de filmer ma vie. C'est devenu une question de vie ou de mort, quand j'avais environ 16 ans, quand j'ai compris à quel point ma vie partait en couilles. Filmer tout ça, c'était me donner l'illusion que j'avais un certain contrôle sur cette vie. La caméra est devenue une arme, un bouclier, une façon de faire avec cette vie. Et j'ai continué : j'ai accumulé cent soixante heures d'archives.⁹⁸

Le cinéma a pris la place d'un membre de sa famille, un endroit où il pouvait se confier, s'exprimer, s'épanouir. La caméra est devenu un ami sur lequel il pouvait se reposer.

C'est lorsque vie et cinéma ne font plus qu'un, que l'un et l'autre s'entremêlent, que le chemin vers la quête identitaire se dessine. Car « l'image cinématographique appelle à la finitude : son cadre, sa spatialité, sa temporalité, et par conséquent, l'image cinématographique toute entière formule une représentation. Le film autobiographique propose donc une représentation de la vie de son auteur, qui pourrait même exister comme le prolongement de cette vie même⁹⁹ ». Filmer devient une expérience purificatrice, où la

⁹⁶ GOURSAT Juliette, *Mises en je: autobiographie et film documentaire*, op.cit., p.122.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ Jonathan Caouette interviewé par Olivier Nicklaus, « Comment Jonathan Caouette a sauvé sa peau en filmant sa vie » [en ligne], Les inrockuptibles, 2004. URL : <https://www.lesinrocks.com/2004/11/10/cinema/actualite-cinema/comment-jonathan-caouette-a-sauve-sa-peau-en-filmant-sa-vie/>, (consultée le 16/05/19).

⁹⁹ COUTAGNE Gabriel, *Je suis au cinéma : l'imaginaire autobiographique du film*, op.cit., p.74.

vulnérabilité de l'être est exposée, menant donc à un exercice douloureux et difficile, comme le précise Caouette à Juliette Goursat : « *Tarnation* a été l'expérience la plus cathartique, thérapeutique, et effrayante de toute ma vie - une expérience à vous glacer le sang. S'exposer comme cela est effrayant et excitant, mais cela m'a définitivement guéri et semble guérir les autres aussi. Donc toute la douleur que j'ai endurée pour en arriver là valait la peine¹⁰⁰ ». La difficulté de l'épreuve cinématographique consistant à se filmer soi-même est donc balayée par la joie et la satisfaction d'avoir abouti au but premier de la réconciliation —voire conciliation tout court— personnelle, et dans le cas de Jonathan Caouette, familiale : « il y a eu des moments terribles, mais en avoir fait un film m'a réconcilié avec toute mon histoire ». Et à l'arrivée, si sa vie a nourri le film, on comprend aussi que le fait de filmer sa vie l'ai aidé à « sauver sa peau¹⁰¹ », pour reprendre le titre de l'interview qui lui est consacrée.

Mais Jonathan Caouette, par le biais de son film, lutte aussi contre sa maladie, la dépersonnalisation, qui lui fait perdre son identité. Filmer reviendrait donc à « résister à une perte de l'identité en utilisant le récit comme médiation privilégiée¹⁰² », qui passerait par la structure même du film, construite essentiellement de *flashbacks*. D'ailleurs, on peut voir le film comme un immense retour en arrière si l'on prend en considération le fait qu'il débute sur le voyage en train de Jonathan se rendant auprès de sa mère après son overdose de Lithium. En effet, la séquence qui suit l'annonce de son overdose met en scène Jonathan lui-même dans un train, alternant des plans, en caméra portée, rapprochée visage en contre-plongée (c'est même sans doute lui qui tient la caméra sur ses genoux), le regard vague porté vers l'horizon, et des plans subjectifs de son point de vu, du paysage qui défile à travers la vitre du train ou du wagon vide. Accompagnées, en voix off, d'un vieil enregistrement de Renée lui donnant des conseils sur la vie et d'une musique dramatique, composée principalement de violons, ces images se brouillent, allant jusqu'à se fondre dans les pixels grésillants d'un téléviseur, comme pour inciter le spectateur à supposer que le film entier est une séance de visionnage de vidéos de famille. La mise en scène de son voyage en train amène à penser que Jonathan y revoit sa vie, comme dans un film. Cette mise en abyme, cette référence méta-filmique intérieure, témoigne encore une fois de sa dépersonnalisation, car « beaucoup disent qu'ils [les personnes atteintes de dépersonnalisation] se voient et perçoivent le monde comme s'ils étaient des

¹⁰⁰ GOURSAT Juliette, *Mises en je: autobiographie et film documentaire*, op.cit., p.229.

¹⁰¹ Jonathan Caouette interviewé par Olivier Nicklaus, « Comment Jonathan Caouette a sauvé sa peau en filmant sa vie » [en ligne], Les inrockuptibles, 2004. URL : <https://www.lesinrocks.com/2004/11/10/cinema/actualite-cinema/comment-jonathan-caouette-a-sauve-sa-peau-en-filmant-sa-vie/>, (consultée le 16/05/19).

¹⁰² GOURSAT Juliette, *Mises en je: autobiographie et film documentaire*, op.cit., p.107.

acteurs ou dans un film¹⁰³ ». Au delà du fait de voir le film dans le film, ces flashbacks évoquent le besoin de revenir sur soi, avec peut-être un certain recul qui permet de mieux comprendre *a posteriori* une situation incomprise, ou vécue comme un traumatisme. La construction du film révèle les différentes étapes par lesquelles les artistes sont amenées à passer dans le processus d'une quête identitaire. Le début est synonyme d'une explosion chaotique, qui s'illustre par une esthétique proche du cinéma expérimental, « un individu doit [d'ailleurs] se perdre, se dessaisir de ses priorités pour se trouver¹⁰⁴ », pour aller ensuite vers une forme plus classique du documentaire, dévoilant des échanges avec sa mère, appartenant ainsi à une phase de reconstruction. Cette dernière englobe inévitablement un épisode de recul sur soi-même, où le cinéaste tente de créer un écart avec sa propre identité. Chez Jonathan Caouette cette étape passe par l'utilisation de la troisième personne du singulier pour parler de lui-même, procédé présent par le biais de cartons narratifs entre autres ; « cette construction énonciative aide à la construction d'un regard sur soi et traduit une volonté du narrateur de marquer une distance sans doute réelle avec l'individu qu'il a été¹⁰⁵ ». C'est seulement dans l'une des dernières séquences du film que Jonathan utilise la première personne du singulier, le *je* en tant qu'artiste, en tant que réalisateur, mais surtout en tant que personne intègre et réelle.

Cette énonciation du *je* témoigne d'un « examen de soi¹⁰⁶ » auquel s'attèle Jonathan Caouette. Celui-ci passe aussi par des questionnements, sur soi-même, mais aussi, puisqu'il s'agit de faire un film, sur la construction du film lui-même. L'artiste se confond donc dans plusieurs rôles : celui du personnage, du filmé, qui se pose des questions sur sa vie et sur sa manière de l'appréhender, et celui du réalisateur, qui se questionne sur la mise en forme de son film, de son œuvre. Les deux s'imbriquent bien évidemment l'un dans l'autre, si bien que nous ne sommes pas en mesure parfois de savoir qui, du filmeur ou du filmé, prend la parole. Ainsi « beaucoup de films reflètent les tâtonnements des cinéastes pour mener à bien une quête identitaire¹⁰⁷ ». Souvent ce procédé passe par l'intégration dans le film de la mise en place du dispositif filmique, pour montrer que le film est en train de se faire. Dans l'avant dernière séquence de *Tarnation*, Jonathan Caouette se filme, de profil, réglant une caméra braquée sur lui. Il prépare le tournage de son unique confession au spectateur. C'est en effet la première

¹⁰³ GOURSAT Juliette, *Mises en je: autobiographie et film documentaire*, op.cit., p.107. p.134.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p.135.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.133.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p.140.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p.225.

fois où il se confie face caméra. Il livre alors les doutes et les peurs d'un Jonathan dont le masque du personnage qu'il s'est construit durant tout le film est tombé. Il y a alors confusion entre personne et personnage encore une fois. Le spectateur ne sait toujours pas si c'est le *vrai* Jonathan qui lui parle ou s'il est en train de se construire un nouveau personnage. Même à la fin du film, dans une séquence conclusive, où les obstacles endurés par le protagonistes sont résolus (ou en cours de résolution), l'ambiguïté cinématographique persiste toujours. Il est en perpétuel jeu avec la caméra ; avec sa cigarette par exemple, qu'il tient à la bouche, dont il allume l'extrémité tout en se forçant à rire, libérant un nuage de fumée qui englobe son visage. Après une coupe opérée dans le plan, il tire sur sa cigarette, son bras droit croisé sur sa poitrine, en regardant la caméra, comme dans un jeu de séduction. Pour qui se met-il en scène ? Le spectateur ? Lui-même ? Quoiqu'il en soit ce nouveau jeu mêlant séduction (regards intenses) et enfantillage (rires exagérés) crée un malaise pour le spectateur. Cette séquence n'est pas sans rappeler celle analysée plus haut, où le jeune Jonathan se transformait en Hilary Chapman. Seulement, ici, Jonathan Caouette ne se cache plus derrière une figure qui n'est pas la sienne, mais semble bien développer son personnage personnel.

Avant de régler cette caméra visible à l'écran, Jonathan ferme la porte à clé, comme pour signifier que cet instant filmé est, paradoxalement, un moment personnel que lui seul doit passer avec sa caméra, n'incluant donc pas le public, ou peut-être est-ce encore un jeu auquel il s'adonne avec le spectateur, pour le confondre une fois de plus. En effet, la mise en scène de la caméra à l'écran implique le spectateur dans sa confession, comme dans un moment privilégié avec le public. En dévoilant le dispositif filmique, il l'intègre dans la construction même du film et entre dans une forme de complicité avec lui. La mise en place est longue. Il ajuste le cadre par un balayage en plan rapproché poitrine sur lui-même, et il déplace les éléments du décor afin, peut-être, de rendre l'arrière plan neutre, tel un réalisateur préparant la scène qu'il s'apprête à tourner. Sauf qu'ici, Jonathan Caouette décide de nous montrer ces éléments de mise en place, voire même de mise en scène, pour rappeler au spectateur qu'il incarne, certes, un personnage, mais



fig. 20 CAOQUETTE Jonathan, *Tarnation*, 2003.

qu'il endosse aussi un rôle de créateur, de réalisateur, et que les deux figures avancent souvent l'une dans les pas de l'autre.

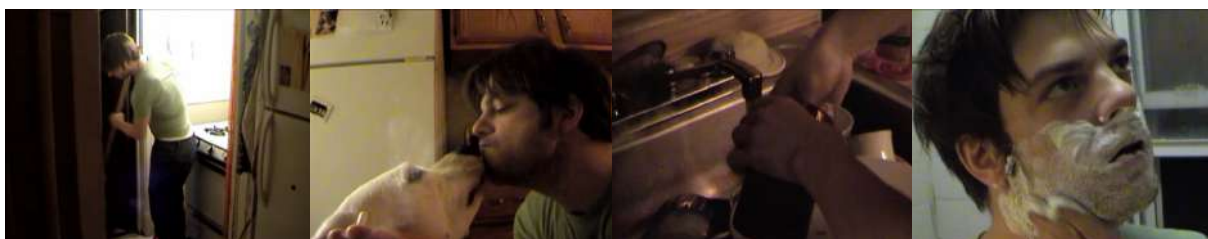


fig. 21 CAOUETTE Jonathan, *Tarnation*, 2003.

Jonathan Caouette veut, avec cette séquence, filmer « dans la pénombre » pour faire comme « quand il était petit », précise-t-il face caméra. Il souhaite recréer cet espace où la force de son (de ses ?) personnage(s) résidait dans la fragilité du jeune garçon qui y était caché. Il revient, pour cela, à un montage perturbé, rapide et explosif, qui jalonne tout le film, où le spectateur n'a pas le loisir de la contemplation ; à chaque action il opère une coupe dans le plan (il décroche le cadre, une coupe, il enlève le bibelot, une coupe, il allume la lumière, une coupe, il allume sa cigarette, une coupe, etc.). Son monologue à la caméra est entrecoupé de plans extérieurs à la salle de bain ; il balaie sa cuisine, allume une cigarette à l'aide du brûleur d'une gazinière, observe un moment de complicité avec son chien, fait la vaisselle, se rase, etc. Ces passages extérieurs sortent le spectateur de cet espace de confession (la salle de bain), peut-être dans le but de minimiser son côté dramatique, pourtant appuyé dans l'ensemble du film. Seulement, cette séquence est la seule où le personnage de Jonathan laisse place au *vrai* Jonathan, à celui qui s'est guéri, trouvé et construit grâce au film (peut-être là toujours un nouveau personnage). Le passage de l'un à l'autre ne se fait pas facilement, d'où peut-être cette longue mise en place, qui passe par son jeu toujours excessif puisqu'il joue de regards caméra, comme s'il s'agissait d'un miroir, et s'amuse avec la fumée de sa cigarette qu'il projette sur l'objectif de la caméra, comme pour créer un écran de brume, un espace embué et flottant où il pourrait enfin s'exprimer. Dans les premiers mots qu'il glisse à la caméra, il y a d'ailleurs cette phrase : « j'ai peur de me laisser aller à parler », qui témoigne



fig. 22 CAOUETTE Jonathan, *Tarnation*, 2003.

bien de sa difficulté à lâcher prise, à mettre de côté son personnage et son contrôle de réalisateur. Mais « bien qu'il ait du mal à se livrer, ce monologue, servi par la construction réflexive, où le sujet filmé et filmant ne font plus qu'un, peut-être interprété comme le signe d'une identité retrouvée¹⁰⁸ ». En effet, il y exprime ses inquiétudes envers sa mère : « je veux pas finir comme ma mère et j'ai peur parce que quand j'étais petit, et qu'elle avait mon âge, 31 ans, elle allait mieux que maintenant », mais aussi l'amour qu'il lui porte : « j'aime tellement ma mère. C'est peut-être dingue, mais je ne peux pas lui échapper. Elle vit à l'intérieur de moi, elle est dans mes cheveux, derrière mes yeux, sous ma peau ». Par le biais de cette séquence faisant office de conclusion, il admet avoir compris l'importance de Renée dans sa vie et le fait que son bonheur personnel passe aussi par celui de sa mère. En effet, après s'être guéri lui-même, il tente à nouveau en 2011 l'expérience cinématographique de *Tarnation*, en filmant le voyage qu'il entreprend avec sa mère, toujours atteinte de troubles mentaux, pour la ramener de Houston à New-York, et réalise un nouveau portrait de sa mère : *Walk Away Renée*¹⁰⁹.

« *Tarnation* suit le schéma narratif de la quête [...] de l'harmonie familiale¹¹⁰ », dans le but de trouver une fin heureuse à ses problèmes. La quête de l'harmonie familiale passe aussi par la compréhension des problèmes de la famille, ici principalement de la mère (bien que ceux de Renée soient aussi liés à ceux des grands-parents) afin de se comprendre soi, ou alors il s'agirait de l'inverse. Pour se guérir il faudrait être en mesure de pouvoir guérir ses proches. C'est ce qui se passe dans la dernière séquence du film ; après son introspection, sa confession face caméra dans sa salle de bain, Jonathan Caouette délègue la caméra à son compagnon David, et s'approche de Renée qui dort paisiblement dans le canapé du salon. Il la borde, la regarde avec amour alors qu'elle est en train de dormir. Au milieu du film, Adolph, le père de Renée, expliquait à Jonathan qu'à la naissance un ange venait toucher les lèvres de chacun des nourrissons, laissant ainsi une trace, pour leur faire oublier le chemin vers le ciel, vers la mort, que Dieu nous révélerait à tous avant de naître. À la fin de *Tarnation*, Jonathan, à la manière de cet ange gracieux, pose un doigt sur le creux au dessus des lèvres de Renée, comme pour lui dire qu'elle a le droit à la vie, la mort étant effacée par ce geste angélique, ou comme pour lui accorder le droit de se reconstruire enfin. Ce signe mystique peut être vue comme la métaphore de la guérison de toute une famille, graciée par les anges qui leur permettent ainsi d'oublier leur passé mouvementé pour se reconstruire sur de nouvelles bases. Si c'est Jonathan

¹⁰⁸ GOURSAT Juliette, *Mises en je: autobiographie et film documentaire, op.cit.*, p.133.

