



Recherches & Travaux

84 | 2014
Un cinéma de poésie

VIECINEMA

Gérard Leblanc



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/693>
DOI : 10.4000/recherchestravaux.693
ISSN : 1969-6434

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2014
Pagination : 167-182
ISBN : 978-2-84310-282-0
ISSN : 0151-1874

Référence électronique

Gérard Leblanc, « VIECINEMA », *Recherches & Travaux* [En ligne], 84 | 2014, mis en ligne le 01 avril 2016, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/693> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.693>

© Recherches & Travaux

VIECINÉMA

Avoir pour seuls horizons expressifs la poésie et le cinéma. Cela remonte à l'enfance la plus reculée, celle où les jeux oscillent entre programmation et création et où l'enfant est susceptible de basculer du côté des seconds. Et tenir sur pied, sa vie durant, sur ces deux jambes-là. Ce n'est pas si facile car, chacun peut en témoigner, la poésie ne nourrit pas son homme pas davantage que le cinéma le plus ouvert à la poésie. Activité semble-t-il des plus gratuites, elle ne lui assure pas non plus la moindre reconnaissance sociale. À quoi peut-elle donc servir sinon à vivre au plus aigu de soi-même ? Là n'est évidemment pas la question dans une société où il s'agit surtout de survivre au plus assujéti de soi.

Il faut donc composer avec l'état d'une société qui récuse la poésie ou en fait un art d'agrément : un bouquet de fleurs bien disposées dans un vase. Fleurs de rhétorique volatilisées par la formulation poétique. Il n'est de poésie que du vivant et d'un vivant qui soit susceptible d'embraser la vie dans sa totalité. Il est impossible de la réduire au temps de l'écriture. Elle irradie ou contamine, comme on voudra, tous les aspects de la vie. La poésie est à la fois une force et une forme vitale. Elle ne saurait se contenter d'aménager l'existant, elle le re-fonde dans sa globalité.

Me voici promu « universitaire » par un double hasard à la fois politique (l'héritage de mai 1968 et de la revue *Cinéthique* dont j'assurais la direction) et poétique (je n'envisageais aucun métier à part celui de poète dont je savais qu'il n'en était pas un). La recherche universitaire permet (peut permettre) de cultiver le moment réflexif nécessaire à l'expression poétique. Encore faut-il ne pas se laisser embarquer dans des exégèses à l'horizon indéfini. Mais le piège ne se referme pas toujours lorsque l'horizon expressif demeure ouvert. Alors

l'université n'est plus seulement un gagne-pain elle devient, au sens plein du terme, un laboratoire de recherche où l'expression prime sur l'institution.

Trajectoires (Éditions de L'Œil, 2001) est le livre qui, parmi les miens, témoigne le mieux de la diversité des relations possibles à la poésie. Il y est question d'expression poétique (des poèmes et des suites poétiques disséminées sur une trentaine d'années), d'analyse de démarches de poètes de poésie écrite (comme Nerval), y compris de ceux qui se situent à la frontière de la poésie écrite et du cinéma (comme Epstein), d'analyse de démarches cinématographiques où prédomine la recherche d'équivalences entre l'écriture analytique et la formulation filmique de l'expression poétique et de tentatives de théorisation de la disposition du cinéma à la poésie. Expression et réflexivité sont en interaction permanente dans un équilibre perpétuellement instable. Elles se nourrissent l'une de l'autre.

Marcher sur ses deux jambes, c'est marcher aussi sur ses deux noms, celui du père (Leblanc) et celui de la mère (Soler). Tandis que je signais des livres théoriques et analytiques sous mon nom (celui du père), j'ai publié plusieurs recueils de poèmes sous le nom de Soler. À quoi rimait-il ce désir de cacher ma part d'expression poétique sous un autre nom qui, certes, n'avait pas été choisi par hasard ? L'expression poétique serait-elle une sorte de maladie honteuse pour un chercheur déclaré et reconnu comme tel ? Il a fallu que j'arrive à *Trajectoires* pour réunir les deux noms en un seul, pour comprendre que le théoricien est indissolublement lié au poète, qu'il n'est pas pour lui de théorisation sans prolongement expressif.

