

ENTRELACS

Entrelacs

Cinéma et audiovisuel

15 | 2018

Récits de soi

À portée de main : film autobiographique et sagesse antique

Juliette Goursat

**Édition électronique**URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/2951>

DOI : 10.4000/entrelacs.2951

ISBN : 2261-5482

ISSN : 2261-5482

Éditeur

Éditions Téraèdre

Référence électronique

Juliette Goursat, « À portée de main : film autobiographique et sagesse antique », *Entrelacs* [En ligne], 15 | 2018, mis en ligne le 21 octobre 2018, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/2951> ; DOI : 10.4000/entrelacs.2951

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Tous droits réservés

À portée de main : film autobiographique et sagesse antique

Juliette Goursat

Le filmage comme technique de soi

- 1 Cet article cherche à analyser les liens entre philosophie et récits du « je » à l'écran, en se concentrant sur la sagesse antique et en s'appuyant sur les études et interprétations qu'en ont donné Michel Foucault et Pierre Hadot. Trois cinéastes-filmeurs seront mis à l'honneur : Jonas Mekas (*Walden (Diaries, Notes and Sketches)*, 1969 ; *Outtakes from the Life of a Happy Man [Chutes de la vie d'un homme heureux]*, 2012), Dominique Cabrera (*Demain et encore demain, journal 1995, 1997*), et Tom Joslin (*Silverlake Life: the View from Here [Silverlake, vu d'ici]*, 1993)¹.
- 2 Ces trois cinéastes montrent de manière particulièrement saillante que la réalisation de « films-journaux² » peut, dans certains cas, s'apparenter à ce que Michel Foucault appelle, en référence à la sagesse antique mais préoccupé par la pensée de l'époque contemporaine, un « travail de soi sur soi³ » et une « technique de soi ». Foucault définit cette dernière comme ce qui permet
(...) aux individus d'effectuer, seul ou avec l'aide d'autres, un certain nombre d'opérations sur leur corps et leur âme, leurs pensées, leurs conduites, leur mode d'être ; de se transformer afin d'atteindre un certain état de bonheur, de pureté, de sagesse, de perfection et d'immortalité⁴.
- 3 Commentant Michel Foucault, Daniele Lorenzini propose de parler de « techniques de l'ordinaire ». Il entend par là « des techniques linguistiques aussi bien que des comportements pratiques qui visent à *modifier* le rapport du sujet à soi-même, aux autres et au monde⁵ ». Foucault, écrit-il,
a vu dans le champ des exercices de soi sur soi, du “souci de soi” et des “techniques de l'existence”, la possibilité d'ouvrir une nouvelle perspective éthique – une éthique “immanente” de la transformation active de soi, de la *transfiguration* non seulement de notre façon de regarder le monde, mais aussi de notre façon d'y agir⁶.
- 4 Comme le souligne encore Judith Revel,

La question des *techniques de soi*, chez Foucault, c'est en effet – à partir d'une problématisation du rapport à soi qui doit beaucoup à la pensée grecque mais qui ne nourrit jamais l'illusion d'un "retour aux Grecs", et qui ne cesse au contraire d'interroger nos propres pratiques – une manière de penser l'invention de soi (la production de subjectivité) comme une *création*, c'est-à-dire comme une ontologie constituante⁷.

- 5 Judith Revel considère que la distinction philologique entre les termes « technique », « art », « production » n'a plus lieu d'être quand Foucault « questionne l'actualité du rapport éthique à soi et les formes de subjectivation qui sont désormais les nôtres » :

entre les termes de "technique", de "production" et d'"art", il existe bel et bien pour Foucault une double unité, ou tout au moins une double cohérence : d'une part, tous trois impliquent une dimension qui est celle de l'existence, c'est-à-dire qu'ils engagent directement le rapport à soi (la subjectivité en tant que devenir) sous la forme d'une expérience ; de l'autre, tous trois incluent un geste constituant, une invention, une création. La *tekhnê* est, au sens fort, une inauguration – ce que, dans certains textes des dernières années, Foucault nommera une *différence*⁸.

- 6 Partant de cette notion de « technique de soi », nous voudrions montrer que les « films-journaux » présentent les cinéastes dans un devenir, une *transformation* qui engage conjointement leur façon de regarder le monde et d'y agir, et les amène vers un certain état de bonheur et de sagesse. Cet état de bonheur et de sagesse émane, nous le verrons, de modes de faire et de penser très proches de ce que préconisaient les penseurs de l'Antiquité. Cependant, si des philosophes comme Épictète ou Épicure écrivaient des manuels et donnaient des préceptes de vie pour permettre à leurs lecteurs d'accéder à la sagesse, dans le cas des films autobiographiques mentionnés, les cinéastes ne cherchent pas à prodiguer des préceptes (des règles de conduites), mais bien plutôt à partager une expérience personnelle de la vie, et qui inclut une réflexion sur le bonheur. Le « je » filmant sort néanmoins de l'expérience simplement personnelle en intégrant d'autres points de vue et en signalant la dimension politique ou collective de son discours. Alors que Dominique Cabrera et Tom Joslin se filment en conversation (un peu à la manière des dialogues socratiques, si ce n'est que, à la différence de Socrate, les cinéastes dirigent moins les conversations – bien qu'ils les provoquent avec leurs caméras – et ne cherchent pas à mettre les personnes filmées devant les contradictions de leurs pensées), Mekas n'utilise pas la technique du son synchrone dans *Walden* et ne fait entendre que sa voix en *off* – ce qui le rapproche davantage d'Épictète qui s'adresse au lecteur, sans proposer un dialogue incarné par plusieurs personnages comme chez Platon. Dans les trois films-journaux, le bonheur est explicitement présenté comme un objet de réflexion, intimement lié à l'acte de filmer.