¹⁰⁹ CAOUILLE Jonathan, *Walk Away Renée*, USA, Love Streams Productions, 2011.

¹¹⁰ GOURSAT Juliette, *Mises en je: autobiographie et film documentaire, op.cit.*, p.114.



fig. 23 CAOUCETTE Jonathan, *Tarnation*, 2003.

qui effectue ce geste, c'est bien parce qu'il a réussi à guérir, à se délivrer, et qu'il peut alors enfin aider Renée à se remettre à son tour, signant une fin heureuse où la mère et le fils sont réunis dans un plan paisible et ouvert, à la manière d'un *happy-ending* de conte de fée (confirmation de l'entrée en matière du « il était une fois » présent au début du film), présageant une continuité de la vie après le film. Il s'endort à son chevet, l'accompagnant dans le sommeil, la soutenant dans sa maladie. La vie continue bien après le film : « la trace qu'il laisse sur les lèvres de Renée n'est pas simplement une attestation de soi, la marque d'un engagement moral, mais encore celle du film lui-même qui leur a

peut-être permis de tout oublier et les a "graciés" tout les deux en les sauvant de la disparition¹¹¹ ». Le documentaire autobiographique aurait donc cette vertu d'améliorer la vie de celui qui s'engage dans cet exercice de quête identitaire. Juliette Goursat se demandait si filmer sa vie pouvait l'améliorer, il semblerait que ce fut le cas pour Jonathan Caouette et son *Tarnation*. En effet « au terme d'un parcours initiatique, le "je" parvient à se rapprocher de ce qu'il considère comme la vie bonne ou à tirer de l'expérience relatée des enseignements moraux fondamentaux¹¹² ».

Cette image de réconciliation familiale et personnelle, n'est pourtant pas la dernière du film. Jonathan Caouette décide de garder au montage le zoom avant que réalise son compagnon, resserrant le cadre sur lui en gros plan visage. Ses yeux sont fermés, il dort paisiblement à côté de sa mère. Le fait de l'isoler de sa mère pour le dernier plan du film se rapporte à une symbolique forte. Jonathan est le personnage principal, celui qui est guéri par le film. Renée, elle, ne l'est pas encore, c'est à lui de la sauver. Les espoirs de leur vie future

¹¹¹ GOURSAT Juliette, *Mises en je: autobiographie et film documentaire, op.cit.*, p.137.

¹¹² *Ibid.*, p.225.

reposent sur les épaules de Jonathan, et uniquement sur les siennes. Cette image est accompagnée au son par la voix, au téléphone, de Renée :

Nourris ton esprit pour affronter les revers de fortune. Ne panique pas en fantasmant trop. Fatigue et solitude engendrent la peur. Sois discipliné mais tolérant envers toi-même. Tu es l'enfant de cet univers, comme les arbres et les étoiles. Tu as le droit d'être ici. Que tu le perçoives ou non, l'univers a un dessein. Sois en paix avec ton Dieu, quel qu'il soit. Malgré les peines et les aspirations, dans le bruit confus de la vie, reste en paix avec ton âme. Avec ses impostures, ses labeurs et ses rêves brisés, le monde est beau.

Ce discours, sous la forme d'une liste de conseils, fait écho à l'incipit du film, où l'on trouvait déjà ce vieil enregistrement d'une conversation téléphonique de Renée donnant des conseils à Jonathan. Placer ainsi la suite du discours de Renée sur le dernier plan permet au cinéaste de fermer humblement la dernière page du chapitre de cette période de sa vie sur une note joyeuse et accomplie. Lorsque Renée dit que le monde est beau, Jonathan ouvre les yeux, comme sorti d'un long rêve, celui dans lequel il est plongé depuis longtemps. Cette action d'ouverture peut-être interprétée comme une prise de conscience, une renaissance suite à cette introspection cinématographique qu'est l'ensemble de *Tarnation* : « en se reconfigurant, en s'appréhendant lui-même comme un autre, en se projetant sur la toile de son film, le cinéaste réalise qui il est, et ce qui constitue le fond de son identité¹¹³ »



fig. 24 CAQUETTE Jonathan, *Tarnation*, 2003.

Ainsi, *Tarnation* devient le témoin de l'usage de la mémoire comme aide à la (re)construction personnelle. Le film permet au réalisateur de comprendre à la fois son passé et son présent. Le happy-end assure une boucle dans le récit comportant un début, un milieu et une fin. Cependant ce cercle narratif laisse des traces sur le support filmique. En revêtant plusieurs identités et en illustrant visuellement sa dépersonnalisation, son esprit souffrant,

¹¹³ GOURSAT Juliette, *Mises en je: autobiographie et film documentaire, op.cit.*, p.137.

mais aussi son corps, ainsi que ceux de sa famille, Jonathan Caouette met à l'épreuve la construction du film. En effet, les corps filmés atteints par la maladie malmènent le film dans sa structure et son esthétique. Le film est bouleversé dans son essence et trouve son caractère dans sa matérialité, que différents procédés filmiques viennent perturber.

TROISIEME PARTIE

3.1. LE CORPS FILMIQUE : UN ORGANISME VIVANT

Il serait juste de parler de *médium* pour souligner la diversité *physique* qui compose *Tarnation*, en revenant succinctement sur sa définition et ce qu'il englobe. Si étymologiquement le *médium*, qui puise son origine du latin, signifiant *milieu*, *centre*, se rapporte au moyen de transmission d'une information, d'un savoir ; dans le champ des arts plastiques, il permet de désigner à la fois la matière et le support de l'œuvre. D'une part, il est parallèlement matière et outil, puisque c'est eux qui servent de lien entre l'artiste et l'œuvre, qui donnent corps à la conception de celle-ci ; autrement dit, il est médiateur entre les deux. D'autre part, il est support car il peut aussi évoquer le matériau sur lequel l'artiste inscrit son art. Le *médium* est aussi présent dans le langage cinématographique parce qu'il évoque à la fois le support filmique, qui peut se démultiplier comme c'est le cas dans le film de Jonathan Caouette, et la matière qui le forme. Dans ce cas précis, l'on définit la *matière* par les propriétés physiques du film à savoir notamment, le grain, la sensibilité, celle à la lumière et celle face aux réactions des personnages. Or, la *matière* renvoie aussi à l'essence physique d'un corps humain. Ces deux entités, le film et le corps humain, sont mêlés par la sensibilité qu'ils ont en commun. *Tarnation* aurait donc un corps, car comme évoqué précédemment, le film se meut en fonction de l'histoire qu'il raconte.

Le film de Jonathan Caouette répond à cette métaphore de l'organique, que se soit par le biais des nombreux supports auxquels le réalisateur a recours, qui se mélangent, se croisent, se percutent, ou par la matière même du film qui subit les conséquences de cette tornade cinématographique. En effet, « la numérisation d'images tournées en super 8, à laquelle s'adjoignent les effets d'un montage numérique, crée l'organicité d'un geste artistique¹¹⁴ ». Ainsi, les différents supports, subissant un traitement de montage qui altère leur substance, se confrontent aux surexpositions aveuglantes, aux bruits stridents, aux accélérations vertigineuses, aux sur-cadrages, aux *split-screens* dénaturants les visages aux contrastes marqués, ou encore, aux variations abusives de couleurs, parfois vives et agressives, parfois ternies par des calques opaques grisâtres. Ce travail « acide » de la matière permet à Jonathan Caouette de se placer dans la « montrabilité » de ce qu'il ne peut filmer frontalement et présente des aspects monstrueux de ses personnages. Tout comme Alain Cavalier — abordé en première partie de ce mémoire — songe à la figure disparue de sa femme Irène dans le film

¹¹⁴ FOLOPPE Virginie, « Un auteur dépersonnalisé, une carnation de l'ombilic. *Tarnation* », *op.cit.*, p.88.

éponyme, Caouette évoque sa folie intérieure à plusieurs reprises. Ces sujets, durs à aborder et agressifs pour le spectateur (parce que le public a conscience de se trouver face à un film convoquant des faits et des personnes réels), sont impossibles à filmer directement et leur mise en scène non dissimulée ne saurait qu'amoindrir leur importance. Des substituts sont donc employés par le biais de jeux de médium, permis notamment par la vidéo, car le support est plus intime, plus malléable et appartient à celui qui en est l'auteur. À cela s'ajoute des articulations extravagantes de montage « pour recomposer les altérations de ses perceptions et l'exacerbation de ses affects¹¹⁵ ». Ainsi, comme le précise Juliette Goursat à propos de *Tarnation*, « il joue avec les accélérations et les ralentissements, sature les couleurs, divise l'écran en plusieurs cadrages, crée des plans symétriques, et des sérigraphies kaléidoscopiques à partir d'images de lui, fait appel à toute une gamme d'outils trouvés sur *iMovie*¹¹⁶ ».

Dans une séquence au milieu du film¹¹⁷, Jonathan Caouette, dans la suite logique de sa narration, est amené à aborder la question du suicide. Respectant son engagement documentaire, il ne peut tourner des scènes d'illustration des événements passés. Il se penche alors du côté de ses archives. En mélangeant différents supports filmiques il tente de rendre compte de la folie qui l'abîme et c'est sous la forme d'un clip qu'il choisit de le faire.

La séquence démarre avec le début de la musique *Diviner*, interprétée par le groupe Hex (composé de Steve Kilbey et Donette Thayer) qui signifie en anglais *divin* (le rapport à la figure angélique et christique revient tout au long du film). Des plans visages de Jonathan, Renée et Adolph se succèdent, soit en accéléré créant des sautes de mouvements, soit en vitesse de lecture normale pour Adolph, dont le son de ses paroles est muté et pour le dernier plan de Jonathan, fumant une cigarette. Un fondu au blanc lui brûle le visage, stoppé net par une coupe franche noire (une transition qui rythme d'ailleurs ce début de séquence en fonction de la musique, construite selon une dynamique de clip). Apparaît ensuite le visage de Jonathan, en face caméra, sous un effet grisâtre de pellicule abîmée par les projections à répétition (traits verticaux de griffures et impuretés incrustées sur le film).



fig. 25 CAOUCETTE Jonathan, *Tarnation*, 2003.

¹¹⁵ GOURSAT Juliette, *Mises en je: autobiographie et film documentaire*, op.cit., p.218.

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ La séquence démarre à 00:44:25.

L'image réagit alors à la bande sonore percée par un orage grondant accompagné de chants d'oiseaux. Elle s'ébranle, rendant flou les contours du visage de Caouette. Un cut abrupt au noir transite vers un autre plan de Jonathan, coupé par le cadre au niveau du menton. Ses cheveux longs encadrant son visage témoignent d'une autre époque. La lumière éclairant ses traits par le bas appuie les contours de son visage dans des ombres effrayantes. Son regard est vide, porté vers l'horizon. Un effet stroboscopique au blanc vient strier l'image, épousant le rythme des cris d'oiseaux. La pluie naissante au son est rendue visible à l'écran en transparence sur le visage de Jonathan. En superposition, une étoile de couleur jaune scintille en traversant l'écran en diagonale, accompagnée par un bruit strident. Ici encore, Jonathan invoque les symboles se rapportant au ciel, au divin, au religieux. Le plan suivant, vacillant sous l'effet d'une distorsion temporelle répondant au son d'un avion passant de la droite à la gauche, est dédoublé en multiples vignettes qui s'imbriquent les unes dans les autres rendant impossible l'identification de ces formes géométriques abstraites.



fig. 26 CAOINETTE Jonathan, *Tarnation*, 2003.

Alors, les paroles de la chanson commencent et un visage hybride et symétrique, modifié par un double effet miroir (haut/bas et gauche/droite), apparaît. Ce visage chante en playback, entouré en arrière plan d'un kaléidoscope de néons à l'effet hypnotisant et fascinant. Encore une fois, un calque de vieille pellicule rend visible des traits de rayure sur l'image. Ce plan de playback

structure toute la séquence. Il est entrecoupé en alternance de plans de Jonathan tenant une oie dans ses bras ou feignant de se maquiller en dansant sur un canapé avec son compagnon lisant un journal à côté de lui. Le réalisateur recycle ici des images du quotidien (tourne disque, adresse directe à la caméra : « Here I am, and beautiful sunny¹¹⁸ »), d'autres tirées de ses productions ou des photographies avec des effets de zoom/dé-zoom, rappelant les dynamiques donnant une impression de mouvement dans les romans photos, ici accélérés. Ces plans sont d'ailleurs repris plusieurs fois dans la séquence, modifiés par des aller-retours en zoom/dé-zoom violent au centre de l'image. Au milieu de ces scènes de jeunesse de Jonathan, des photos le représentant se glissent : quelques unes en couleurs et une dernière en noir et blanc

¹¹⁸ De l'anglais : « je suis là et il fait grand soleil ».

en format réduit d'identité. Multipliée et sous l'effet encore d'une duplication en miroir, plusieurs visages de Jonathan, tous identiques, envahissent le cadre et se fondent les uns dans les autres. Deux larges bandes blanches verticales viennent isoler une série, cassant la dynamique de reproduction linéaire.

Lorsque le refrain « *diviner* » retentit, un autre plan du visage de Jonathan Caouette se répond en miroir, dans un dé-zoom lent. Les deux faces de son visage se fondent et se détachent en suivant le dé-zoom. Le kaléidoscope disparaît derrière le visage hybride du chanteur, laissant place à un effet stroboscopique en noir et blanc et un halo lumineux blanc phosphorescent qui appuie les contours de la figure étrange.

La phrase « Renée entre et sort de l'hôpital », surgissant alors du milieu de l'écran, est écrit dans une typographie rouge aux ombrages noirs. Les mots grossissent jusqu'à occuper le centre de l'image sur un plan visage de Renée, très surexposé, en accéléré. Elle sourit et le son de son rire, dont la qualité a été grandement détériorée, se place sur la bande sonore mêlée à la musique.



fig. 27 CAOUETTE Jonathan, *Tarnation*, 2003.

Les changements de vitesse, accélérée ou ralentie, altèrent les images, les rendant flous la plupart du temps. Les contours ne sont jamais nets. Ces altérations de l'image numérique vont même jusqu'à créer des dérèglements de pixels qui brouillent complètement le champ. L'image est parfois hachurée par la détérioration de la vidéo, donnant à voir la trame numérique elle-même.

De nombreux plans en miroir composent cette séquence : Jonathan se fait face, se fond en lui même, voire se confond avec un double imagé, ou se tourne le dos, deux corps regardant ainsi dans deux directions opposées, symbole de la dualité qui l'habite. Au milieu de ses multiples duplicatas, un plan agressif surgit, en noir et blanc. Nous ne discernons pas de quoi il s'agit tant l'effet miroir est poussé à son paroxysme. Nous pouvons deviner des mains et un tee-shirt rayé, mais la figure qui se niche au milieu de l'image est indéfinissable.

Aucune trace de visage ici. La forme est inhumaine, effrayante, incompréhensible. Un dé-zoom nous amène vers un polyptyque de quatre tableaux, en référence peut-être aux célèbres sérigraphies d'Andy Warhol, qui continue encore aujourd'hui à bercer la pop-culture, reproduisant une énième fois l'image dans une multiplicité



fig. 28 CAOJETTE Jonathan, *Tarnation*, 2003.

identique. Le stroboscope qui strie le cadre est accentué par la bande sonore musicale aux notes nostalgiques qui, tout à coup, est transpercée par des cris altérés mêlés à des bruits mécaniques stridents, eux aussi soumis à un effet stroboscopique.

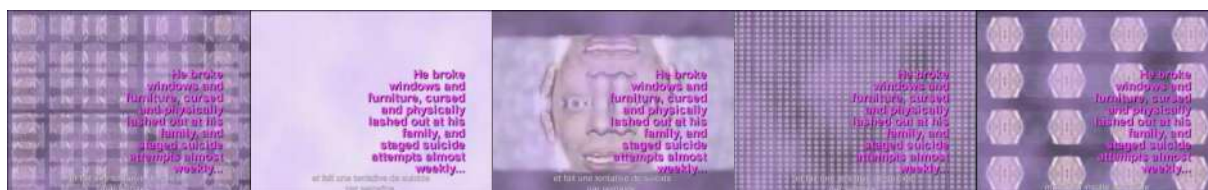


fig. 29 CAOJETTE Jonathan, *Tarnation*, 2003.

Lors du second refrain, l'image du chanteur hybride est tellement multipliée que le champ ne forme plus qu'une succession de carrés colorés qui grandissent et rapetissent au rythme de la musique. Cette image devient secondaire, elle fait office de fond pour laisser place à une écriture fuchsia aux ombrages noirs, en bas à gauche, puis en bas à droite. Les écritures s'alternent ainsi deux fois, comme si elles se répondaient elles-aussi en miroir, reprenant le fil du récit dramatique : « Jonathan "passe à l'acte" en détruisant la maison et lui-même [...] et fait une tentative de suicide par semaine ». C'est après cette annonce brutale que le visage étrange du chanteur remplit le champ une dernière fois. L'image est bloquée. Elle tremble, ne cesse de sursauter, elle vacille, devenant complètement floue. Des éclairs ou des signaux électriques, traversent le cadre dans son horizontalité transperçant par la même occasion les tempes du visage crispé à la mâchoire serrée, aux dents découvertes et tendues. La bande sonore est elle aussi parcourue par un signal grésillant qui brise l'harmonie de la musique. Le plan *sur-volté*¹¹⁹ disparaît dans un fondu enchaîné épousant le *vrai* visage de

¹¹⁹ Cet effet électrique n'est pas sans rappeler les traitements aux électrochocs subits par Renée pendant des années et ayant participé au développement de ses troubles psychiques.

Jonathan Caouette. La figure étrange laisse place à celle de Jonathan, fermé, sérieux, regardant vers le ciel. La folie du chanteur hybride est maintenant intériorisée. Mais, à la manière d'un Leland habité par la figure démoniaque et dangereuse de Bob dans *Twin Peaks*¹²⁰, Jonathan se met à sourire, dans un ralenti qui heurte son mouvement de tête, interrompu abruptement par une coupe franche visuelle et sonore.

Si la folie est passée, elle en demeure bien présente, tapie, à l'affût d'un énième soubresaut, d'une fente par laquelle s'engouffrer et déverser son torrent psychédélique, comme le sang surgit d'une plaie qui ne cesse de se réouvrir.



fig. 30 CAOUELTE Jonathan, *Tarnation*, 2003.

Ce nœud dramatique se développant au fur et mesure de l'avancée de la narration (cette séquence clipée en illustre un des aspects — l'instabilité psychologique de Jonathan) peut être reconnu comme la métaphore du kyste, de la maladie, de la tumeur, qui peu à peu se propage pour contaminer le corps entier : celui des personnages mais aussi celui du film. En témoigne les nombreux plans tremblants et fébriles qui jalonnent les séquences, révélant les « multiples convulsions de l'image¹²¹ », comme si le film lui-même était en proie à des soubresauts incontrôlables. Le venin narratif se déverse sur le film, débordant sur le support filmique, attaquant et rongant la matière cinématographique, jusqu'à en dénaturer son aspect.

Jean-Louis Comolli décrit largement ce phénomène métaphorique dans son ouvrage *Corps et Cadre*, notamment lorsqu'il parle du cinéma d'Avi Mograbi, cinéaste israélien

¹²⁰ LYNCH David, FROST Mark, *Twin Peaks*, USA, Lynch/Frost Productions, Propaganda Films, Spelling Television, 1990-2017.

Leland est le père de la défunte Laura Palmer, assassinée dans l'épisode pilote de la série. Mais c'est aussi l'un des personnages « possédés » par l'entité diabolique Bob. Appartenant à une réalité alternative, il se nourrit des meurtres qu'il fait commettre.

¹²¹ FOLOPPE Virginie, « Un auteur dépersonnalisé, une carnation de l'ombilic. *Tarnation* », *op.cit.*, p.90.

impétueux¹²² dont les documentaires expérimentaux inscrits dans la tradition du *Cinéma-vérité* posent « un regard critique sur la politique de son pays¹²³ ». C'est à partir de 1989 que le réalisateur (qui est aussi acteur, directeur de la photographie, producteur et scénariste) se lance dans la production de ses propres films, s'emparant de la vidéo qui lui permet d'exposer son point de vue, revendiqué subjectif, par le biais de subterfuges grâce notamment à l'auto-mise en scène. Dès son premier long-métrage, en 1996, intitulé *Comment j'ai appris à surmonter ma peur et à aimer Ariel Sharon*, la particularité de son cinéma se fait sentir : à la fois radical et décalé, « burlesque et subversif¹²⁴ ». Voulant faire un documentaire sur la figure politique d'Ariel Sharon, ancien ministre de la défense de l'Etat d'Israël et général de l'armée, il se heurte à des difficultés de tournage qu'il décide de mettre en scène dans son appartement, par le biais d'entretiens téléphoniques¹²⁵ ou de dispositifs particuliers comme la *confession box* en face caméra. En endossant « un rôle qui n'est pas le sien », il met en place « un jeu habile entre fiction et réalité » et « se démarque du cinéma militant, utilisant l'humour comme une arme de contre-pouvoir¹²⁶ ».

Mais au delà de son habilité à manier le médium vidéographique et la mise en scène cinématographique — qui trouble déjà le spectateur, tant le jeu de limite entre la fiction et le documentaire est tourné, et retourné, Jean-Louis Comolli voit dans les films d'Avi Mograbi des corps en mouvement ; vivant, respirant. Le support filmique transpire les violences qu'il filme, celles d'un pays en guerre. Comolli précise que « la société tout entière [étant] déjantée, ce dérèglement général n'épargne pas le corps du film¹²⁷ ». Ainsi le réalisateur israélien enchaîne « accélérés, montages à l'envers [...], split-screen, citation grotesque d'archives... » développant alors « une rhétorique de la rage¹²⁸ ». Le film est mû par l'énergie

¹²² Propos recueilli sur le site d'Arte : « Certains se voient comme une mouche immobile sur un mur. Moi, je me vois plutôt comme une mouche dans la soupe – l'engagement est total. ». URL : [Arte.tv-Cut.it.out.Avi.Mograbi](https://www.arte.tv/Cut.it.out.Avi.Mograbi) (consultée le 7/06/2020).

Il est par ailleurs le cofondateur de *Breaking the silence*, une organisation israélienne sur les droits de l'homme recueillant des témoignages d'anciens soldats révélant les fossés existants entre les informations propagées par les médias du pouvoir et la réalité de la guerre.

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ [Anon.], « L'avis de tēnk », *Tēnk* [en ligne] < <https://www.tenk.fr/fragments-dune-oeuvre/comment-j-ai-appris-a-surmonter-ma-peur-et-a-aimer-ariel-sharon.html> > (consulté le 06 juin 2020).

¹²⁵ Ce type de scène se retrouve aussi dans *Tarnation*, après le générique de début, analysé en première partie de ce mémoire, ou Jonathan Caouette se met en scène alors qu'il appelle la clinique dans laquelle est hospitalisée Renée juste après son overdose de Lithium.

¹²⁶ [Anon.], « L'avis de tēnk », *Tēnk* [en ligne] < <https://www.tenk.fr/fragments-dune-oeuvre/comment-j-ai-appris-a-surmonter-ma-peur-et-a-aimer-ariel-sharon.html> > (consulté le 06 juin 2020).

¹²⁷ COMOLLI Jean-Louis, « Après, avant l'explosion : le cinéma d'Avi Mograbi », dans *Corps et Cadre, cinéma, éthique et politique : 2004 - 2010, op.cit.*, p.129.

¹²⁸ *Ibid.*

organique de ses propres images : « la pellicule (ici la bande) est une peau sensible qui se hérisse quand ce qui est montré ne va pas. Le symptôme affecte la forme du film, sa surface, sa respiration. Le film comme organisme sensible affiche quelque chose du malaise ambiant¹²⁹ ». Cette gêne est maniée adroitement par Mograbi dans *Comment j'ai appris à surmonter ma peur et à aimer Ariel Sharon* au cœur de séquences de rêves rythmant la continuité narrative du film. Le réalisateur, en face caméra, raconte (ou prétend raconter) au début un rêve, puis à la fin du film, un cauchemar. Dans sa rêverie, il se voit rencontrer le politique Ariel Sharon et sa femme Lily, au détour d'un bureau de vote. Si en voix off, Mograbi décrit un couple attentionné et bavard, l'image elle est ralentie, entraînant avec elle la bande sonore qui devient alors décousue, pesante et oppressante. Les bruits ainsi ralentis ressemblent à des plaintes incompréhensibles. La dissonance entre ce qui est raconté d'un côté, et ce qui est montré et entendu de l'autre, témoigne déjà du film subissant les soubresauts du désaccord entre le réalisateur et la figure politique. Cette divergence allant *crescendo* atteint son apogée vers la fin du film lorsqu'Avi Mograbi décrit son dernier cauchemar « angoissant, terrifiant et surtout réel ». Le réalisateur est en face caméra dans son appartement : il commence à raconter son mauvais rêve, le visage fermé, la voix lourde, marquant des pauses à chaque fin de phrase. Amorcé au son par un grésillement succinct, une image surgit, presque subliminale, d'un corps mort allongé au sol dans une rue désordonnée. L'image disparaît aussi vite qu'elle est apparue, pour revenir encore, et encore, toujours accompagnée par cette interférence sonore, coupant presque la parole du réalisateur, qui devient peu à peu voix off. Les images du rêve prennent le dessus sur celles du présent d'énonciation : Avi Mograbi n'est plus que le narrateur de son cauchemar, laissant place à des images présentées comme des illustrations mais qui proviennent de scènes réelles. Le réalisateur dénonce subtilement les horreurs de la guerre politique par ce jeu dangereux, douloureux pour le spectateur, entre le réel et l'imaginaire. Alors la violence de ce qui est montré — les corps sans vie qui s'entassent, le sang sur les murs, les débris, les explosions, la fumée... — impacte le corps du film qui s'emballe, allant jusqu'à s'enrayer. Se mélange ainsi la figure, en ombre jaunâtre, de Sharon en gros plan, de profil et face à un micro, proférant un discours incriminant, à des plans horribles de cadavres gisants aux pieds de façades maculées de sang. Comme pour *Tarnation*, le montage stroboscopique appuie le trouble déjà naissant chez le spectateur, renforcé également par les heurts sonores produits par le décalage

¹²⁹ COMOLLI Jean-Louis, « Après, avant l'explosion : le cinéma d'Avi Mograbi », *op.cit.*, p.129.



fig. 31 MOGRABI Avi, *Comment j'ai appris à surmonter ma peur et à aimer Ariel Sahron*, 1997.

entre les images brutales et le grésillement désagréable qui ne cesse de revenir, apparaissant indépendamment des images, comme un bruit parasite qui viendrait contaminer petit à petit la bande sonore. Dans ce cauchemar le corps du film subit un dérèglement, amenant à une perte de contrôle du principe linéaire de narration.

L'esthétique du film s'emballe : une explosion est accentuée par des zoom/dé-zoom rapides, un plan d'hommes en uniforme appuyés sur un balcon passe de la couleur au noir et blanc en une fraction de seconde. Les deux scènes s'alternent ainsi sur fond de chanson engagée. La première, celle de la détonation, est en vidéo, et la seconde correspond à une esthétique pelliculaire. Avi Mograbi mélange ici deux médiums dont les traces d'usure sont accentuées : défilement vertical pour l'un, trame numérique horizontale pour l'autre — là encore une dualité s'installe. En entremêlant deux médiums, le réalisateur met en exergue la matérialité du support filmique, nous en révélant son caractère sensible.



fig. 32 MOGRABI Avi, *Comment j'ai appris à surmonter ma peur et à aimer Ariel Sahron*, 1997.

S'il est question d'organicité dans le cinéma d'Avi Mograbi, comme d'une pellicule qui respire, dont la peau se hérissé et dont le squelette fibreux (la structure narrative et le montage) se fragilise lorsque l'image appartenant au réel semble difficile à capter, dans *Tarnation*, la métaphore de la corporéité transperce la peau pour en faire apparaître la chair. Du cinéma de Jonathan Caouette se déverse les fluides nerveux de la narration violente qui anime *Tarnation*. D'ailleurs le titre du film est une version déformée du juron anglais

damnation, se rapportant au châtement de Dieu, à la condamnation aux enfers ou à la torture pour l'éternité¹³⁰, évoquant ainsi la douleur physique de la chair lacérée, mais aussi les supplices psychologiques des martyres (des filmés). En français le mot *tarnation* peut être rapproché de la *carnation*, évoquant ainsi le rapport à la peau, à la sensibilité, au physique, au tangible. Ce terme est d'ailleurs utilisé à plusieurs reprises par Virginie Foloppe dans le texte intitulé *Un auteur dépersonnalisé, une carnation de l'ombilic*, portant sur la teneur organique de *Tarnation*.

En mettant en scène ses propres aliénations, Jonathan Caouette en tant que « corps filmant et filmé, [...] crée la matière du film¹³¹ », allant jusqu'à « incruster la chair des images¹³² ». Ainsi la matérialité du film n'est pas seulement rendue visible, elle est malmenée dans des « tourbillons de limbes organiques cauchemardesques¹³³ », notamment lorsque ce qui est montré, ou évoqué dans la narration, est violent. Il est un exemple assez évocateur situé dans la première demi heure du film¹³⁴, quand le réalisateur tente d'expliquer son trouble mental : celui de la dépersonnalisation. Alors « il n'est plus question de film comme support (d'une histoire, d'une image), mais bien plutôt d'une matière (filmique, sonore) que l'on travaille dans son épaisseur, que l'on ausculte pour en faire apparaître les fêlures¹³⁵ », pour montrer, pour faire comprendre, plus que pour raconter. Jonathan Caouette essaie de nous faire ressentir les états par lesquels il passe par le biais d'une construction cinématographique expérimentale, tant du point de vue narratif — c'est lui-même, jeune, voire enfant, qui nous raconte ses psychoses à travers un magnétophone — qu'esthétique : « en témoigne cette plaie dans la chair de l'image, quand d'une main émasculée jaillit l'hémoglobine d'un cinéma expérimental à la tonalité gore¹³⁶ ». Le jeune Jonathan, baigné d'une lumière jaunâtre, se tient face à un miroir qu'il gratte. Ses ongles étalent du sang sur la

¹³⁰ *Tarnation* peut être aussi influencé par une autre forme, celle venant de l'anglais *tarnal*, se rapportant à l'éternel. Le thème du divin revient donc encore une fois. Il représente un motif récurrent que ce soit par les nombreuses appellations de la figure angélique et christique - imagée par des effets esthétiques de surexposition, comme lorsque les corps de Renée et Jonathan s'évaporent dans une étreinte salvatrice au début du film, ou évoquée directement par la parole d'Adolph quand il raconte en face caméra l'histoire de l'ange qui viendrait poser un doigt divin sur la bouche des nouveaux nés - ou par le titre lui-même.

¹³¹ KIFOUANI Delphe, « Cinéaste à l'épreuve de la maladie » dans FIX Florence (dir.), *Tous malades : représentations du corps souffrant*, Paris, Orizons, 2018, p.265.

Si la citation désigne dans l'ouvrage le travail de Joan Van Der Keuken pour *Vacances prolongées*, elle peut s'appliquer ici à celui de Jonathan Caouette car les deux cinéastes déploient une « "mise en je" de [leur] corps » atteint par la maladie (cancer de la prostate pour le premier et dépersonnalisation pour le second).

¹³² FOLOPPE Virginie, « Un auteur dépersonnalisé, une carnation de l'ombilic. *Tarnation* », *op.cit.*, p.91.

¹³³ *Ibid.*, p.84.

¹³⁴ Cette séquence démarre à 00:22:20.

¹³⁵ GAJAN Philippe, « Le cinéma est l'art des médiums », dans *24 images*, n°168, 2014, p.26-27.

¹³⁶ FOLOPPE Virginie, « Un auteur dépersonnalisé, une carnation de l'ombilic. *Tarnation* », *op.cit.*, p.88.

paroi transparente. Il recouvre ainsi non pas seulement son reflet mais aussi le cadre du film, appliquant un filtre sur l'image à l'intérieur même du support filmique, abîmant à la fois la figure du jeune malade et le film qui le représente. « Un sang factice éclabousse l'œil de la caméra¹³⁷ », Jonathan lacère son visage, il entaille l'image, ouvrant ses blessures à la vue du spectateur.



fig. 33 CAOQUETTE Jonathan, *Tarnation*, 2003.

¹³⁷ FOLOPPE Virginie, « Un auteur dépersonnalisé, une carnation de l'ombilic. *Tarnation* », *op.cit.*, p.88.