Dominique Cabrera : maîtriser ses désirs, rechercher les plaisirs

- 7 *Demain et encore demain, journal 1995 (1997)* – que Dominique Cabrera tient de janvier à septembre avec une caméra Hi8 – s'ouvre sur un sentiment de nausée. Parce qu'elle souffre de dépression, l'objectif est de cesser de reporter le bonheur à demain, encore et encore. D'emblée, la caméra est présentée comme un outil qui non seulement l'accompagne mais encore l'amène à éclaircir sa vision, à « faire le point, y voir clair », comme elle l'affirme au tout début du film. La guérison requiert qu'elle réforme son regard sur le monde, sur les autres et sur elle-même. Alors qu'elle filme en gros plan sa

main caressant une plante posée sur le rebord de la fenêtre, Cabrera dit vouloir « reprendre contact avec le monde extérieur, avec autre chose que [sa] peur ». Pour la cinéaste, « reprendre contact », c'est redonner forme à la réalité, la façonner à son image pour s'y reconnaître ; c'est rechercher une cohérence formelle en filmant prioritairement ce qu'elle peut toucher : l'espace haptique. Cette manière de faire peut être perçue comme renouant avec l'idée stoïcienne et épicurienne d'une sagesse « à portée de main⁹ » : une sagesse accessible, qui consiste à se contenter de peu.



Demain et encore demain, Dominique Cabrera (1997)

- 8 La conception que Cabrera dessine du bonheur entretient des liens forts avec la sagesse antique. La cinéaste expose la maladie dont elle souffre (la boulimie), signifiant en creux qu'elle doit travailler ses désirs, afin que la nourriture n'engendre pas plus de maux que de plaisirs. L'hédonisme épicurien ne constitue pas une apologie de la jouissance et de la démesure. Dans *Lettre à Ménécée*, Épicure prône un juste règlement des plaisirs pour que la vie du sage soit tempérante, contemplative et vertueuse. Ainsi le philosophe écrit que :

C'est un grand bien à notre avis que de se suffire à soi-même, non pas qu'il faille toujours vivre de peu en général, mais afin que si l'abondance nous manque, nous sachions nous contenter du peu que nous aurons, bien persuadés que ceux-là jouissent le plus vivement de l'opulence, qui ont le moins besoin d'elle (...) Quand donc nous disons que le plaisir est le but de la vie, nous ne parlons pas des plaisirs des voluptueux inquiets, ni de ceux qui consistent dans les jouissances déréglées, ainsi que l'écrivent des gens qui ignorent notre doctrine¹⁰...

- 9 Pour Cabrera, la caméra est ce qui permet de prendre du plaisir, qu'Épicure considère comme « le commencement et la fin de la vie heureuse¹¹ ». En effet, c'est d'abord l'acte de voir qui la conduit à le redécouvrir, et lui redonne goût à la vie. Cabrera contemple avec émerveillement la neige qui tombe, les rayons du soleil qui percent soudainement à travers les nuages et illuminent le plancher du salon (« ça me fait plaisir », dit-elle à son fils), et les fruits rouges qu'elle perçoit comme une promesse de vie. Un peu plus tard, un instant de joie surgit dans un wagon de métro, lorsqu'elle enregistre, à son insu, une

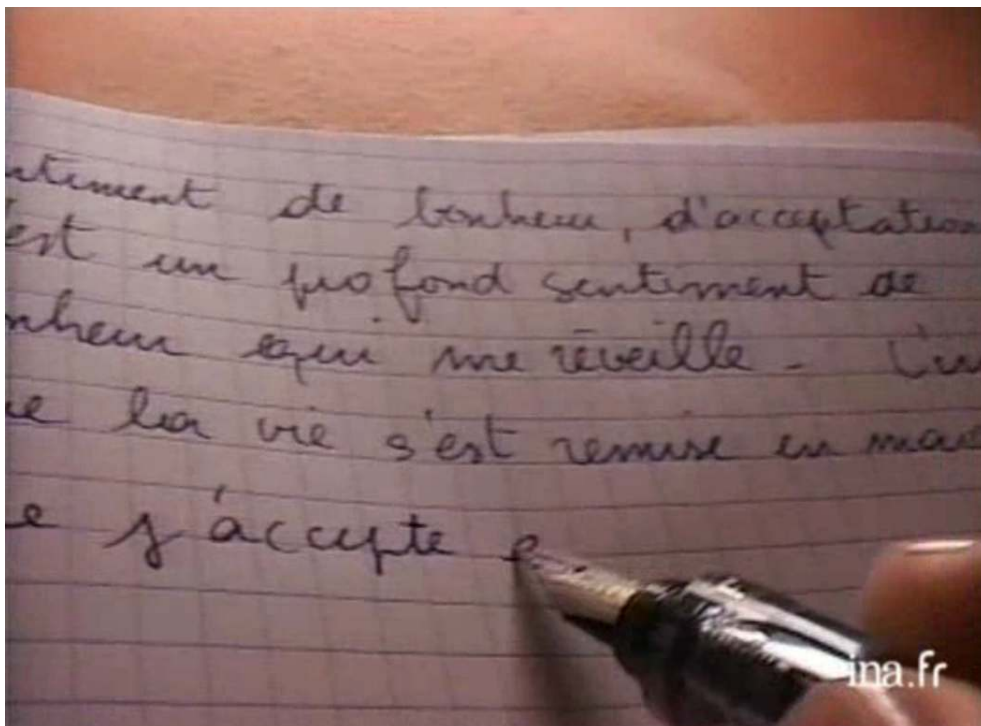
femme qui dort devant elle, le visage posé contre la vitre : « J'ai la gorge serrée comme si je faisais quelque chose d'interdit et de merveilleux. » Plus généralement, cette pratique filmique qui consiste à se contenter de peu, à filmer ce à quoi on a accès, avec très peu de moyens, et à faire de nécessité vertu, exprime l'économie de la sagesse antique.