3.2. SENSIBILITÉ DES CORPS : QUESTION D'ÉTHIQUE ET D'ESTHÉTIQUE

Si le documentaire en tant que genre repose sur un pacte de confiance passé entre le réalisateur, ceux qui sont filmés et les spectateurs, il peut être difficile à maintenir, notamment quand les corps filmés sont matière à la construction du film et qu'ils se refusent à être filmés. Car même si l'artiste a leur accord, parfois ils peuvent changer d'avis, souvent quand le sujet abordé est trop violent ou trop intime. Entre alors en jeu une question d'éthique : jusqu'où le réalisateur peut-il filmer ? Où se trouve la limite du montrable ? Ces questions morales se retrouvent figurer dans *Tarnation* par une connexion entre les filmés et le corps du film, qui s'enraye dès que ceux qui sont à l'image se sentent malmenés. Le refus d'être filmé, qui s'apparente à la dimension narrative et éthique du film, se heurte à son cadre, son montage et sa lumière. A ce moment là, ce sont les particularités visuelles et esthétiques qui sont éprouvées. Elle se retrouvent notamment dans la sensibilité physique du corps filmique. En effet, la photographie du film se meut en fonction du consentement des personnes filmés : elle n'a de cesse de passer de la surexposition vive à la des zones d'ombres ternes.



fig. 34 CAOUCETTE Jonathan, *Tarnation*, 2003.

Dans la première scène de *Tarnation*, Jonathan Caouette présente sa mère « habillée d'un tee-shirt à l'effigie de Causette, l'héroïne des *Misérables* de Victor Hugo, chant[ant] "I'm gonna let it shine. This little light of mine"¹³⁸, tout en mimant avec son doigt le déclenchement d'un appareil filmique¹³⁹ ». En imitant l'action photographique, Renée donne son

approbation, spécifiant que le film ne peut exister que par son accord et sa participation. Si le réalisateur décide d'en faire la première scène du film c'est sans doute pour certifier au spectateur que les personnes filmées sont consentantes. Cette séquence fonctionne comme un pacte signé entre ces trois entités (filmeur, filmé, regardant), ce trio étant le pilier du cinéma documentaire. Ainsi, c'est le corps du filmé qui crée le film, qui lui permet d'exister. Et même

¹³⁸ De l'anglais : « Je vais la laisser briller. Cette petite lumière qui est la mienne. », paroles tirées d'un célèbre chant Gospel.

¹³⁹ FOLOPPE Virginie, « Un auteur dépersonnalisé, une carnation de l'ombilic. *Tarnation* », *op.cit.*, p.85.

si l'accord peut-être donné au début de la construction du film, il peut à tout moment être retiré par l'un ou l'autre des participants. C'est de cette manière que Renée, bien qu'investie et volontaire pratiquement tout au long du film, refuse de se faire filmer dans des moments de détresse psychique, allant jusqu'à fuir la caméra (lors de la scène avec la citrouille par exemple, déjà évoqué en deuxième partie, ou dans une séquence, se déroulant juste avant, où Jonathan souhaite revenir sur les abus dont a été victime sa mère).

Le malaise du regardant s'installe alors, puisque, lorsque le pacte de confiance est fragilisé entre les filmés et le filmeur, c'est le public qui en subit les conséquences, par un embarras certain, notamment. Mais ici, ce pacte s'étend au delà du trio basique, intégrant cette entité organique qu'est le film. En effet si Renée, poussée dans ses retranchements par Jonathan, refuse de se faire filmer, alors c'est le film qui en subit directement les conséquences et, ce, dans sa chaire, sa matière.

Les réticences de Renée agissent sur la matérialité du film, elles l'affaiblissent. Ses meurtrissures narratives mettent à nu la sensibilité physique du film : la lumière et la photographie, entre autres. Déjà dans la première scène du film les jeux d'exposition troublent le spectateur alors qu'il ne sait même pas encore où l'emmène Jonathan Caouette. Le bruit d'un projecteur s'enclenche avant de voir une quelconque image, témoin dores et déjà du caractère rétrospectif du film. Le premier plan est strié des griffures du temps de la pellicule et la colorimétrie bancale change d'une seconde à l'autre, passant du jaune verdâtre au rouge orangé. Toute la séquence est en surexposition constante, accentuant le noir profond des lunettes de soleil que Renée garde à l'intérieur de la maison. Il est impossible de voir ses yeux, ce qui peut constituer un premier trouble pour le spectateur. Ces taches sombres contrastent avec le reste du visage dont « les traits [semblent] brûlés par la lumière du jour, décuplée, dans son rayonnement dévastateur, par la technicité d'un médium hypersensible¹⁴⁰ », qui se présente de la manière dont est Renée : sensible et aveuglant. Le film paraît dépeindre dans son corps même (sa matière et sa construction) la fragilité du personnage. Une pellicule est par nature hypersensible, techniquement, puisqu'elle est hautement inflammable et qu'elle réagit vivement à la lumière, comme la rétine qui se courbe sous l'écrasement d'un miroitement aveuglant. Jonathan Caouette ne se prive pas de jouer avec la représentation de ce médium, illustrer au son par le défilement du projecteur, et à l'image par les filament qui zèbrent les visages. Il en fait de même avec celui de la vidéo, tout aussi sensible et dont les pixels sont rendus visibles par la surexposition permanente et les

¹⁴⁰ FOLOPPE Virginie, « Un auteur dépersonnalisé, une carnation de l'ombilic. *Tarnation* », *op.cit.*, p.85.

contrastes forcés. Ainsi « Jonathan Caouette compose une dyade numérique dans un *entre* esthétique : celui du portrait d'un personnage de roman familial réalisé selon les codes d'un appareil photographique analogique, et celui d'un blanchiment progressif fabriqué par un montage numérique¹⁴¹ ».

Renée se met souvent en scène, inconsciemment ou non, comme par exemple lorsque cette dernière se présente devant la caméra portant un tee-shirt représentant les Misérables dont le col est mis en avant par la croix qu'elle porte autour du cou. Renée nous montre alors une image d'elle à la fois enfantine et Pieuse. Si Renée semble jouer avec le dispositif cinématographique, et donc avec la représentation d'elle-même, parfois le film devient trop lourd à porter, trop intrusif, trop débordant, la forçant à se cacher. Le malaise ressenti par ceux qui sont filmés est transmis à ceux qui regardent le film, comme le précise Jean-Louis Comolli dans *Corps et Cadre* en évoquant le cinéma d'Avi Mograbi : « il y a quelque chose d'insupportable à voir filmer qui ne veut pas l'être, et plus encore si cette réticence précisément fait film¹⁴² ». Tout au long de *Tarnation*, Caouette cherche à confronter sa mère à son passé : l'affrontement devenant finalement le but du film.

Il y a là une violence qui est donc d'abord une violence de cinéma, opéré par le fait même de filmer. L'on voit à l'œuvre ce que j'appellerais la violence nue du cinéma, du geste d'amener du film dans le monde en amont de tout récit, au point zéro de la représentation. La violence directe d'un cinéma qui commencerait par montrer comment il peut ou non se faire. Le corps du film apparaît ainsi exhibé sur l'écran comme un corps (un organisme) au devenir constamment empêché. C'est là ce qui peut m'atteindre en tant que spectateur. Un film en souffrance dont je souffre à mon tour. Toute cette rhétorique des ordres et des gestes qui tentent d'empêcher de filmer le cinéaste, qui bousculent sa caméra, entraînent un arrachement du spectateur à la quiétude d'une représentation qui s'offrirait idéalement à lui, si j'ose dire, sans bavures. Ici, le cinéma est devenu problématique. Et le spectateur ne peut qu'en être le premier affecté.¹⁴³

Jean-Louis Comolli aborde ici une des caractéristiques d'Avi Mograbi : celle de filmer le film en train de se faire, de se construire. Plus précisément, il filme son propre processus de création. Le cinéaste israélien ne cesse de se poser des questions sur la manière dont il peut réaliser son film, pour ensuite mettre en image ses interrogations, ses recherches, ses hésitations, notamment sous forme de livraison directe au spectateur dans sa *confession box*,

¹⁴¹ FOLOPPE Virginie, « Un auteur dépersonnalisé, une carnation de l'ombilic. *Tarnation* », *op.cit.*, p.85.

¹⁴² COMOLLI Jean-Louis, « Avant, après l'explosion : le cinéma d'Avi Mograbi », *op.cit.*, p.128.

¹⁴³ *Ibid.*

entre autres dispositifs. Alors « oui, ce cinéma est embarrassé¹⁴⁴ », précisément parce qu'il est bancal et qu'il sort des codes de représentation propres au documentaire. « Cet embarras est filmé, il fait film¹⁴⁵ » et c'est sur cette gêne du réalisateur face à l'impossibilité de filmer que repose le cinéma de Mograbi. Il s'obstine à capter le conflit israélo-palestinien, quand bien même ses dirigeants et ses acteurs ne veulent pas de ce film, ou en tout cas, pas de cette manière. Alors pour le réalisateur, continuer à filmer, forcer l'image à exister devient une manière de s'exprimer : « la violence faite à la guerre c'est le film¹⁴⁶ ». À nouveau, cette violence se répercute sur le spectateur.

Dans *Tarnation* la violence du film se fait d'abord ressentir par la parole, particulièrement visible lors d'une séquence où Renée parle face à la caméra des abus qu'elle a subis. Quand Jonathan lui demande de revenir sur sa chute qui lui a paralysée les jambes, elle fuit la caméra, sortant du cadre. Pourtant Caouette continue de filmer, allant même jusqu'à changer son angle de vue, réalisant une rotation complète dans la pièce. Renée se réfugie au fond du décor, peu, voire pas du tout éclairé. Mais là encore la caméra ne s'arrête pas et la séquence est gardée au montage. Jonathan l'interpelle : « Tu ne veux pas m'aider avec ce film stupide ? ». Le retrait physique de Renée est souligné par sa réponse : « Je n'ai pas l'estomac ». L'injonction qui suit témoigne de l'obstination du réalisateur à capter pour le film cette discussion houleuse : « Parle-moi, maman. De ces trucs que tu ressasses. C'est toi qui parles sans arrêt de ces histoires ». Puisque qu'il ne peut filmer sa mère, il finit par se cadrer lui-même, à la place qu'elle occupait auparavant, tout en continuant à la solliciter. En hors cadre, la voix de Renée se remplit de reproches et de lamentations : « J'ai assez de problèmes, pourquoi ressasser le passé ? Mon thérapeute me dit de ne pas revenir sur le passé ». Jonathan souffle, le regard tourné vers le hors cadre. La musique dramatisante qui courrait en arrière plan sonore s'efface. Un silence s'installe. Puis il



fig. 35 CAOUETTE Jonathan, *Tarnation*, 2003.

¹⁴⁴ COMOLLI Jean-Louis, « Avant, après l'explosion : le cinéma d'Avi Mograbi », *op.cit.*, p.127.

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ *Ibid.*, p.128.

insiste une dernière fois : « J'ai aussi des choses à découvrir sur moi ». Les paroles de Renée sont alors irrévocables et signent la fin de la séquence : « On peut se parler, John. Sans filmer ». Le noir abrupte qui suit témoigne du point de rupture dans le pacte de confiance passé entre filmeur, filmé et regardant. C'est à ce moment que le film déborde sur le réel. Cette scène est la première à présenter un obstacle à la construction du film. Si elle signe un arrêt dans le pacte de confiance avec les filmés, elle n'engendre pas encore le blocage complet du film (qui intervient lors de la combustion pelliculaire), car le réalisateur n'en a pas encore touché les limites.



fig. 36 CAQUETTE Jonathan, *Tarnation*, 2003.

Au début de la séquence, le montage et l'image annoncent subtilement déjà ce point de rupture. En commençant par une scène musicale où Renée, vêtue d'une robe à paillettes bleue, danse au milieu de l'appartement et se dirige vers un grand rideau vert qu'elle entre-ouvre, Jonathan Caouette nous invite dans l'imaginaire de sa mère. La théâtralité de cette ouverture contraste avec les paroles vives de Renée. Cette dissonance entre le fond et la forme crée le ciment de cette séquence. S'alternent ainsi des plans de la mère en face caméra dans l'appartement de Jonathan et d'autres de leur vie quotidienne à New-York. Alors qu'au son les paroles de Renée raisonnent : « je m'attendais toujours à être frappée, giflée ou tirée par les cheveux », les images racontent une autre histoire : la mère et le fils marchent, en contre-jour, main dans la main, au milieu d'une rue baignée par un soleil aveuglant. Renée déambule ensuite dans un magasin étroit. C'est alors que l'écran se divise en deux. Le *split-screen* confronte deux cadres dont le format d'image n'a pas été adapté. Les visages et les décors sont donc écrasés, étirés dans leur verticalité, donnant une impression d'étouffement. À gauche, la scène du magasin montre Renée à la caisse. À droite, plusieurs scènes de



fig. 37 CAQUETTE Jonathan, *Tarnation*, 2003.

l'intimité du couple que Jonathan forme avec David se succèdent, ainsi que des plans de réunions amicales et d'autoportraits du réalisateur dans des miroirs ou en face caméra.

Lorsque Renée précise que c'est Rosemary, la grand-mère « schizophrène » de Jonathan, qui la violentait, le *split-screen* s'arrête et nous revenons face à Renée, dans l'appartement New-Yorkais. Ce plan répond lui-aussi à une dualité puisqu'il est découpé en deux par le décor : d'un côté il y a Renée et de l'autre une étagère de DVD traçant des lignes verticales, resserrant le cadre autour de sa tête. Si elle ne cherche pas tout de suite à fuir la caméra, elle commence à dissimuler une partie de son visage, qu'elle précipite en bord cadre en s'accoudant sur la table pour le prendre dans ses mains.

Entre chaque phrase une coupe dans le plan est opérée. Quand Jonathan lui demande comment s'est passé l'accident, elle lui répond qu'elle est tombée d'une fenêtre. Il insiste et elle affirme : « Je suis tombée ! » ne terminant pas sa phrase. Elle se lève et sort du cadre. Au montage, Caouette ne lui laisse même pas le temps de finir son mouvement, il coupe pour la retrouver, en plan serré épaule, assise dans la cuisine. Dans cette séquence, c'est toujours Jonathan qui pousse Renée au bord de la rupture, par ce montage abrupte ou en l'assaillant de questions : « Tu te souviens de ton premier séjour en hôpital psychiatrique ? ». Ne pouvant répondre, Renée fuit à nouveau la caméra, mais cette fois Jonathan tente de suivre son



fig. 38 CAOUCETTE Jonathan, *Tarnation*, 2003.

mouvement, par un panoramique rapide, appuyé par un dézoom brusque. Elle part vers la gauche alors qu'il tourne sa caméra vers la droite. Il essaie de la retrouver tout en parlant en même temps. Les tâtonnements du réalisateur amène ainsi un flou visuel, témoin de sa perte de contrôle face au refus de Renée.

« Il n'y a rien à fuir », lance Jonathan en la récupérant dans le cadre alors qu'elle s'éloigne vers les rideaux verts au fond de la pièce. Elle s'engouffre dans le noir. Alors qu'au début de la séquence les rideaux fermés découvraient la lumière entourant le corps de Renée ; ici, ils sont attachés mais aucune clarté n'en émane. Sa silhouette s'efface dans la pénombre. Caouette tente de la retrouver en zoomant. Une musique dramatisante se répand sur la bande sonore. Renée n'est plus qu'une

ombre aplatie par le brouillard de pixels obscurs. Seule la lueur de sa cigarette perce, mais elle n'est pas assez puissante pour éclairer son visage.

Cet évanouissement du personnage dans l'ombre fait échos à une autre scène, témoin de l'apogée du non-montrable : celle avec la citrouille¹⁴⁷. Dans le seul plan-séquence du film, Renée, face à la caméra, nous livre une crise de démence que personne ne semble contrôler. Jonathan filme sa mère sans intervenir, que ce soit lors du tournage ou pendant le montage. Le réalisateur s'efface complètement et



fig. 39 CAOUETTE Jonathan, *Tarnation*, 2003.

laisse ce personnage délirant prendre le contrôle du film. La folie de Renée se dévoile sans artifices : elle ne parvient pas à terminer ses phrases, interrompue par des cris d'enthousiasme mêlés à des rires incontrôlables qui lui plient le corps. Elle se met à chanter une comptine qui semble improvisée sur la citrouille qu'elle tient dans la main et qu'elle s'amuse à lancer ou à faire tourner. Le chant est décousu, toujours en suspend. Elle se met à danser, avec des mouvements saccadés, de manière infantile, en dodelinant de la tête. Elle tente à plusieurs reprises de se concentrer de nouveau sur la chanson mais elle ne peut réfréner ses rires nerveux. C'est alors l'image, dans sa texture et sa luminosité, qui se retrouve attaquée par la frénésie de Renée, constituant comme un avertissement de ce qui va se produire juste après : la combustion pelliculaire.

Avant de fuir la caméra, Renée s'amuse avec sa propre représentation. Elle regarde l'objectif, s'adresse directement au spectateur (« souriez vous êtes filmé »), leur présente des objets comme la citrouille, une poupée ou une boule de Noël, tout en constituant de chanter. Cette interaction avec l'objectif n'est pas sans rappeler la première scène du film : Renée fait le film autant que Jonathan Caouette. En se mettant elle-même en scène et en jouant avec le médium, elle raconte son histoire, celle qu'elle a envie de partager. Mais peu à peu le jeu

¹⁴⁷ La séquence commence à 1:12:20.

d'auto-représentation semble submerger Renée, prise entre deux attractions : celle de la caméra et celle de l'isolement.

Son effacement se construit en *crescendo*. Jonathan tente de la filmer jusqu'au bout, jusqu'à l'explosion. La caméra suit les mouvements de Renée mais avec un léger décalage. C'est elle qui mène le parcours de la séquence. Elle se met à courir vers une porte lorsqu'elle sent que le débordement est proche, mais elle n'oublie pas d'en avertir le spectateur : « je monte avant d'avoir une attaque ». Jonathan l'accompagne d'une main tremblante, rendant l'image saccadée et les déplacements illisibles. À ce moment, un fourmillement sonore grandit peu à peu. La lumière se fait de plus en plus manquante à mesure que Renée s'engouffre derrière la porte. Les couleurs se ternissent dans un noir et blanc grisâtre. Les pixels mis à mal, produisent un bruit visuel brouillant les contours du corps de Renée. En fermant la porte, elle obscurcit encore plus la cage d'escalier dans laquelle elle s'est réfugiée. Alors, Jonathan Caouette ne cherche plus à filmer son visage, il la laisse même s'éloigner de la caméra. Elle monte les marches, se dirigeant vers une lumière blanche calcinée, figure de l'ascension angélique encore une fois, qui se retrouve aussi sur le large tee-shirt blanc qu'elle porte¹⁴⁸. Cette élévation divine est accentuée par un fondu éblouissant au blanc, subi comme une agression de la rétine pour le spectateur. La lumière est souvent représentative du christique, s'associant au repos éternel, à l'apaisement. Ici, son caractère aveuglant tend à nuancer cette symbolique.



fig. 40 CAOINETTE Jonathan, *Tarnation*, 2003.

Cette balance entre l'ombre et la lumière rapportée dans ce plan séquence, révèle ou dissimule les corps. D'un côté, la lumière crée les contours, construit les formes, c'est elle qui permet à l'image d'exister, mais par la même occasion elle « impose des limites de l'œil¹⁴⁹ ».

¹⁴⁸ Le tableau original du tee-shirt de Renée étant *La madone Sixtine* de Raphaël (le commerce a découpé les deux angelots du bas pour en faire des produits commerciaux), cela témoigne de son milieu social et son rapport à la culture — rappelons qu'elle arborait déjà au début du film un tee-shirt des *Misérables*.

¹⁴⁹ AUMONT Jacques, « Ombres », dans *Matière d'image, redux.*, Paris, Editions de la Différence, 2009, p.373.

De l'autre, l'ombre permet la « dissolution des corps¹⁵⁰ ». Une figure dans l'obscurité est discernable mais pas complètement visible. La noirceur permet ainsi de voir ce que l'imaginaire souhaite trouver, justement parce que rien n'est tout à fait perceptible. Aussi, les ambiances sombres sont souvent assimilées à des représentations figuratives liées à la peur, au monstrueux, surtout dans le cinéma fantastique.

C'est une vieille idée symbolique que ce dualisme du clair et du sombre (lumière = Bien ; ombre = Mal), et il est remarquable qu'on ne trouve pas le symbolisme inverse, où l'ombre serait positive (douce, reposante) et la lumière négative (agressive, fatigante).¹⁵¹

En ce qui concerne le personnage de Renée, il semblerait que cette idée manichéenne soit, si ce n'est inversée, grandement bouleversée. L'ombre représente, dans la séquence avec la citrouille et dans celle de confession dans l'appartement à New-York, le lieu de la folie pure, celle qui est au delà du montrable. C'est la matière dans laquelle la mère se réfugie, se cache, justement parce que la caméra ne peut capter complètement les images de ce corps en démente. Les zones d'obscurité lui permettent de voiler le regard intrusif de la caméra, devenant un espace rassurant, pour elle comme pour le spectateur. En effet, le film crûment monstreur de la souffrance de ses protagonistes devient indigeste pour celui qui le regarde. Ce dernier retrouve aussi dans la noirceur quelque chose de tranquillisant. Il n'est plus obligé de regarder ces images, il les contemple, les imagine. À l'inverse, la lumière devient la figure agressive. Si elle est souvent associée à l'image symbolique de l'ange et du divin, matériellement elle attaque la rétine. Les nombreux fondus au blanc et autres effets stroboscopiques surgissent de manière impromptue et dérèglent notre iris qui ne cesse de s'élargir pour toujours finalement être transpercée par des miroitements violents. Un peu à la manière de notre œil sensible, la photographie de *Tarnation* est une des conséquences de la réaction du corps filmique face à ce qu'il met en scène. La lumière est à l'image de la sensibilité du film. Ce dernier, agressé par la maladie qu'il montre, pousse la surexposition à son zénith ou dissimule les corps souffrants dans les ombres pixélisée.

S'il existe une fusion entre les filmées et le film (rendu visible dans les deux séquences, mais parsemé tout au long du récit), c'est par la lumière et l'obscurité qu'elle s'opère. Les corps s'effritent dans la surexposition et se fondent dans les jeux d'ombres.

¹⁵⁰ AUMONT Jacques, « Ombres », dans *Matière d'image, redux.*, Paris, Editions de la Différence, 2009, p.373.

¹⁵¹ *Ibid.*

Lorsque la maladie de Renée est montrée, le film se hérissé : dans des scènes d'hôpitaux par exemple, où le blanc criard des draps du lit médicalisé se retrouve à la fois sur le visage amaigri de Renée, mais aussi sur ses vêtements informes. Nous pouvons aussi le voir lorsque Jonathan Caouette nous la présente au début du film, souriante mais encadrée par deux espaces tellement surexposés qu'aucune matière ne peut y survivre, compressant son corps dans un cadre limité ; ou encore, après la séquence post-générique (analysée en première partie de ce mémoire), quand les deux corps entrelacés de Renée et Jonathan s'évaporent dans un halo phosphorescent. Parfois, lorsque Jonathan confronte sa mère à sa maladie par le bais du dispositif filmique, c'est l'obscurité qui prend le pas sur la lumière. Car dans ce cas, ce n'est pas le film qui affecte figurativement le corps filmé, c'est ce dernier qui choisit de fuir la caméra, et par extension le film lui-même.



fig. 41 CAOINETTE Jonathan, *Tarnation*, 2003.

Si le film continue d'exister au détriment de ceux qui sont filmés, cela pose donc un problème éthique puisque le pacte de confiance est brisé, et cela se ressent dans le caractère visuel du film. En effet, les refus « timides » de Renée déclenchent des plaies à la surface sensible du film, visibles notamment dans la photographie et la lumière, autant malmenées que l'esprit psychotique du personnage, ne cessant de passer de la surexposition excessive et aveuglante, aux zones d'ombres grisâtres et pixélisées. Ce qui est filmé touche alors la forme et la matière même du film. Mais jusqu'où peut-il subir ses mutilations ?

3.3. PLAIES D'IMAGE : LE FILM MALMENÉ

En ayant recours à différents types de médiums (photographies, pellicules, vidéos numériques...etc.), Jonathan Caouette construit un corps filmique mouvant et sensible qui réagit aux agressions narratives qu'il transpose. De la même manière qu'un corps humain subissant des violences physiques, *Tarnation* accumule des blessures sonores et visuelles, allant même parfois jusqu'à la mort de l'image. C'est le cas dans une séquence charnière, se situant à la fin du film, lorsque le grand-père, Adolph, en proie à une certaine démence, refuse de se faire filmer, provoquant l'émulsion de la pellicule qui se met alors à brûler.

Cette mise en scène de la fragilité chimique du médium semble révéler ce que Philippe Dubois appelle les *plaies d'image*¹⁵². Ce sont les contusions du film, « des plaies figurales, affectant non la peau d'un corps filmé mais la pellicule du corps filmant, cette matière même du film, nitrate ou acétate, que mille phénomènes chimiques ou physiques peuvent venir, à leur tour, ronger de l'intérieur, pour y faire surgir autant de dégradations pelliculaires, parfois curieuses, voire somptueuses¹⁵³ ». Quand Philippe Dubois évoque « ces cicatrices chimiques du temps », « ces poussières de vitesse¹⁵⁴ », il se concentre particulièrement sur leur caractère accidentel, dû surtout à la conservation de la pellicule ou aux aléas du temps qui l'affectent. Ces accidents permettent d'amener « à la surface du visible les blessures du film, ses trous, ses déchirures, ses moments d'aberration visuelle¹⁵⁵ », développant aussi de nouvelles images, puisqu'au delà de s'altérer elle-même, la pellicule altère en même temps l'image qu'elle projette. Pour Philippe Dubois, comme ces *plaies d'images* émergent surtout d'accidents, leur beauté étrange réside dans leur caractère imprévisible. Il évoque, pour illustrer sa théorie, le travail plastique d'Eric Rondepierre pour sa série photographique *Précis de décomposition*¹⁵⁶, et ses « trouvailles¹⁵⁷ » dans ce qu'il appelle des « films flammes¹⁵⁸ » : de vieux films au

¹⁵² DUBOIS Philippe, « Plaies d'images » dans AUMONT Jacques (dir.), *Le Septième Art*, Paris, Léo Schneer, 2003, p.184.

Dans ce texte Philippe Dubois développe en première partie une notion de *plaie d'image christique* (qui n'est pas utilisée pour cette analyse), évoquant notamment la peinture. Il n'est donc pas question de film et encore moins de pellicule, mais cette théorie pourrait s'appliquer à la représentation angélique du personnage de Renée, ou à tout autres assimilations avec la figure divine (par exemple le corps de Renée qui s'évapore au début du film auréolé d'une lumière blanche).

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ Voir page suivante *fig.35, 36 et 37.*

¹⁵⁷ DUBOIS Philippe, « Plaies d'image », *op.cit.*, p.184.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p.185.

nitrate abimés et rongés par le temps. Les « événements d'image¹⁵⁹ » hasardeux qu'il soulève témoignent non seulement des circonstances du temps sur la pellicule chimique mais permettent aussi de dévoiler de nouvelles images, déjà présentes sur le film, jusqu'alors invisibles. Les photogrammes qu'il sélectionne, les coupant de leur mouvement pour les photographier (revenant ainsi à l'origine même du cinéma : la photographie), donnent naissance à des figures hybrides et singulières.



fig. 42 RONDEPIERRE Eric, *Précis de décomposition : Scène*, R413A, 1993-1995.



fig. 43 RONDEPIERRE Eric, *Précis de décomposition : Masque*, R40, 1993-1995.



fig. 44 RONDEPIERRE Eric, *Précis de décomposition : Masque*, W1932A, 1993-1995

Les photogrammes distingués révèlent d'étranges chimères sur les visages des protagonistes, les rendant « torturés, avalés, rongés, auréolés, perdus, tordus, mangés¹⁶⁰ », donnant à voir des corps abîmés, déconstruits, déformés, voire monstrueux. Sur le premier photogramme ci-dessus par exemple, les aléas du temps créent comme une méduse entourant le visage de l'actrice. Sur la seconde image, le nez et la bouche de la jeune femme sont effacés par la déformation pelliculaire, élaborant ainsi un visage monstrueux. Enfin dans le dernier photogramme pris en exemple, les mutilations de la pellicule ont formé des taches blanches suivant la ligne de regard du personnage, accentuant son expression figée, la dénaturant de son sens narratif premier et lui en conférant un second. Ces *plaies d'images*, qui sont en réalité des « plaies de l'image¹⁶¹ » laissent apparaître des corps abîmés, déconstruits et métamorphosés. Ces marques du temps sur la pellicule affectent ainsi « les données représentées dans l'image, en particuliers les corps figurés, et surtout les visages, dont les traits, les formes, les détails, se retrouvent ainsi altérés par ces traces étranges de dévoration de l'émulsion¹⁶² ». En dévoilant ces images cachées, invisibles à l'œil nu, Eric Rondepierre

¹⁵⁹ DUBOIS Philippe, « Plaies d'image », *op.cit.*, p.184.

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ *Ibid.*, p.185.

¹⁶² *Ibid.*

met en lumière la « matière physique (corps) du film-pellicule¹⁶³ », nous renvoyant à la matérialité même du médium et donc au corps filmique qui est finalement le premier violenté par ces déchirures et ces brûlures. Les deux degrés de lacération (physique sur la pellicule et figurée sur les images) s'imbriquent et se confondent. Elles interagissent ensemble, l'une répondant à l'autre, « la défiguration aléatoire qui les travaille en profondeur, du dedans de la matière-image, dans la corporéité même du support filmique, touch[ant] aussi, par une sorte de hasard objectif de la contamination, la figuration elle-même¹⁶⁴ ».

C'est cet effet de combustion pelliculaire que manipule Jonathan Caouette dans *Tarnation*. Seulement, à l'inverse d'Eric Rondepierre, qui traque l'image altérée fugace et hasardeuse, le réalisateur texan *met en scène* la déconstruction du médium cinématographique. Il la provoque dans sa réalisation, en continuant à filmer son grand-père alors qu'il le refuse, mais aussi par le montage qui dégrade le film, dénaturant sa matérialité, rendant confuse sa nature.

Dans *Tarnation*, Jonathan Caouette développe une métaphore pelliculaire pour illustrer la démence de ses personnages qui affectent le film lui-même, lors d'une séquence se situant vers la fin du film. Constituant la dernière scène avant le dénouement final, cet énième rebondissement représente l'apogée malade du scénario. Le réalisateur confronte son grand-père au passé douloureux de Renée, le poussant dans ses retranchements, jusqu'à ce qu'il refuse complètement de se faire filmer, entraînant alors la brûlure du médium, mise en scène dans une séquence de folie très quadrillée, répondant à un schéma de montage précis. En effet, si la séquence s'ouvre sur la combustion du médium, elle se clôture par le même procédé, encadrant la scène, et par la même occasion le film lui-même, qui fonctionne selon un principe cyclique de boucle. Ainsi, les crises psychologiques ayant construit le scénario et guidé la narration sont autant étouffées par les flammes que ne l'est la pellicule.

Cette première brûlure pelliculaire est introduite par la cause même de cette lésion cinématographique ; en effet, Adolph, sous l'effet d'une saturation de la présence constante de la caméra, refuse de se faire filmer et plonge petit à petit dans une paranoïa envers son propre petit-fils. Il va même jusqu'à appeler la police et un ami, prétendant qu'un homme représentant une menace (sans doute Jonathan) est présent chez lui : « on a un type ici qui

¹⁶³ DUBOIS Philippe, « Plaies d'image », *op.cit.*, p.185.

¹⁶⁴ *Ibid.*

s'agite. Venez. » dit-il en se cachant au téléphone. C'est alors que le corps du film lui-même se met à s'agiter, sous l'effet d'un dérèglement de l'image, comme si cette dernière était prise de soubresauts, subissant un manque d'images marquant des ondulations entre les pixels. La bande sonore est elle aussi impactée par la violence des mots d'Adolph, puisque s'immisce peu à peu le bruit d'un projecteur, s'imposant ensuite au premier plan sonore.



fig. 45 CAOUCETTE Jonathan, *Tarnation*, 2003.

Adolph s'adresse alors directement à Jonathan à travers la caméra : « Enlève-moi ça ». Cette injonction, suivit de près par une autre phrase adressée à Renée, « je ne veux pas qu'il me filme », déclenche la disjonction fatale du médium.