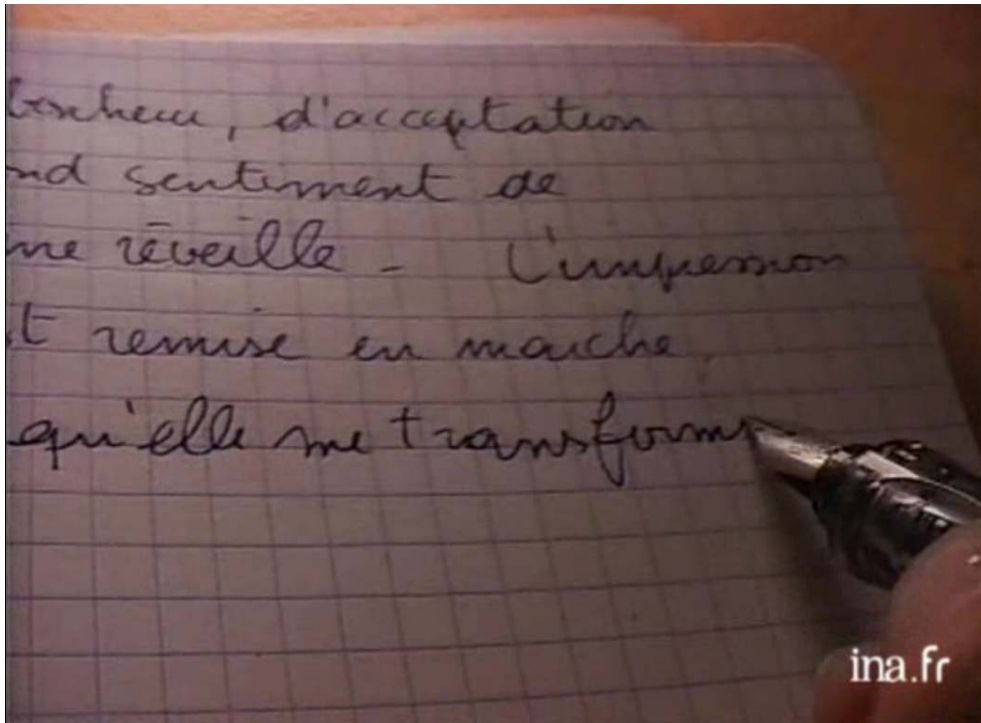


Demain et encore demain, Dominique Cabrera (1997)

- 10 Le film montre que jour après jour, la maladie recule. Cabrera passe du pâtre à l'agir. C'est par l'intermédiaire de sa caméra qu'elle modifie son regard sur sa vie quotidienne, qu'elle envisage sa possibilité d'enchantement et qu'elle affine sa conception du bonheur, en lien avec une représentation juste du monde et d'elle-même. Au cours de son film, Cabrera apprend qu'elle « peu[t] être heureuse », qu'elle peut « s'aimer », « se sentir une bonne mère pour Victor » : sa conception du bonheur se précise, à mesure qu'elle filme et noue un dialogue avec ses familiers. À la question de ce qu'est le bonheur, les réponses que les membres de sa famille lui donnent sont proches de la sagesse antique, avec l'idée de contentement et de simplicité qu'elle promet ainsi que l'acceptation de l'ordre des choses, la conscience d'une appartenance à un univers. Pour sa mère, le bonheur n'est « pas forcément des trucs compliqués. C'est un bon repas, (...), le ménage bien fait, c'est tout. » Pour son père, c'est le jardinage. Et, pour son frère, c'est « fonctionner avec l'ensemble ». Cabrera considère le bonheur sous une perspective plus générale en confrontant son point de vue, en le déclinant sous ses différentes formes à mesure qu'elle procède à un travail de verbalisation. Elle s'éduque, se forme, au contact des autres, notamment de son nouveau compagnon qui lui suggère – après plusieurs reformulations qui traduisent son souci de trouver le mot juste – de « s'aimer », « avoir confiance », « se fier à soi », de ne pas « s'abîmer ».
- 11 Tandis qu'elle filme sa vie, Cabrera s'élabore progressivement elle-même, ce que métaphorise le motif des bâtiments en construction. Elle se montre capable de recréer du désir menacé par la maladie, et nourrit une réflexion sur la vie bonne. Les phrases qu'elle écrit dans son carnet à la fin du journal – « c'est un profond sentiment de bonheur qui me

réveille... l'impression que la vie s'est remise en marche. J'accepte qu'elle me transforme » et le mot qu'elle filme en gros plan - « accepter » - expriment verbalement cette transformation de soi. Dans la morale stoïcienne et épicurienne, le bonheur est un état lié à une juste représentation non seulement de ma place dans le monde mais aussi du temps. Sur ce point, la caméra - en tant qu'outil qui ne peut filmer que les choses qui se présentent devant moi - encourage l'attention accordée au présent et par là même sa jouissance. À la fin du film, en filmant son visage dans le rétroviseur de son scooter, Cabrera considère le chemin parcouru depuis ce premier jour de l'année 1995 et profère ces mots : « (...) je n'ai pas besoin de la souffrance pour avoir l'impression d'exister. C'est extrêmement bon ». La réalisation du journal a permis à la cinéaste de se transfigurer. Comme dans la philosophie épicurienne, la libération des soucis permet de « revenir (...) aux actes essentiels de la vie, au plaisir d'exister¹² ».





Demain et encore demain, Dominique Cabrera (1997)

Jonas Mekas : prendre conscience de ses représentations, célébrer le bonheur

- ¹² Dans *Walden* (1964-1969), dont le titre fait explicitement référence à l'œuvre de Henry David Thoreau¹³, Jonas Mekas pourrait faire siens les propos du penseur américain selon

lesquels « (...) être philosophe, ce n'est pas seulement avoir de subtiles pensées, mais c'est aimer assez la sagesse pour mener une vie de simplicité et d'indépendance, de générosité et de confiance¹⁴ ». Si l'on transpose cette pensée au cinéma, on pourrait dire que, de la même manière que philosopher, vivre de manière cinématographique consiste à « (...) résoudre quelques-uns des problèmes de la vie, non pas en théorie seulement, mais en pratique¹⁵ », c'est-à-dire à appliquer à soi-même, à son mode de vie, l'image du bien que l'on montre dans ses films. Muni de sa caméra Bolex 16mm, Mekas nourrit une réflexion sur la vie bonne, dès la première bobine, en filmant ce qu'il a à portée de main et ce que son regard peut toucher, par exemple les mains d'un petit garçon attrapant des fleurs, ou de son amie tassant la terre d'un pot. À l'instar de Cabrera, il se contente de peu, mais il accorde plus d'importance à la nature, s'attachant à saisir les sensations que lui communique son environnement, comme le montrent par exemple ces phrases qui paraissent sur un carton à la deuxième minute : « J'ai marché à travers le parc. Il flottait dans l'air une merveilleuse sensation de printemps. »