L'image, jusque là toujours en mouvement due aux effets de caméra portée, se fige en plein milieu d'un panoramique rapide vers la gauche (comme si le réalisateur avait arrêté de cadrer sans pour autant avoir stoppé la caméra).



fig. 46 CAOUCETTE Jonathan, *Tarnation*, 2003.

Les deux corps, celui de Renée et celui d'Adolph, se fondent dans le flou de la trame numérique. Un effet de zoom dans l'image est apposé au montage, réduisant de plus en plus le champ visuel. C'est alors que, annoncée au son par l'enrayement du projecteur, l'image entre en combustion allant jusqu'à brûler complètement en son centre, ne laissant derrière elle qu'un écran blanc aveuglant.

La combustion du médium est ainsi mise en scène. Jonathan Caouette filme cette séquence en numérique (l'esthétique de la vidéo est même poussée à son paroxysme, la luminosité étant surexposée et les mouvements légèrement saccadés, laissant apparaître la

trame numérique de l'image), or l'incendie visible à l'écran ne peut être possible que sur une pellicule, et grâce à une réaction chimique impossible sur le format numérique. La déflagration de l'image vidéo s'illustrerait plutôt par une saturation de lumière blanche, rongant les pixels jusqu'à ne plus permettre de distinguer ni les contours, ni les couleurs remplissant le cadre.

Cette effervescente ouverture à l'iris permet à Jonathan Caouette d'enchaîner sur une séquence de folie totale, dont le montage saccadé et accéléré entraîne le spectateur dans une autre dimension spatio-temporelle instable, le noyant dans un tourbillon des souvenirs — ou de cauchemars, vertigineux.

La première image de ce rêve effrayant est d'emblée coupée en deux. Non par un procédé de déchirure de l'image, comme le théorise Philippe Dubois¹⁶⁵, mais dans la composition même de son cadre. La moitié du visage de Jonathan Caouette, en gros plan, plongé dans une ombre dont les noirs sont complètement saturés, occupe la partie gauche de l'image, tandis que le reste du cadre est ébloui par une ampoule sans abat-jour à la lumière crue et violente. À cette première agression picturale, s'ajoute les mouvements de tête du réalisateur, rendus inhumains par un jeu d'accélération temporelle, et la bande sonore, enrôlée dans un tournoiement dysfonctionnel, rendant impossible la distinction de sa composition. Ce premier plan se termine froidement dans un furtif fondu au noir, balayé rapidement par un enchaînement de très gros plans visages, perceptibles uniquement en passant le film image par image. Ces détails très granuleux et contrastés de bouches ou de regards, non centrés, croisés les uns dans les autres par des fondus enchaînés, mélangent les éléments, créant des figures horribles. Les yeux passent de gauche à droite, entrecoupés par des bouches surimpressionnées. Entre deux, un plan s'immisce : Jonathan Caouette éloigne

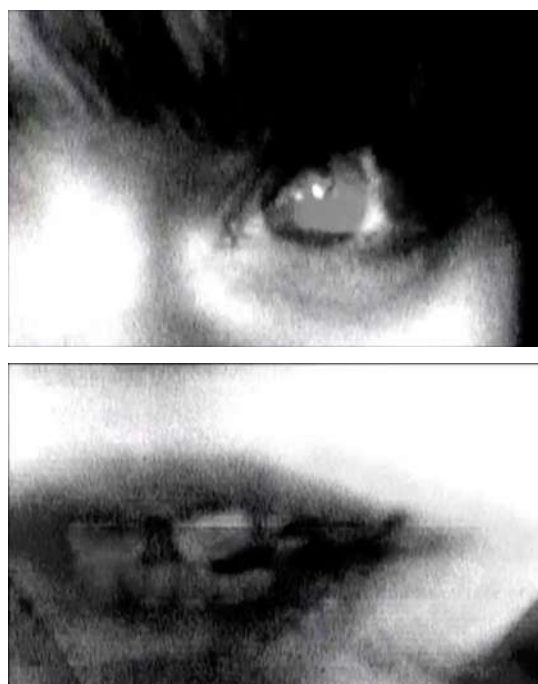


fig. 47 CAOUCETTE Jonathan, *Tarnation*, 2003.

¹⁶⁵ Ici ce n'est pas à proprement parler une *plaie d'image*, ou peut-être bien dans un sens détourné, dans une énième sous catégorie de la plaie figurale, exempt d'une lacération physique.

légèrement son visage de la caméra, un rictus aux lèvres et les yeux malicieux. Le décor : une rue bordée d'immeubles, reste net en arrière plan, tandis que les mouvements du réalisateur sont saccadés comme s'il manquait des images intermédiaires. En contradiction, la vitesse de trame est accélérée, ce qui perturbe l'œil du spectateur qui ne sait ce qu'il doit regarder. Il imprime ainsi des images erronées, déconstruites et incomplètes. Cette sensation de désarroi est appuyée par la bande sonore dont les paroles accélérées elles-aussi, voire même inversées dans leur vitesse, sont rendues incompréhensibles. Leurs multiples résonances plongent le spectateur dans le non-sens.

Un bruit de vitre brisée vient casser cette première vague de chaos visuel et sonore. Le visage de Jonathan Caouette apparaît alors en entier, une main derrière l'oreille droite. Il est recouvert d'un liquide sombre : le rouge d'un sang épais sans doute, que le noir et blanc dénature. La photographie du film est contrastée et saturée, les contours de son corps se fondant avec l'arrière plan totalement blanc. Toujours dans une vitesse augmentée, il sourit, tourne et retourne les yeux vers la caméra d'un regard empreint de folie. Parfois son visage passe dans l'ombre, on ne distingue alors plus que le blanc de ses yeux et quelques traits (une joue, un nez ou des lèvres). La qualité dégradée du médium donne naissance à un visage étrange et dérangeant. À l'oreille, un ultrason vacillant se mélange aux résonances des voix et

des rires d'une femme et d'un homme (Jonathan et sa mère peut-être).

Puis dans une saute d'image, un effet miroir apparaît, éditant une énième fois un nouveau visage, anormalement symétrique et effrayant.

Fonctionnant comme une séquence flashback, plusieurs plans présents tout au long du film sont apposés, mélangeant les



fig. 48 CAOUETTE Jonathan, *Tarnation*, 2003.

esthétiques. Le noir et blanc et la couleur se confrontent. D'abord, il revient sur une scène du début du film, dans la séquence post-générique (analysée en première partie de ce présent mémoire), en isolant un plan, figé, arrêté, comme une photographie, un photogramme de la *bande* numérique : celui de Jonathan, allongé sur son canapé, et son compagnon accroupi à son chevet. Ce plan est ensuite suivi par une brume violette et dense. Le plan d'origine se retrouve au début du film, en introduction de la séquence post-générique, mais il est en noir et

blanc. Ici encore, en modifiant la colorimétrie, Jonathan Caouette remodèle le matériau de base pour lui donner une nouvelle signification, lui offrir un nouvel enjeu narratif.

Sur l'image suivante, déjà très surexposée, ce qui ne nous permet pas de distinguer les contours des objets et donc d'identifier le lieu filmé, est ajouté un calque blanc, créant comme un voile en transparence, révélé par la différence de format entre les deux images mises en surimpression. Les deux bandes noires encadrant le champ sont grisées par le calque blanc qui se dissipe peu à peu. En cut, Adolph apparaît dans une image figée (c'est le même procédé que pour la première image du flashback que l'on retrouve ici), en noir et blanc. Suivant un léger zoom dans l'image, les contrastes s'affirment, les blancs et les gris assez pâles se noircissent, soulignant les traits tirés dans une expression crispée du visage âgé d'Adolph.

La bande sonore s'enrichit de bruits stridents multiples parmi lesquels une musique se fait discrètement entendre.



fig. 49 CAOUETTE Jonathan, *Tarnation*, 2003.

S'en suit alors un enchaînement de photographies de Renée en fondu enchaîné, entremêlées dans une vitesse de lecture trop rapide pour l'œil humain qui ne saisit alors que la moitié des informations visuelles données. Selon un effet d'image subliminale, le spectateur n'en retient que certaines dans le mélange indigeste que forme la séquence. La succession d'images se répète à trois reprises, allant de plus en plus vite. Les photographies se fondent les unes dans les autres, créant de nouvelles figures. Les corps et les visages se confondent par des effets de surimpressions empilées.

La bande sonore semble s'accélérer elle aussi, rendant impossible la différenciation des nombreuses couches de son. Sous un effet d'emballement de la trame numérique, la « pellicule » s'enflamme une seconde fois, symbole sans doute d'une saturation, voire d'une explosion du médium. La piste audio souligne plutôt un déchirement de la pellicule, en décalage avec la combustion visuelle, au premier plan sonore, effaçant le capharnaüm ambiant.

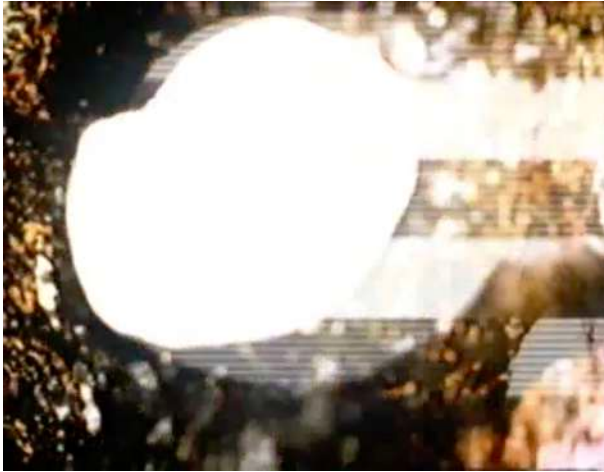


fig. 50. CAOUETTE Jonathan, *Tarnation*, 2003.

Cette seconde combustion pelliculaire clôturant la séquence de démence, permet l'apparition, dans une forme de transparence, des deux médiums mêlés l'un dans l'autre ; la surface consumée de la pellicule et la trame déconstruite de la matière numérique. Ces deux matières peuvent être la symbolique de deux identités psychologiques, à l'image des personnages, atteints de schizophrénie par exemple pour

Renée, mais elle peuvent être aussi assimilées à deux matières organiques composantes du corps du film se révélant dans leur embrasement commun. La matérialité multiple du médium est visible à l'écran sous deux géométries contraires : de forme ronde pour la pellicule et linéaire pour le numérique. Ces deux contours entrent en conflit dans une même image, à l'instar des états psychologiques de Renée, Jonathan, ou même Adolph.

La combustion ronge la matière, jusqu'au complet noir visuel et sonore. Cette coupe franche au noir marque un point d'arrêt radical dans la construction de la narration. Elle permet de fermer la séquence précédente consacrée à la folie dévorante des personnages qui empiète le corps filmique lui-même, et de replonger le récit dans le présent de réalisation (temps filmique qui marquera le dernier quart d'heure du film). Jonathan Caouette revient alors vers le mode de narration qui construit *Tarnation* depuis le début : les cartons d'écriture blanche sur fond noir.

Le refus d'Adolph de se faire filmer entraînant la première mise en scène de la brûlure, passant inévitablement par l'emballement du projecteur, n'est pas sans évoquer une scène similaire dans *Persona* de Bergman. Jonathan Caouette ne se cache pas de cette influence :

À part William Friedkin, une autre sensation forte pour moi fut *Trois Femmes* de Robert Altman. Je le considère comme un film d'horreur. Ça ressemble à un rêve, ou plutôt un cauchemar. Les seuls autres films à m'avoir bouleversé comme ça sont *Persona* et *Mulholland Drive*. Des films assez proches dans leur traitement. Je suis sensible aux films qui rappellent aux spectateurs qu'ils vivent et meurent.¹⁶⁶

¹⁶⁶ MICHEL Ursula, « Jonathan Caouette: "Je resterai le reste de ma vie coincé entre 1965 et 1982" », *Slate* [en ligne] < <http://www.slate.fr/story/58717/jonathan-caouette-entretien> > (consulté le 06 avril 2020).

Cette séquence brûlante peut donc être vue comme une filiation avec celle similaire de *Persona*, comme une sorte d'héritage cinématographique réemployé de manière contemporaine. En effet si Caouette mélange deux médiums, Bergman, lui, se concentre sur la fragilité de la pellicule.

Affaibli par deux pneumonies suite à un épuisement artistique et psychique sans doute causé par le scandale de son précédent film *Le Silence*¹⁶⁷, Ingmar Bergman réalise en 1966 le film qui, selon lui, lui « sauva la vie¹⁶⁸ » : *Persona*. Le titre évoque à la fois les masques de rôles que portaient les acteurs de la Rome antique, mais aussi les théories de psychologie analytique de Carl Jung voulant que « la *persona* est le masque que tout individu porte pour répondre aux exigences de la vie en société¹⁶⁹ ». Uniquement par le titre déjà, le réalisateur relève des problématiques se concentrant sur le visage et ce qu'il renvoie. *Persona* est un jeu de manipulation des corps, ceux des protagonistes d'abord, et celui du film lui-même ensuite.

Cette fiction rencontre l'histoire de deux femmes : Elisabet Vogler, une comédienne devenue étrangement muette et Alma, son infirmière, qui entretiennent une relation ambiguë entre passion, fascination et haine, sur le chemin de la guérison, peut-être hors d'atteinte, dans une maison de plage isolée sur l'île de Farö, en Suède. Entre ombre et lumière, monologue et silence, Ingmar Bergman livre le récit déchirant d'une rencontre.

Bien que les deux protagonistes tissent peu à peu une relation intense, au fil de leur conversation les différences creusent leur lien. Lors d'une scène de confession torturée, Alma évoque l'avortement qu'elle a subi et qui est toujours lourd à porter, alors qu'Elisabet ne trouve que malheur dans la figure de son fils non désiré. Ce rapport complexe entre la mère et le fils est aussi un des motifs importants de *Tarnation*, puisque c'est en partie la raison pour laquelle Jonathan Caouette construit son film : dresser un portrait de sa mère malade pour en comprendre les souffrances qui en découlent et ainsi se reconstruire sainement. La question de la maternité problématique est donc au cœur de *Tarnation* et représente un différent s'immisçant dans la relation des deux femmes dans *Persona*. C'est d'ailleurs après cette scène d'aveu maternel, qu'Alma découvre une lettre peu élogieuse à son propos qu'Elisabet destine à son mari, ce qui provoque une blessure entre les deux femmes, toujours au bord de la fusion

¹⁶⁷ sorti en 1963, le film est accusé de pornographie.

¹⁶⁸ JAMET Xavier, « Ingmar Bergman, mode d'emploi », *Cinémathèque* [en ligne] URL : <https://www.cineamatheque.fr/article/1278.html> (consultée le 13/03/20).

¹⁶⁹ DELAUNAY Alain, « PERSONA », *Encyclopædia Universalis* [en ligne] URL : <http://www.universalis-edu.com/merlin.u-picardie.fr/encyclopedie/persona/> (consulté le 1 juin 2020).

physique et psychique. Jacques Aumont écrit d'ailleurs à ce sujet que *Persona* c'est « l'histoire de deux femmes dont l'une est si forte qu'elle finit par déverser dans l'autre la maladie de son âme, au point qu'elles deviennent indistinguables¹⁷⁰ ». C'est à ce moment que le corps du film s'enraye, sous les traits d'un emballement de la pellicule, se consumant pour ne laisser derrière elle qu'un écran blanc ; c'est la disparition du médium, l'impossibilité de filmer, la figuration de la déchirure qui anime Alma et Elisabet. Le mal-être des personnages empiète sur la matière filmique. Bergman décide de le mettre en scène.

La séquence de dérèglement pelliculaire s'ouvre sur un plan d'intérieur, en légère plongée nous laissant observer Alma, de profil, en maillot de bain, auréolée d'un chapeau de paille rond. Elle écrase une cigarette dans un cendrier placé au milieu d'une table en bois sur laquelle elle est appuyée. Sur le coin gauche de la table immaculée il n'y a qu'un chandelier imposant, en plus du cendrier. Le fond du décor est constitué de grandes fenêtres dévoilant, en transparence de légers rideaux, le paysage d'un chemin menant vers la mer.

Alma pose son chapeau sur la table, puis s'avance vers la caméra. Une partie de son visage est alors placée dans l'ombre. Elle a le regard vide, son esprit est ailleurs. Elle soulève un fin voile au travers duquel l'œil de la caméra l'épiait jusqu'à présent. Seulement, elle ne le soulève pas jusqu'à le faire disparaître du cadre, au contraire, en le déplaçant jusqu'à la moitié de son visage (celle-là même qui était déjà dans l'ombre), le personnage révèle ce rideau transparent qui était alors invisible pour le spectateur. De plus, en ne finissant pas son mouvement, elle crée elle-même une cassure dans l'image et sur son propre visage. Ce jeu de coupure figurale dans la composition de l'image prévient déjà une dégradation narrative et matérielle du film.



fig. 51 BERGMAN Ingmar, *Persona*, 1966.

S'ensuit en cut un contre-champ d'Elisabet qui elle est dehors, en plan rapproché poitrine. Le regard qu'elle porte sur Alma est inquiet et perplexe, voire même triste. Le vent

¹⁷⁰ AUMONT Jacques, *Ingmar Bergman : "Mes films sont l'explication de mes images"*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003, p. 177.

agitant les mèches de ses cheveux attachés en chignon, ajoute à la dramatisation de la scène, qui pourtant ne porte aucune musique, aucun son extra-diégétique, ni même correspondant à la diégèse (nous ne percevons pas le bruit du vent par exemple). Le film semble alors avoir déjà perdu une de ses essences : le son.



fig. 52 BERGMAN Ingmar, *Persona*, 1966.

Le montage nous ramène ensuite sur le visage d'Alma, lacéré par le voile. Alors le photogramme se fige, mais la pellicule continue de tourner, mise en exergue au son, par le bruit de la mécanique du projecteur. Sur l'image figée une entaille apparaît, comme si la pellicule était en train de se rayer. Cette incision coupe l'image en deux, ainsi que le visage de la protagoniste une troisième fois. Mais la coupure de la pellicule devient de plus en plus imposante, jusqu'à blanchir la partie droite des photogrammes. Alma cligne alors des yeux, puis lève le regard vers la caméra. Et soudain, comme si les rouages de la machine s'étaient emmêlés, la plaie disparaît pour laisser place au trou béant causé par la brûlure du film, trop longtemps exposé à la lumière du projecteur. L'image du visage arrêtée, en regard caméra, se met alors à fondre sous l'effet d'une pellicule en effervescence, rongant la matière même du médium, laissant le spectateur face à un écran entièrement blanc.



fig. 53 BERGMAN Ingmar, *Persona*, 1966.

C'est au son ensuite que la démence, ou la colère, est mise en scène. La bande sonore, sous l'effet de distorsions, est jouée à l'envers, rendant le dialogue incompréhensible. Les sons semblent aspirés, à la manière de la faille spatio-temporelle qui traverse la Red Room lynchéenne de *Twin Peaks* (*Persona* étant une des références évidentes de David Lynch pour la création de la série).

Accompagnant l'audio, une succession d'images, entrecoupées d'écrans blancs, n'ayant pas de rapport évident entre elles illustrent une séquence de folie, comme celle présentée par Jonathan Caouette dans la scène qui suit la combustion pelliculaire de *Tarnation*. Une image subliminale du diable en face caméra, des personnages qui courent, un squelette qui se réveille, des cris de douleurs, une main transpercée par un clou, puis un œil en gros plan. La pupille se tourne vers la droite, laissant apparaître les fines veines du blanc de l'œil, sectionnées par le jeu d'ombre des cils qui oscillent au dessus. Un zoom profond entraîne le spectateur qui pénètre dans le corps (celui du protagoniste non identifiable, ou celui du film lui-même), jusqu'au noir total. C'est à la fois dérangent et fascinant. Le zoom révèle en filigrane la fibre de l'œil, appuyant ainsi l'organicité du médium, « souten[ant] les flux moléculaires et photoniques d'une énergétique qui en traverserait l'épiderme sensible, en électriserait la membrane pelliculaire¹⁷¹ ». « Bergman voulait faire de *Persona* un film vivant, qui se ressent, qui se vit¹⁷² », et ce n'est non pas seulement par le biais de ce plan fibroscopique, mais aussi par la révélation de la bande sensible du médium qu'il y parvient.

Cette séquence se constitue non seulement en rupture avec le récit, témoignant de la tension entre Alma et Elisabet, mais aussi en rappel de celle énigmatique et prophétique d'introduction puisque le spectateur y retrouve des images similaires, principe sur lequel s'est aussi appuyé Caouette pour réaliser sa séquence cauchemardesque.

Le film mis en charpie [par le biais de] saturation blanche, [d']inversion de la bande-son, [de] perforation et [de] consommation de la pellicule [permet la] subtilisation des âmes, [la] transmutation des corps et [la] naissance d'une monstrueuse chimère [évoquant] une des plus puissantes évocations du mal tel qu'il fut lui-même expérimenté au 20^{ème} siècle à travers la mise en œuvre d'une annihilation totale d'autrui.¹⁷³

¹⁷¹ [Anon.], « Le visage même de l'image (Ingmar Bergman, II) », *Des nouvelles du front*, [en ligne] URL : <https://nouvellesdufront.jimdofree.com/la-séquence-du-spectateur-11-à-20/les-visages-de-persona/> (consulté le 13 mai 2020).

¹⁷² [Anon.], « *Persona* », *Le Bleu du miroir : reflets cinématographiques* [en ligne] URL : <http://www.lebleudumiroir.fr/critique-persona-bergman/> (consulté le 13 mai 2020).

¹⁷³ MANDELBAUM Jacques, « La conquête de l'intériorité », dans *Ingmar Bergman*, Paris, Les Cahiers du Cinéma, 2007., p.48.

Si Jonathan Caouette et Ingmar Bergman, respectivement dans *Tarnation* et *Persona*, ont recours à la mise en scène de la combustion du médium dans le but de marquer une rupture dans la narration, ce jeu de maniement de la matière filmique dévoile également la correspondance exigüe entre les corps filmés, en proie à des souffrances violentes, et le corps du film lui-même, étrangement sensible à l'état psychologique des personnes qui le composent. Ce rapport interdépendant crée des blessures de l'image, des *plaies d'image*, pour reprendre la terminologie de Philippe Dubois, qui peuvent s'illustrer par des entailles de la pellicule (comme dans *Persona*), des failles de la trame numérique (visibles dans *Tarnation*), allant jusqu'à la brûlure de l'image dans les deux cas, et donc l'impossibilité pour le médium d'exister.

CONCLUSION

Les questionnements soulevés par ce mémoire tournent autour de la notion du corps filmique, puisque nous nous demandions en introduction si ce dernier était à tel point influencé par les personnages qu'il en devenait sensible. Nous savons maintenant que le film devient *corps filmique* et qu'il réagit à ce qu'il donne à voir, et ce, car plusieurs éléments nous permettent de l'affirmer : cette transformation passe en effet par un processus de construction à la fois narratif et formel.

Comme *Tarnation* est fabriqué à partir de manipulation de techniques différentes, nous pouvons affirmer qu'il puise son essence dans l'art vidéo. En effet, comme nous l'avons vu, la vidéo constitue un tournant dans l'action de filmer la vie quotidienne et intime. Le film de Jonathan Couette est l'évolution de ce geste filmique étant donné qu'il sort de la sphère privée pour être présenté au monde. Nous avons remarqué également que le réalisateur n'est pas le seul à brouiller la frontière entre privé et public, puisque le français Alain Cavalier s'est aussi emparé de ce nouvel outil qui permet aux deux cinéastes d'expérimenter la représentation des corps. Il y a alors confusion entre l'art et la vie : l'artiste se sert des images pour se raconter soi-même.

Le réalisateur texan nous livre en effet un film documentaire autobiographique dont les contours sont mouvants. *Tarnation* se présente comme un film-journal, engageant un processus de montage qui donne une nouvelle vie aux images, par le biais notamment d'un regard particulier, celui du cinéaste, qui passe du statut de vidéaste amateur à celui d'artiste. Ce nouveau regard portée sur sa mémoire, ses souvenirs, oppose inévitablement le passé du vécu et le présent de réalisation. En réalisant ce film, Jonathan Caouette réécrit son histoire afin de mieux la comprendre. Au-delà de la notion de finitude, de l'envie de laisser une trace de son passé, de sa vie et de son regard sur le monde, le cinéaste se plonge dans une véritable quête identitaire, où l'expérience cinématographique pourrait agir comme un remède aux maux de sa famille.

La réalisation de *Tarnation* est donc la création d'une œuvre mêlant réel et imaginaire, créant une ambiguïté entre les deux qui trouble et intrigue le spectateur. Le réel émane des images d'archives et de la mémoire de Jonathan Caouette, tandis que l'imaginaire apparaît dans le regard qu'il porte sur son passé. La narrativité du film le rapproche du caractère fictif des romans ; rappelons nous de l'incipit qui débute sur cette amorce anthologique « il était une fois » et de la fin du film qui clôture l'histoire sur un happy-end familial (toujours à nuancer). Cette interaction avec la fiction tend à donner naissance à des personnages ancrés dans le réel mais qui se développent par le biais du médium cinématographique et d'un jeu avec la caméra,

créant une porosité entre le filmé et le personnage qu'il se surprend, ou non, à interpréter. L'auto-mise en scène est, en effet, au cœur même de l'œuvre de Jonathan Caouette. Il endosse plusieurs rôles qui évoluent dans la représentation de son quotidien. Cette ambivalence entre ces différentes figures engendre une relation particulière avec le public, qui ne sait quand le jeu et l'imaginaire du cinéaste supplante la réalité du documentaire. Le pacte autobiographique est caduc, mais de manière assumée, et c'est dans cette honnêteté que le spectateur accepte la duperie sincère de Jonathan Caouette, voire même se plaît à traquer les failles. La mise en scène de soi passe aussi par une étape autoréflexive s'illustrant souvent dans *Tarnation* par des jeux de regards caméra et la représentation du dispositif filmique au sein même du cadre.

Si la narrativité de l'œuvre de Jonathan Caouette tend à nous raconter une histoire personnelle, la forme de son film nous dévoile aussi, d'une manière différente, une autre histoire ; celle de la maladie qui s'immisce dans la famille du cinéaste. Sa dépersonnalisation qu'il s'acharne à illustrer par de multiples procédés filmiques et cinématographiques, comme une surexposition abondante, ou un montage saccadé et rapide, crée une esthétique singulière mêlant violence et poésie, à l'image du sentiment qu'il a de toujours vivre dans un rêve. La modification de ses propres images d'archives cause leur altération engendrant ainsi des métaphores ou des symboles de la maladie. La psychologie abîmée de Jonathan Caouette abîme le film, donnant naissance à une figure souffrante : le corps du film apparaît à la surface des images.

Ce corps filmique répond donc aux violences qu'il donne à voir : la matière qui le compose s'ébranle, se hérissé, se froisse. Le médium, évoluant en organisme vivant et sensible, devient vecteur de la narration. En effet ce sont parfois les images ardentes et le montage « acide » qui racontent l'histoire de cette famille aliénée, laissant de côté les codes de narration classiques des cartons cinématographiques. Le film provoque alors un malaise chez le spectateur justement parce que ce qui est montré est à la fois réel et violent, mais aussi manipulé par la mise en scène des médiums. Encore une fois, Jonathan Caouette n'est pas le seul cinéaste à jouer avec ce corps filmique, l'israélien Avi Mograbi place ce jeu au cœur de son cinéma.

La sensibilité du film se retrouve projetée au premier plan : les jeux d'éclairage témoignent des états psychologiques des personnages au bord de l'explosion. La photographie et la lumière de *Tarnation* en deviennent fragilisées, révélant les stigmates du film qui ne peut endurer les douleurs de ses personnages. Cette vulnérabilité est à l'image de son réalisateur,

qui, bien que déterminé à filmer quoi qu'il en coûte, ne peut dépasser les limites du médium. Le film peut supporter les multiples lésions qui le lacèrent au fur à mesure que le récit avance, engendrant des *plaies d'image* qui transforment les corps filmés en chimères troublantes mais une fois la frontière atteinte, le film ne peut plus exister. Ce point de non retour est mis en scène dans la séquence de la combustion pelliculaire : les personnages sont tellement poussés dans leurs retranchements par le réalisateur que c'est le film lui-même qui s'enraye, brûlant jusqu'à la mort de l'image.

Ainsi *Tarnation* est bien une autobiographie documentaire expérimentale, dans laquelle les personnages malades contaminent le corps du film lui-même, atteignant sa matérialité qui en est malmenée, attaquée, lacérée, révélant sa propre sensibilité physique et affective. Le film se transforme donc en entité organique et pensante réagissant à ce qu'elle porte.

Néanmoins, nous pouvons nous demander si ce n'est pas parfois le film lui-même qui influence les personnages. En effet, si Adolph et Renée fuient la caméra c'est bien parce que celle-ci représente un intrus qui s'immisce dans leur vie privée. Alors quand le film supplante la réalité, les rôles ne sont-ils pas inversés ? Ne serait-ce pas, dans ces scènes de rupture, le film lui-même qui influence ses personnages ? Car même si c'est Jonathan Caouette qui tient la caméra, qui dirige son film, ce dernier ne devient pas si important qu'il incite le réalisateur à toujours filmer plus ? Le réalisateur est-il réellement maître de son film ? Peut-il tout contrôler ? Le cinéaste confie d'ailleurs à Juliette Goursat : « Je n'ai pas vraiment réalisé le film, *Tarnation* m'a révélé tout ce que je veux être¹⁷⁴ ». Le film serait-il donc autant créé par le cinéaste qu'il n'influence directement sa vie ? L'un et l'autre seraient, dans ce cas, en perpétuelle interaction, se parlant et se répondant. Si la vie déborde dans le film au point d'en influencer sa structure et son esthétique, le film déborderait-il forcément dans la vie de l'artiste ?

Aussi, nous l'avons vu, le caractère organique de *Tarnation* témoigne des états psychologiques des personnages, mais cette métaphore du vivant pourrait aussi entraîner l'évocation du mal être mental du film lui-même. Le corps filmique aurait donc plus qu'un corps ; il aurait un esprit et une conscience. En effet, si le film est affecté dans sa chair par ce qu'il raconte, par sa propre narrativité, cela pourrait-il prouver qu'il est doué de pensées ?

¹⁷⁴ GOURSAT Juliette, *Mises en je: autobiographie et film documentaire*, op.cit, p.137.

Comme tout corps pensant, le corps filmique posséderait alors des névroses et c'est ce qui le pousserait à réagir, à la manière d'un être sensible, aux éléments qui le composent et qui l'entourent. Serait-il de ce fait aussi pourvu d'un sens critique qui le ferait douter, dont ses névroses en seraient les témoins ? Possédant un point de vue omniscient sur les personnages, il serait donc indépendant. A moins que cette aliénation ne soit le fruit de la réflexion (au sens de reflet) du réalisateur sur son film. Toute la complexité de *Tarnation* réside en ce point : le spectateur ne sait si c'est le réalisateur qui contrôle le film ou si c'est le film qui contrôle le réel dans lequel les protagonistes sont inscrits.

Cette ambiguïté de l'oeuvre est sans doute due au statut ambivalent de l'archive, qui dépasse souvent sa condition de document en se trouvant remodelée. Cette usage se retrouve au centre de pratiques artistiques qui touchent différents domaines de l'art, et notamment des artistes plasticiennes dont le travail se focalise autour de la photographie. C'est le cas d'Alix Cléo Roubaud, photographe et philosophe, qui voit l'image argentique comme un travail de la matière, par la retouche du négatif, selon différentes techniques, dans le but de se recréer des souvenirs. Sa réflexion théorique sur la mémoire issue de son *Journal*¹⁷⁵ semble aussi intéressante à mêler à son travail artistique. Une autre artiste contemporaine se prête au jeu du remaniement de l'archive : Agnès Geoffray. Cette dernière mélange par opacité des photographies (les siennes ou d'autres qu'elle déniche, d'anonymes ou historiques) donnant naissance à de nouvelles images et de nouvelles histoires (voire une nouvelle Histoire ?). Le travail de la mémoire dans les productions artistiques met alors en exergue la fonction de témoin de l'archive qui est à questionner quand celle-ci est modifiée par un tiers. Frédérique Devaux, cinéaste d'origine Kabyle et professeure à l'Université de Marseille, s'appuyant sur le Lettrisme, développe une pratique artistique concentrée sur la manipulation de la pellicule. Les images constituant la base de ses oeuvres sont réalisées par l'artiste elle-même pour ensuite être découpées, tailladées, lacérées, puis ré-assemblées couche après couche, créant de nouvelles images imbriquées les unes dans les autres. Ainsi serait-il intéressant de se demander quels seraient les différents rôles couverts par l'archive lorsque celle-ci est retravaillée dans sa matière.