13 [Image non convertie]

14 [Image non convertie]

Walden, Jonas Mekas (1964-1969)

15 Les instants de joie furtive que transmettent ses images laissent poindre les accès de mélancolie d'un déraciné : « Jours morbides de New York », écrit-il à la sixième minute. Comme dans *Demain et encore demain*, c'est sur fond de tristesse que prend sens une réflexion sur le bonheur. C'est parce que ces cinéastes souffrent qu'ils s'y essaient, qu'ils l'espèrent, le traquent dans les petites choses : la lumière, la musique, les promenades, les fleurs, la neige, la nourriture simple, les amis. Dans la première bobine, Mekas répète ces mots : « Je ne cherche pas ; je suis heureux » – comme pour présentifier son bonheur (cesser de le différer), l'instaurer, malgré l'exil, malgré le manque, et revisite le cogito cartésien alors qu'il filme le mariage d'un ami. On l'entend pour la première fois en voix off chanter d'un air enjoué « Je vis, donc je fais des films » ; « Je fais des films, donc je vis. Lumière ; mouvement. Je fais des films de famille, donc je vis ; je vis, donc je fais des films de famille. » En permettant de se concentrer sur le présent, de déployer sa vision, l'acte de filmer procure de la joie. Puis Mekas précise sa pensée : « On me dit que je devrais toujours être en recherche. Mais je ne fais que fêter ce que je vois. Je ne cherche rien, je suis heureux. » La répétition de ces dernières phrases leur confère une valeur performative. Mekas ne veut pas rechercher le bonheur (à la différence de Cabrera qui construit son film comme une intrigue, une quête) mais le faire advenir par ses seules images, par ses seuls mots. Il le déclare, il le déclame, accompagné d'un accordéon. « Je ne cherche rien, je suis heureux », se plaît-il à chanter, alors qu'on le voit assis à la terrasse d'un café à Marseille (en France), manger un croissant et boire un café, puis caresser des chats (il filme alors d'une main son autre main caressant un chat, monté sur sa table, et visiblement intéressé par son petit-déjeuner).



Walden, Jonas Mekas (1964-1969)

- 16 À la fin de la première bobine, Mekas lit et cite – approximativement et partiellement – une lettre de Jean de la Croix, prêtre carme du XVI^e siècle :

Quand quelqu'un a compris ce qu'on lui avait dit pour son bien, il ne lui est plus nécessaire d'entendre, ni de parler. Mais de *mettre en pratique* dans le silence et la concentration, et l'humilité [nous soulignons]. Il ne doit pas partir à la recherche de choses nouvelles (...): les nouvelles choses laissent l'esprit affaibli et vidé, sans vertu intérieure.

- 17 Si Mekas se rapproche ici plus du christianisme (en exaltant une forme de souffrance) que de la sagesse antique, le silence était déjà loué par Épictète (« [...] le plus souvent, garde le silence, ou ne dis que le nécessaire, et laconiquement¹⁶ »). Le cinéaste salue l'image en mouvement, seule, silencieuse (sans le son), et avec elle, une forme d'ascétisme : « Parler nous distrait. Tandis que silence et travail rassemblent et renforcent l'esprit ». Le choix de la citation de Jean de la Croix s'explique peut-être par l'allusion qu'elle contient à son histoire personnelle : Mekas commença à filmer ce qu'il y avait autour de lui, avec peu de moyens, pour se préparer à la réalisation d'autres films (de fiction) – avant de prendre conscience qu'il n'y avait pas d'autres films à faire, que celui-ci était précisément la quintessence de son art. Ainsi une recherche frénétique de nouvelles choses peut-elle se révéler vaine et nous faire passer à côté de ce qui est déjà là, car elle nous projette dans un autre temps, le futur, et nous empêche de nous concentrer sur ce qui est devant nos yeux et peut être source de bonheur intense. Il est toutefois surprenant pour un cinéaste de déclarer qu'il faille « fermer ses sens » aux objets extérieurs et œuvrer dans la solitude. Si ces deux préceptes semblent aller à l'opposé d'une pratique filmique traditionnelle supposant l'ouverture aux autres et la concentration sur l'audio-vision, Mekas propose en fait une pratique différente, qui s'intéresse à l'intériorité (à une vision subjective que le cinéaste est parvenu à communiquer en trouvant une lumière, un cadrage, un rythme,

des couleurs, des motifs qui lui sont propres) et qui, sans se couper des autres, s'effectue de manière solitaire.

18 Dans *Outtakes from the Life of a Happy Man* (2012), œuvre de vieillesse et la dernière en pellicule, Mekas alors âgé de plus de 90 ans, rassemble des bouts de films en train de s'effacer, qu'il a tournés tout au long de sa vie depuis 1950, mais qui n'avaient pas été pour la plupart montés dans ses films-journaux, et place le bonheur au centre de son art, comme l'indique le titre. L'ordre des plans n'est pas chronologique, bien que l'on puisse voir grandir des enfants, que l'on suppose être ceux du cinéaste. Mekas se positionne en philosophe si l'on s'en tient aux propos d'Épicure, selon lesquels le vieillard « rajeuni[t] au contact du bien, en se remémorant les jours agréables du passé¹⁷ ». Dans cet opus, les idées qu'il promet sont plus proches de la sagesse antique, que du christianisme (la référence à Jean de la Croix est là, mais sans l'idée de souffrance) et de Thoreau. En effet, si Mekas insiste sur la solitude de l'acte de création, il répète qu'il filme pour lui et quelques amis, affirmant surtout la valeur de l'amitié. Or, comme l'écrit Épicure, « De tous les biens que la sagesse procure à l'homme pour le rendre heureux, il n'en est point de plus grand que l'amitié. C'est en elle que l'homme, borné comme il l'est par sa nature, trouve la sûreté et son appui¹⁸ ».