¹⁷⁵ ROUBAUD Alix Cléo, *Journal (1979-1983)*, Paris, Ed. du Seuil, 2009.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

<i>fig. 1</i> SULLIVAN Nelson, <i>Club Kids Adventures, Field trip to Washington DC</i> , 1989.	17
<i>fig. 2</i> CAOUETTE Jonathan, <i>Tarnation</i> , 2003.	21
<i>fig. 3</i> CAOUETTE Jonathan, <i>Tarnation</i> , 2003.	22
<i>fig. 4</i> CAOUETTE Jonathan, <i>Tarnation</i> , 2003.	23
<i>fig. 5</i> CAVALIER Alain, <i>Irène</i> , 2009.	26
<i>fig. 6</i> CAVALIER Alain, <i>Irène</i> , 2009.	28
<i>fig. 7</i> CAVALIER Alain, <i>Irène</i> , 2009.	28
<i>fig. 8</i> CAVALIER Alain, <i>Ce répondeur ne prend pas de message</i> , 1979.	29
<i>fig. 9 à 30</i> CAOUETTE Jonathan, <i>Tarnation</i> , 2003.	
	34, 35, 36, 38, 39, 40, 42, 44, 46, 48, 49, 59, 60, 62, 63, 67, 68, 69, 70, 71
<i>fig. 31</i> MOGRABI Avi, <i>Comment j'ai appris à surmonter ma peur et à aimer</i> <i>Ariel Sahron</i> , 1997.	74
<i>fig. 32</i> MOGRABI Avi, <i>Comment j'ai appris à surmonter ma peur et à aimer</i> <i>Ariel Sahron</i> , 1997.	74
<i>fig. 33 à 41</i> CAOUETTE Jonathan, <i>Tarnation</i> , 2003.	76, 77, 80, 81, 82, 83, 84, 86
<i>fig. 42</i> RONDEPIERRE Eric, <i>Précis de décomposition : Scène, R413A</i> , 1993-1995, tirage argentique sur aluminium, 75x105 cm.	88
<i>fig. 43</i> RONDEPIERRE Eric, <i>Précis de décomposition : Masque, R40</i> , 1993-1995, tirage argentique sur aluminium, 47x70 cm.	88
<i>fig. 44</i> RONDEPIERRE Eric, <i>Précis de décomposition : Masque, W1932A</i> , 1993-1995, tirage argentique sur aluminium, 47x70 cm.	88
<i>fig. 45 à 50</i> CAOUETTE Jonathan, <i>Tarnation</i> , 2003.	90, 91, 92, 93, 94
<i>fig. 51</i> BERGMAN Ingmar, <i>Persona</i> , 1966.	96
<i>fig. 52</i> BERGMAN Ingmar, <i>Persona</i> , 1966.	97
<i>fig. 53</i> BERGMAN Ingmar, <i>Persona</i> , 1966.	97

BIBLIOGRAPHIE

I. MONOGRAPHIES

AUMONT Jacques, *Matière d'images, redux*, Paris, Editions de la Différence, 2009.

AUMONT Jacques, *Ingmar Bergman : "Mes films sont l'explication de mes images"*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003.

BASSAN Raphaël, *Cinéma expérimental : abécédaire pour une contre-culture*, Crisnée, Yellow Now, 2014.

BELLOUR Raymond, *L'Entre-Image : Photo, Cinéma, Vidéo*, nouv. éd. rev. et corr., Paris, Editions de la Différence, 2002.

BRENEZ Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Paris, De Boeck Université, 1998.

COMOLLI Jean-Louis, *Corps et Cadre, cinéma, éthique et politique : 2004 - 2010*, Lagrasse, Editions Verdier, 2012.

GRANGE Marie-Françoise, *L'autoportrait en cinéma*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.

GOURSAT Juliette, *Mises en je: autobiographie et film documentaire*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2016.

LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, nouv. éd. augm., Paris, Editions du Seuil, 1996.

LIOULT Jean-Luc, *À l'enseigne du réel : penser le documentaire*, Aix-en-Provence, Presses universitaire de Provence, 2004.

NINEY François, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Editions Klincksieck, 2009.

NINEY François, *L'épreuve du réel à l'écran, essai sur le principe de réalité documentaire*, Paris, De Boeck Université, 2000.

ODIN Roger (dir.), *Le film de famille, usage privé, usage public*, Paris, Librairie des Méridiens Klincksieck et Cie, 1995.

PARFAIT Françoise, *Vidéo : un art contemporain*, Paris, Editions du Regard, 2001.

WAUGH Thomas, *The Right to Play Oneself : Looking Back on Documentary Film*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011.

II. CHAPITRES D'OUVRAGES

A. MONOGRAPHIES

KAPROW Allan, « L'art vidéo : vieux vin, nouvelle bouteille » dans *L'art et la vie confondus*, Paris, Centre Pompidou, 1996.

MANDELBAUM Jacques, « La conquête de l'intériorité », dans *Ingmar Bergman*, Paris, Les Cahiers du Cinéma, 2007.

ODIN Roger, « Lecture autobiographique et travail du JE » dans *De la fiction*, Paris, De Boeck Université, 2000.

B. OUVRAGES COLLECTIFS

DUBOIS Philippe, « Plaies d'images » dans AUMONT Jacques (dir.), *Le Septième Art : le cinéma parmi les arts*, Paris, Léo Schneer, 2003.

E.JAMES David, « Journal filmé / Film-journal : Pratique et produit dans Walden de Jonas Mekas », dans CHODOROV Pip *et al.*, *Livre de Walden*, Paris, Editions Paris Expérimental, 2009.

KIFOUANI Delphe, « Cinéaste à l'épreuve de la maladie » dans FIX Florence (dir.), *Tous malades : représentations du corps souffrant*, Paris, Orizons, 2018.

LASTENS Emeric de, LEON Benjamin, « Paradis perdu et retrouvé » dans CHODOROV Pip *et al.*, *Jonas Mekas : films, vidéos, installations (1962-2012) : catalogue raisonné*, Paris, Paris expérimental, 2012.

VARDA Agnès, « Agnès Varda » dans DEVARRIEUX Claire (dir.) et NAVACELLE Marie-Christine de, *Cinéma du réel : avec Imamura, Ivens, Malle, Rouch, Storck, Varda et le ciné-journal de Depardon*, Paris, Autrement, 1988.

ZEAU Caroline, « La contribution de l'amateur dans le cinéma documentaire : autour de l'idée de participation », dans VIGNAUX Valérie *et al.*, *L'amateur en cinéma, un autre paradigme : Histoire, esthétique, marges et institutions*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2017.

III. ARTICLES

[Anon.], « L'avis de tēnk », *Tēnk* [en ligne] < <https://www.tenk.fr/fragments-dune-oeuvre/comment-j-ai-appris-a-surmonter-ma-peur-et-a-aimer-ariel-sharon.html> > (consulté le 06 juin 2020).

[Anon.], « Le visage même de l'image (Ingmar Bergman, II) », *Des nouvelles du front*, [en ligne] < <https://nouvellesdufront.jimdofree.com/la-séquence-du-spectateur-11-à-20/les-visages-de-persona/> > (consulté le 13 mai 2020).

[Anon.], « Persona », *Le Bleu du miroir : reflets cinématographiques* [en ligne] < <http://www.lebleudumiroir.fr/critique-persona-bergman/> > (consulté le 13 mai 2020).

BELLOUR Raymond, « Entretien avec Bill Viola », *Cahiers du cinéma*, n°379, 1986.

COUTAGNE Gabriel, « Je suis au cinéma : l'imaginaire autobiographique du film », *Cahier Louis-Lumière*, n°8, 2011, p. 73-78.

DACHEUX Michaël, « Il manquera toujours une image. *Tarnation*, Jonathan Caouette (2003) », *Vertigo*, 41/3, 2011, p. 48-49.

DELAUNAY Alain, « PERSONA », *Encyclopædia Universalis* [en ligne] < <http://www.universalis-edu.com/merlin.u-picardie.fr/encyclopedie/persona/> > (consulté le 1^{er} juin 2020).

FOLOPPE Virginie, « Un auteur dépersonnalisé, une carnation de l'ombilic. *Tarnation* », *Le Coq- héron*, 211/4, 2012, p. 84-91.

GAJAN Philippe, « Le cinéma est l'art des médiums », *24 images*, n°168, 2014, p.27.

GARRAUD Antoine, « Les corps politiques du cinéma documentaire », *Traverses : la revue de film-documentaire.fr*, n°1, 2017, *Formes politiques, politique des formes*, [en ligne] < <https://www.film-documentaire-ecrits.fr/traverse1-lescorpspolitiques> > (consultée le 10/08/2020)

Images documentaires, n°69/70, 2011, *Questions d'éthique*.

-> <https://www.imagesdocumentaires.fr/Questions-d-ethique.html>

Images documentaires, n°31, 1998, *La place du Spectateur*.

<https://www.imagesdocumentaires.fr/La-place-du-spectateur.html>

JAMET Xavier, « Ingmar Bergman, mode d'emploi », *Cinémathèque* [en ligne] < <https://www.cinematheque.fr/article/1278.html> > (consulté le 13 mars 2020).

LEFEBRE Romain, ZABUNYAN Dork, « Avi Mograbi, un cinéaste pas radical », *Débordement* [en ligne] < <https://www.debordements.fr/Avi-Mograbi> > (consulté le 02 avril 2020).

MICHEL Ursula, « Jonathan Caouette: “Je resterai le reste de ma vie coincé entre 1965 et 1982” », *Slate* [en ligne] < <http://www.slate.fr/story/58717/jonathan-caouette-entretien> > (consulté le 06 avril 2020).

NICKLAUS Olivier « Comment Jonathan Caouette a sauvé sa peau en filmant sa vie », *Les inrockuptibles* [en ligne] < <https://www.lesinrocks.com/2004/11/10/cinema/actualite-cinema/comment-jonathan-caouette-a-sauve-sa-peau-en-filmant-sa-vie/> >, (consultée le 29/08/20).

RIVERA Carolyn, « Nelson Sullivan, Funtone USA and The American Music Show : Dick Richards’ interview » [en ligne] < <http://nelsonsullivan.com/more-about-nelson.html> > (consulté le 7/06/2020)

TESSÉ Jean-Philippe, « Rencontre Jonathan Caouette : Complètement organique », *Les Cahiers du Cinéma*, n°595, 2004, p.18-19.

IV. TRAVAUX UNIVERSITAIRES

OVTCHINNIKOVA Macha, « L’organicité à l’origine de la plasticité : le modèle du corps dans la matérialité et la malléabilité visuelle et temporelle » dans *La représentation du temps au cœur du "kinoobraz" dans les films d’Andreï Tarkovski, Andreï Zviaguintsev et Kira Mouratova*, Thèse dirigée par SOMAINI Antonio, FAUCON Térésa, Université Sorbonne Paris Cité, 2017.

V. CATALOGUE D'EXPOSITION

PASSEK Jean-Loup (dir.), BRISBOIS Jacqueline, *Joris Ivens : cinquante ans de cinéma*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1979.

VI. DICTIONNAIRES ET ENCYCLOPÉDIES

AUMONT Jacques, MICHEL Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2016.

CARRIER Jean-Pierre, *Dictionnaire du cinéma documentaire*, Paris, Vendémiaire, 2016.

PINEL Vincent, PINEL Christophe, *Dictionnaire technique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2016.

VII. DOCUMENTS AUDIOVISUELS

PressPausePlay, *Interview de Jonathan Caouette*, 2011, [en ligne] < <https://www.youtube.com/watch?v=ehUnvv4Xykw> >. (consulté le 14 mai 2019).

VIII. SITES WEB

Academia, <<https://www.academia.edu/>> (consulté le 07 septembre 2019).

Cairn, <<https://www.cairn.info/>> (consulté le 01^{er} février 2020).

CNRTL, <<https://www.cnrtl.fr/definition/>> (consulté le 08 août 2020).

Encyclopédie Universalis, <<https://www.universalis.fr/>> (consulté le 25 mai 2019).

L'Internaute, <www.internaute.fr> (consulté le 14 mai 2019).

LICHENSTEIN Max Avery¹⁷⁶, < <https://www.maxavery.li/scoring/films/> > (consulté le 07 mai 2020).

¹⁷⁶ Compositeur de *Tarnation*.

FILMOGRAPHIE

I. LONGS MÉTRAGES

BERGMAN Ingmar, *Le Silence*, Suède, Svensk Filmindustri, 1963.

BERGMAN Ingmar, *Persona*, Suède, Aurora, 1966.

CAOUCETTE Jonathan, *Tarnation*, USA, Tarnation films, Wellspring Media, 2003.

CAOUCETTE Jonathan, *Walk Away Renée*, USA, Love Streams Productions, 2011.

CAVALIER Alain, *Ce répondeur ne prend pas de message*, France, Les Films de l'Astrophore, 1979.

CAVALIER Alain, *Le Filmeur*, France, Caméra One, 2005.

CAVALIER Alain, *Irène*, France, Caméra One Télévision, Pyramide Films, 2009.

CAVALIER Alain, *Pater*, France, Caméra One, 2011.

DE OLIVEIRA Manoel, *L'étrange affaire Angélica*, Portugal, Les Films de l'Après-Midi, CNC *et al.*, 2010.

DONEN Stanley, *The Little Prince*, Britannique, USA, Stanley Donen, Paramount Pictures, 1974.

EGOYAN Atom, *Family Viewing*, Canada, Canada Council for the Arts, Ego Film Arts *et al.*, 1987.

FORMAN Milos, *Hair*, USA, CIP Filmproduktion GmbH, 1979.

HITCHCOCK Alfred, *Fenêtre sur cour*, USA, Alfred J. Hitchcock Productions, 1954.

IVENS Joris, LORIDAN-IVENS Marceline, *Une histoire de Vent*, Français, Britannique, Allemand, Capi Films, 1988.

KRAMER Robert, *Doc's Kingdom*, Portugal, France, Filmagen, Garance, 1987.

KRAMER Robert, *Route One USA*, USA, Channel 4, RAI 3, Les Films d'ici, La Sept, 1989.

MEKAS Jonas, *Walden*, USA, The film-Makers' Cooperation, 1968.

MOGRABI Avi, *Comment j'ai appris à surmonter ma peur et à aimer Ariel Sahron*, Israël, Avi Mograbi Productions, 1997.

POLANSKI Roman, *Rosmary's Baby*, USA, William Castle Productions, 1968.

VAN DER KEUKEN Joan, *Vacances prolongées*, Pays-Bas, Mate Producciones S.A., UGC YM, 2000.

VARDA Agnès, *Les plages d'Agnès*, France, Ciné-Tamaris, Arte France Cinéma, 2008.

II. COURTS MÉTRAGES

BRAKHAGE Stan, *Window water baby moving*, USA, Stan Brakhage productions, 1959.

COCTEAU Jean, *Le Sang d'un poète*, France, Vicomte de Noailles, 1930.

DEREN Maya, *Meshes of Afternoon*, USA, Maya Deren productions, 1943.

IVENS Joris, *Power and the Land*, USA, United States Film Service, 1940

LUMIERE Louis, *Le Repas de Bébé*, France, Association des Frères Lumière, 1895.

III. SÉRIES

CAVALIER Alain, *Six Portraits XL*, France, Caméra One, 2017.

LIMOSIN Jean-Pierre, *Alain Cavalier - Sept chapitres, cinq jours, 2 pièces-cuisine*, France, AMIP, INA *et al.*, 1995.

LYNCH David, FROST Mark, *Twin Peaks*, USA, Lynch/Frost Productions, Propaganda Films, Spelling Television, 1990-2017.

IV. VIDÉOS

BARTOLOMEO Joël, *La tarte au citron*, 1993.

HATOUM Mona, *Measure of Distance*, Royaume-Uni, Western Front, 1988.

SULLIVAN Nelson, *Club Kids Adventures, Field trip to Washington DC¹⁷⁷*, 1989.

¹⁷⁷ Beaucoup de ses vidéos sont visibles en ligne, sur la chaîne YouTube : « 5ninthavenueproject ». URL : https://www.youtube.com/channel/UCCYXa_5DYS2a636BDPSq9dw