19 La proximité avec le stoïcisme se manifeste dans les propos de Diane, rapportés par le cinéaste sur les cartons : « Je cherchais les recoins les plus silencieux de la ville, où personne ne venait jamais. Je pensais : "Ce que je suis, ce que je regarde, où je suis, ce que je fais de moi-même, cela dépend entièrement de moi-même." » Cet écrit est encadré par une image où le cinéaste filme les effets que la lumière produit sur son ombre (elle se noircit) et par un fondu au blanc auquel succèdent des plans d'arbres et d'une femme trempant ses pieds dans une rivière et se rafraîchissant la tête avec de l'eau. Plus tard, à la cinquante-huitième minute, Mekas reprend les mots de Diane, sans la citer explicitement, comme s'il voulait se les approprier davantage : « Je pensais : ce que je regarde dépend entièrement de moi"... ». Épictète, dans son *Manuel*, distingue ce qui dépend de nous et ce qui ne dépend pas de nous et place cette division au centre du contenu de la formation de l'homme :

Partage des choses : ce qui est à notre portée, ce qui est hors de notre portée. À notre portée le jugement, l'impulsion, le désir, l'aversion : en un mot, tout ce qui est notre œuvre propre ; hors de notre portée le corps, l'avoir, la réputation, le pouvoir : en un mot, tout ce qui n'est pas notre œuvre propre. Et si ce qui est à notre portée est par nature libre, sans empêchement, sans entrave, ce qui est hors de notre portée est inversement faible, esclave, empêché, étranger¹⁹.

20 [Image non convertie]

Outtakes from the Life of a Happy Man, Mekas (2012)

21 Pour Épictète, il y a un ordre immuable dans la succession des événements. Le bonheur consiste ainsi à désirer ce qui dépend de nous. Même si l'on doit subir ce qui arrive, on peut faire face aux événements malheureux grâce à un travail sur nos représentations et nos évaluations. Ce qui importe, c'est que l'action intérieure peut en transformer le sens. En affirmant la puissance de la vision, Mekas semble reconnaître que la caméra aide dans la voie de la sagesse parce qu'elle permet de mieux diriger son regard. En effet, comme le souligne Pierre Hadot,

l'attention (*prosochè*) est l'attitude spirituelle fondamentale du stoïcien. C'est une vigilance et une présence d'esprit continuelles, une conscience de soi toujours éveillée, une tension constante de l'esprit. Grâce à elle, le philosophe sait et veut

pleinement ce qu'il fait à chaque instant. Grâce à cette vigilance d'esprit, la règle de vie fondamentale (...) est toujours sous la main²⁰.

22 Dans *Demain et encore demain*, la cinéaste veut donner une image de la boulimie en enregistrant sa main qui trempe un bout de pain dans une assiette d'huile d'olive avant de le manger : « Je veux le filmer parce que je veux le voir ». Considérer non plus simplement le « représenté » mais la « représentation » permet une mise à distance. Chez Mekas, cette maîtrise des représentations est plus liée à une volonté intense de contemplation et de liberté, que l'on trouve dans le stoïcisme, qu'à une manière de maîtriser ses désirs comme chez Cabrera, plus proche d'un mode de vie épicurien.

23 Pour les Stoïciens,

La représentation [*phantasia*] tire son nom de celui de la lumière [*phōs*], car, de même que la lumière fait voir, tout ensemble, elle-même et les objets qu'elle enveloppe, de même la représentation fait voir, tout ensemble, elle-même et l'objet qui l'a produite²¹.

24 Or, non seulement les images de Mekas sont-elles souvent traversées par un excès de lumière, des variations d'exposition mais en plus le cinéaste évoque verbalement la lumière ou le soleil, par exemple pour rappeler son pouvoir sur la mort ou sa puissance d'imprégnation (lorsqu'on regarde le soleil en face, on ne peut plus travailler tant nos yeux en sont imprégnés). L'attraction du cinéaste pour la lumière est une manière de considérer la représentation et pas simplement le représenté. Toutefois, le but que semble revendiquer Mekas n'est pas tant – comme le veulent les Stoïciens – de procéder à un « travail de déflation et de réduction de la *phantasia* qui doit la rendre adéquate²² » et nous amener à accepter tout événement, mais plutôt à retrouver la relation au monde et aux autres que le cinéaste avait, enfant, lorsque, par exemple, il accompagnait son père au moulin ; comme il le dit dans *Outtakes from the Life of a Happy Man*, il essaye

(...) d'atteindre, de regagner ce degré d'intensité, de proximité avec la réalité quand on voit, quand on chante, et que c'est là, devant soi, juste là – Chaque détail, chaque détail de la journée. Et c'est le bonheur quand j'arrive à m'en approcher ; alors je le regarde, je l'enregistre, je chante, et ensuite tout est là, je le regarde.

25 Le mot « tout » coïncide avec un plan d'ensemble d'un canyon, d'un paysage immense, qui symbolise la totalité. Puis le cinéaste continue : « (...) et je suis heureux – heureux d'avoir réussi à capter une partie du bonheur, une partie de la beauté. » Réapprendre à voir, à cultiver un regard intensif, à rechercher la beauté fait aussi partie du projet stoïcien. Comme le souligne Hadot, pour Épictète,

(...) le sens de notre existence réside dans cette contemplation : nous avons été mis au monde pour contempler les œuvres divines et il ne faut pas mourir sans avoir vu ces merveilles et avoir vécu en harmonie avec la nature²³.

26 Les éléments naturels, en particulier la terre, les lacs, les cours d'eau, les parcs (notamment Central Park), la mer, les fleurs, la neige, les arbres, les mains des enfants touchant des plantes, les pieds foulant l'herbe sont des motifs chez Mekas qui cultive, comme le faisait Thoreau, un « plaisir de percevoir le monde par tous ses sens²⁴ ». La présence de ces motifs, les variations d'échelles (du gros plan au plan d'ensemble), l'idée que « tout est là », conjuguées à l'absence d'intrigue ou d'ordre chronologique (présent chez les deux autres cinéastes) donnent l'impression que le cinéaste, conscient d'être une partie du cosmos, est prêt à « se plonge[r] dans la totalité du monde²⁵ », comme l'écrit Sénèque. Ainsi, bien qu'il ne le revendique pas explicitement, Mekas peut sembler chercher une communion avec la nature, notamment parce qu'il lui accorde une place importante et la montre dans sa diversité et ses détails. Ainsi réaffirme-t-il le bonheur

dans les choses simples, dans l'instant mais aussi dans l'acte de contemplation et de création, s'inscrivant dans une tradition à la fois stoïcienne et épicurienne.



tout est là, je le regarde...

Outtakes from the Life of a Happy Man, Mekas (2012)

Tom Joslin, Mark Massi : faire que la mort ne soit rien pour nous

- 27 Dans *Silverlake Life*, deux homosexuels (Mark Massi et Tom Joslin), en couple depuis vingt ans et atteints du SIDA, se filment et s'entre-filment avec une caméra Hi8 dans leur lutte contre la maladie. Si la mort est présente dans les films cités (Dominique Cabrera confie discrètement son désir de mourir, Mekas enregistre dans *Walden* une amie qui lui conte un rêve dans lequel elle apprend la mort du cinéaste lui-même), elle est constitutive de *Silverlake Life*. Le film – qui a été monté par une troisième personne, Peter Friedman, ainsi que l'avait décidé Tom Joslin si jamais il n'avait pas le temps de le finir – s'ouvre sur la mort du cinéaste et sur les sentiments qu'éprouve Mark Massi face à cette perte, puis propose un flash-back retraçant le quotidien du couple.
- 28 Dans cette épreuve qu'est la préparation à la mort (la mort de l'ami et de sa propre mort), la caméra est présentée comme une aide, un appareil (du latin *apparare*, préparer), qui permet de se préparer à divers événements, ainsi que le préconisaient les Stoïciens. Comme le souligne Michel Foucault,
- Le but final de l'askêsis n'est pas de préparer l'individu à une autre réalité, mais de lui permettre d'accéder à la réalité de ce monde-ci. En grec, le mot qui décrit cette attitude est *paraskeuazô* ("se préparer"). L'askêsis est un ensemble de pratiques par lesquelles l'individu peut acquérir, assimiler la vérité, et la transformer en un principe d'action permanent²⁶.
- 29 La caméra soutient une méditation et aide à se concentrer sur le présent, à avoir conscience de la finitude de l'existence. À l'instar de la pensée de la mort pour l'épicurien, elle « donne, comme l'écrit Pierre Hadot, un prix infini à chaque instant ; chaque moment

de la vie surgit chargé d'une valeur incommensurable²⁷ ». Se préparer à la mort (à sa propre mort, à la mort de l'être aimé), ce n'est pas renoncer à la vie ou chercher une autre réalité, bien au contraire. C'est rechercher une intensité dans l'existence. Pierre Hadot explique aussi que s'exercer à mourir, pour les Stoïciens, c'est changer de perspective selon différents degrés. Au deuxième degré, « cet exercice spirituel de la physique peut (...) prendre la forme d'un "survol" imaginaire qui fait regarder les choses humaines comme de peu d'importance²⁸ ». Tom Joslin dit se détacher de l'existence ordinaire, à mesure que la mort se rapproche. Il quitte son rôle d'acteur pour devenir spectateur : « Je passe mon temps à regarder », dit-il en filmant de loin les voitures qui passent sur l'avenue Silverlake, les panneaux publicitaires, un petit oiseau qui voltige au-dessus d'un feu de circulation, le scintillement d'un cours d'eau, l'ombre de son corps filmant.

J'ai cessé de prendre part active à la vie. (...) Cette civilisation est tellement étrange. Je n'ai jamais eu l'impression d'en faire vraiment partie. Je pense qu'être gay t'en sépare un peu. Certainement, avoir le sida, être un cadavre ambulatoire, si on veut, te sépare du monde ordinaire. Il fait beau à Silverlake, vraiment une très belle journée. (...) Que demander de plus ?

- 30 Ainsi la pensée de la mort suppose une grande « lucidité²⁹ » – vertu que la maladie confère aux deux protagonistes, et qui nous est transmise à nous, spectateurs, par la structure narrative du film et l'ouverture sur le décès du cinéaste. Peter Friedman a monté le film en cherchant à tenir compte du regard que le réalisateur portait sur la vie : « Je crois que ce dont Tom se souciait le plus était la vision. Ce qui signifie, la vie ordinaire, rendue saisissante, signifiante et même divertissante (un mot important mais dangereux) grâce à cet autre niveau de conscience³⁰. » L'humour est porteur d'une éthique de vie et transparait dès le début du film lorsque Mark dit qu'il ne pouvait pas faire comme dans les films, passer la main sur les yeux de son compagnon pour les fermer, car ceux-ci ne cessaient de se rouvrir. Ainsi le film nous montre deux protagonistes qui, malgré la maladie, désirent continuer à jouir de ce qu'offre l'existence. Au cœur du film, Tom s'adresse à la caméra dans un monologue qui en résume les valeurs. Alité, il confesse qu'il n'a pas filmé pendant quelque temps car il était trop malade et qu'il avait perdu ce qu'il appelle « the steam of life » (c'est-à-dire la force de vivre). Il souligne toutefois qu'il ne nous présentera que son « bon côté » et nous exhorte à vivre dès maintenant, à ne pas renvoyer notre vie à un autre monde :

Toute cette période, j'ai été déprimé. J'avais envie de mourir. J'avais perdu la force de vivre [*the steam of life*]. La force de vivre... Cette force qui vous pousse à avancer. Tout l'art consiste à avancer peu importe vers où, comme une pierre qui roule. C'est la sagesse des anciens et c'est bien sage. Mais je me sens si vide avec l'impression de n'avoir rien fait de bien. Comme si cela donnait de la valeur à ma vie. Je ne sais pas, vous voyez. Bien sûr, cela n'apporte pas de valeur à ma vie. En réalité : on a la vie qu'on a. Vous avez une vie heureuse, bon, vous aurez eu une vie heureuse. Si vous passez votre vie à vous tourmenter, à toujours dire non, eh bien, telle aura été votre vie.

- 31 Ces propos d'une grande lucidité tenus face caméra sont susceptibles d'avoir une forte résonance chez le spectateur, invité à ne pas renvoyer sa vie à un autre monde.

La forme, le style - ce que la morale fait au récit du « je »

- 32 Dans son manuel, Épictète écrit : « Fixe-toi dès aujourd'hui un style et un modèle que tu garderas à la fois pour toi-même et en présence des hommes³¹. » Comme le rappelle Emmanuel Cattin, « toute l'éthique est affaire de style » :
- Il s'agit de donner à sa vie entière une certaine forme, un certain tour. (...) il y aura dans le style de la bassesse ou de la hauteur, de la laideur ou de la hauteur. D'un mot, il s'agit, pour le prétendant à la sagesse, de vivre *kalōs* : la vie selon la nature est toujours aussi la vie belle³².
- 33 Si les trois cinéastes étudiés nous proposent des formes ou des styles différents, ils passent par un dispositif commun : celui d'accueillir avec leur caméra les choses comme elles arrivent. Ils n'influent pas sur le profilmique, ne cherchent pas à faire que les événements arrivent comme ils veulent. Tous les trois composent avec les hasards de la vie et s'évertuent à se perfectionner pour tendre aux autres – spectateurs – un modèle ou un « je » en cours de modélisation. Pour Épictète, ce qui importe n'est pas tant le modèle que le progrès, « le mouvement de réalisation³³ », le perfectionnement de soi, ce que Foucault appelle la subjectivation. Or le médium film est particulièrement à même de documenter ce processus, ce devenir.
- 34 Ce progrès est éminemment visible dans le film de Cabrera qui élabore son film comme une intrigue, une quête mais il l'est aussi dans *Silverlake*. Si l'on voit les corps des deux protagonistes se réduire, se décharner, la conscience de la vie et de ce qui en fait la valeur augmente, en particulier chez Tom Joslin, qui nous livre sa morale, peu avant de mourir. Chez Mekas, la transformation est moins patente. Dans *Walden*, la concentration et l'humilité sont explicitement louées à la fin de la première bobine via la citation de Jean de la Croix. La pratique du journal est présentée comme une conversion, engageant tout l'être du cinéaste. *Outtakes from the Life of a Happy Man* reflète davantage un « je » modelé, qu'un « je » en cours de modélisation. L'œuvre se construit non pas sur l'idée de quête, mais sur la circularité ou la spirauté par la répétition de topos et de la voix off (« de simples images, simplement pour moi et pour quelques amis » sont par exemple les mots qui reviennent au début et à la fin du film) ainsi que par la reprise du tout premier plan de *Walden* (celui du cinéaste qui regarde) et des motifs de son premier long film-journal. Comme Mekas l'explique sur des cartons à la septième minute en prenant l'image du promeneur, il repasse sur des lieux, des topos, mais ce repassage n'est pas une simple répétition : « nous voyageons à travers le même lieu mais à un autre niveau ». Le premier et dernier plan avec la main du cinéaste qui tourne la manivelle de projection (image qui évoque la quenouille et le fil des Parques) rappelle que ce film est l'œuvre d'un vieillard sage en bout de vie. Si Mekas fait figure d'un Socrate ou d'un cynique comme Diogène de Sinope, cela ne veut pas dire qu'il propose un « modèle achevé » ou un « modèle accompli du bien³⁴ ». La preuve en est qu'il n'a jamais cessé de tenir ses journaux, et à travers eux de se modeler, et de se réaliser lui-même.
- 35 Ainsi, ces trois cinéastes nous prouvent à travers leurs autobiographies que le cinéma est, comme la philosophie, « exercice spirituel », parce qu'il « est un mode de vie, une forme de vie, un choix de vie³⁵ » et une transfiguration de notre vision du monde. Au contact de leurs films, les spectateurs sont à leur tour invités à être des « progressants³⁶ », à épouser

ce mouvement de subjectivation, portés par des œuvres qui agissent pour ceux qui ont besoin de mires.

36 [Image non convertie]

BIBLIOGRAPHIE

Outtakes from the Life of a Happy Man, Mekas (2012)

Épictète, *Manuel d'Épictète*, Paris, GF Flammarion, 2015, trad. Emmanuel Cattin.

Épictète, *Lettre à Ménécée et autres lettres sur le bonheur*, Paris, Nathan, coll. « Libro », 2017, trad. Octave Hamelin et Jean Salem.

Susanna Egan, « Encounters in Camera: Autobiography as Interaction », *Modern Fiction Studies*, vol. 40, n° 3, West Lafayette (US), automne 1994.

Michel Foucault, *Le Gouvernement de soi et des autres. Cours au collège de France. 1982-1983*, Paris, Seuil/Gallimard, 2008.

Michel Foucault, *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001, p. 1604.

Pierre Hadot, *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris, Albin Michel, 2002 (1993).

David E. James, « Journal filmé/Film-Journal. Pratique et produit dans Walden de Jonas Mekas » (1992), dans Pip Chodorov et Christian Lebrat (dir.), *Le Livre de Walden*, Paris, Paris Experimental/Light Cone Vidéo, 1997.

Sandra Laugier (dir.), *La Voix et la vertu. Variétés du perfectionnisme moral*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.

Anthony Arthur Long et David N. Sedley, *The Hellenistic Philosophers*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992 (5^e éd.).

Daniele Lorenzini, « La vie comme “réel” de la philosophie. Cavell, Foucault, Hadot et les techniques de l'ordinaire », dans Sandra Laugier (dir.), *La Voix et la vertu. Variétés du perfectionnisme moral*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.

Judith Revel, « Michel Foucault : repenser la technique », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 16, 2011, <<http://journals.openedition.org/traces/2583>>.

Henry David Thoreau, *Walden ou la vie dans les bois (Walden; or, Life in the Woods, 1854)*, Paris, Aubier, 1967, trad. Germaine Landré-Laugier.

NOTES

1. Un film autobiographique n'implique pas nécessairement que le cinéaste tienne la caméra : dans certains films dans lesquels les cinéastes font le récit d'une partie de leur vie, ils ne filment pas ou très peu. Ici, nous privilégions toutefois les films dans lesquels le cinéaste autobiographe est également filmeur.

2. Selon David E. James, un « film-journal » est un film fini alors qu'un « journal filmé » est une accumulation de rushes, non destinée à une projection publique. Voir David E. James, « Journal filmé/Film-Journal. Pratique et produit dans *Walden* de Jonas Mekas » (1992), dans Pip Chodorov et Christian Lebrat (dir.), *Le Livre de Walden*, Paris, Paris Experimental/ Light Cone Vidéo, 1997.
3. Michel Foucault, *Le Gouvernement de soi et des autres. Cours au collège de France. 1982-1983*, Paris, Seuil/Gallimard, 2008, p. 223-224.
4. Michel Foucault, « Les techniques de soi », dans *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001, p. 1604.
5. Daniele Lorenzini, « La vie comme “réel” de la philosophie. Cavell, Foucault, Hadot et les techniques de l'ordinaire », dans Sandra Laugier (dir.), *La Voix et la vertu. Variétés du perfectionnisme moral*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 486.
6. *Ibid.*, p. 475.
7. Judith Revel, « Michel Foucault : repenser la technique », *Tracés. Revue de Sciences humaines [En ligne]*, 16, 2009, consulté le 10 février 2018. <<http://journals.openedition.org/traces/2583>>, p. 1.
8. *Ibid.*, p. 3.
9. Épictète, *Manuel d'Épictète*, Paris, GF Flammarion, 2015, trad. Emmanuel Cattin. Voir l'idée d'une « réponse à portée de main » (pp. 62-63) : « (...) si jamais elle [telle représentation pénible] concerne l'une des choses qui sont hors de notre portée, que la réponse soit à portée de main : “Ce n'est rien pour moi”. » Voir également les maximes d'Épicure : « Quiconque veut vivre sans craindre rien de ce qui est au dehors, ne doit rien entreprendre que de se procurer ce qui est à sa portée » (Épicure, *Lettre à Ménécée*, Paris, Nathan, coll. « Librio », 2017, trad. Octave Hamelin et Jean Salem, p. 78.)
10. Épicure, *ibid.*, p. 16.
11. *Ibid.*, p. 15
12. Pierre Hadot, « Il y a de nos jours des professeurs de philosophie, mais pas de philosophes », dans *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris, Albin Michel, 2002 (1993), pp. 337-338.
13. *Walden ou la vie dans les bois (Walden; or, Life in the Woods)* est un essai de Henry David Thoreau publié en 1854. L'on peut supposer que l'héritage de la philosophie stoïcienne et épicurienne est présent dans les films de Mekas grâce à l'œuvre de Thoreau qui, selon Pierre Hadot, oscille entre stoïcisme et épicurisme. Voir Pierre Hadot, art. cité.
14. Henry David Thoreau, *Walden*, Paris, Aubier, 1967, trad. Germaine Landré-Laugier, p. 89. Ces propos sont cités par Pierre Hadot, p. 333.
15. Pierre Hadot, *ibid.*
16. Épictète, *op. cit.*, p. 76.
17. Épicure, *op. cit.*, p. 12.
18. Épicure, *ibid.*, *Maximes*, traduites du grec par l'abbé Charles Batteux, p. 72.
19. Épictète, *op. cit.*, p. 61.
20. Pierre Hadot, *op. cit.*, p. 26.
21. Aetius, IV, 12-15, *The Hellenistic Philosophers*, Anthony Arthur Long et David N. Sedley (dir.), Cambridge, Cambridge University Press, 1992 (5^e éd.), 39B, t. 1, p. 237. Voir la note d'Emmanuel Cattin, dans Épictète, *Manuel d'Épictète*, *op. cit.*, p. 95-96.
22. Épictète, *ibid.*, voir la présentation de Laurent Jaffro, p. 51.
23. Pierre Hadot, *op. cit.*, p. 54.
24. *Ibid.*, p. 335.
25. Sénèque, *Lettre à Lucilius*, 66, 6, cité par Pierre Hadot, *op. cit.*, p. 339.
26. Michel Foucault, « Les techniques de soi », art. cité, p. 1619.
27. Pierre Hadot, *op. cit.*, p. 51
28. *Ibid.*, p. 55-56.
29. *Ibid.*, p. 51.

30. Peter Friedman, *Letter to the author*, 27 mars 1994. Cité par Susanna Egan, « Encounters in Camera: Autobiography as Interaction », dans *Modern Fiction Studies*, vol. 40, n° 3, West Lafayette (US), automne 1994.
31. Épictète, *op. cit.*, p. 76.
32. *Ibid.*, p. 116.
33. Épictète, *ibid.*, voir la présentation de Laurent Jaffro, p. 42
34. *Ibid.*
35. Pierre Hadot, *Qu'est-ce que la philosophie antique ?*, Paris, Folio, 1995, p. 271.
36. Épictète, *op. cit.*, voir la présentation de Laurent Jaffro, p. 42.
-

RÉSUMÉS

Cet article cherche à analyser les liens entre philosophie et récits du « je » à l'écran, en se concentrant sur la sagesse antique et en s'appuyant sur les études et interprétations qu'en ont donné Michel Foucault et Pierre Hadot. Trois cinéastes-filmeurs seront mis à l'honneur : Jonas Mekas (*Walden (Diaries, Notes and Sketches)*, 1969 ; *Outtakes from the Life of a Happy Man [Chutes de la vie d'un homme heureux]*, 2012), Dominique Cabrera (*Demain et encore demain, journal 1995, 1997*), et Tom Joslin (*Silverlake Life : the View from Here [Silverlake, vu d'ici]*, 1993).

This article attempts to analyze the links between autobiographical films and ancient philosophy (stoicism and epicureanism), based on studies by Michel Foucault and Pierre Hadot. It focuses on the work of three filmmakers: Jonas Mekas (*Diaries, Notes and Sketches also known as Walden*, 1969; *Outtakes from the Life of a Happy Man*, 2012), Dominique Cabrera (*Demain et encore demain*, 1995), and Tom Joslin (*Silverlake Life: the View from Here*, 1993).

INDEX

Mots-clés : autobiographie, film, documentaire, philosophie, sagesse antique, éthique, forme de vie, technique de soi, Jonas Mekas, Dominique Cabrera, Tom Joslin, Michel Foucault, Pierre Hadot, Épicure, Épictète, Thoreau.