La rencontre entre la poésie et le cinéma ne va pas de soi lorsqu'il ne s'agit pas d'ajouter un supplément poétique au cinéma (le fameux « réalisme poétique »). Elle est pourtant à la fois fondamentale et élémentaire si l'on prend en considération la capacité de l'image filmique à s'autonomiser par rapport à ce qu'elle représente. C'est cette capacité d'autonomisation qui la fonde et non sa prétendue pente naturelle vers le « réalisme ». Une image existe, toutes significations déployées, en deçà et au-delà de tout ancrage conceptuel.

C'est quand l'image filmique se libère du concept qu'elle devient susceptible de rencontrer l'image poétique. La rencontre entre l'image matérialisée sur l'écran et l'image immatérielle de la poésie écrite s'effectue par le biais de leur lutte commune contre la représentation qui emprisonne tout ce qu'elle touche dans des significations prédéterminées et dans des processus de reconnaissance.

Un cinéma habité par la poésie n'est certes pas industrialisable. Il résulte d'un geste à la fois artisanal (en ce qu'il suppose une maîtrise technique de ses moyens d'expression aux différentes étapes du processus de fabrication du film) et créateur (en ce qu'il suppose une sortie hors de tout déterminisme technique et esthétique). S'il aboutit à un certain universel, il est nécessairement singulier. Le singulier est même la condition de l'universel puisque nous sommes tous des êtres singuliers et que la poésie nous permet d'interagir à ce niveau.

Le cinéma n'est-il pas asservi depuis toujours au double joug du récit et du discours? J'ai été attiré très tôt par les films qui tentaient de libérer le cinéma des chaînes narratives et discursives. Il en est résulté des rencontres inévitables avec les cinémas de Georges Franju, de Marcel Hanoun, de Jean-Pierre Lajournade et surtout de Jean-Daniel Pollet. Je rencontre Jean-Daniel pour la première fois en 1967 dans le cadre d'un entretien pour la revue de cinéma médical *Médecine/Cinéma* où j'exerçais la fonction improvisée de rédacteur en chef. Au cours de cet entretien, je lance l'idée d'une poésie « résolument ignorante » à propos du cinéma de Jean-Daniel Pollet et plus particulièrement de *Méditerranée* (« ignorante » ne signifie pas « ignorance », complète Jean-Daniel en marge de l'entretien que nous avons repris dans *L'Entre Vues*, L'Œil, 1998). On peut savoir en poésie mais rien ne doit être tenu pour connu. C'est à cette condition qu'une autre vue peut se déployer.

La relation amoureuse, du moins dans une de ses équations ($1 + 1 = 3$) a quelque chose de fondamental à voir avec la création poétique. Il ne s'agit pas de s'autocontempler et de s'autocélébrer dans le miroir de son œuvre pas davantage que dans le regard de l'autre. Il s'agit de projeter hors de soi quelque chose qui relève d'un processus de découverte et produit de l'altérité. La personne ou la chose créée ne vous ressemble pas, elle ne ressemble pas non plus à l'autre. Elle ressemble à un troisième terme qui n'existait pas avant la mise en jeu de l'écriture ou de la relation amoureuse. C'est ce double processus que nous essayons de mettre à jour dans le texte qui suit.

Dans l'immense majorité de ses productions et réalisations, le cinéma tend à s'écarter de la vie, bien qu'il ne cesse de la représenter sous des formes diversement mystifiées. L'offre en films construit la demande spectatorielle en s'appuyant sur un besoin – physiologique – autant que sur un désir : celui de s'évader d'une vie tellement insatisfaisante pour la plupart en s'appropriant sur le mode imaginaire des vies plus passionnantes si ce n'est plus heureuses. Dans son entreprise de recomposition imaginaire de la vie réelle, le cinéma

dominant se soumet aujourd'hui encore, de façon plus ou moins délibérée, à des règles scénaristiques héritées d'Aristote et, dans ses sphères les plus élevées, lorgne toujours du côté de l'idéal platonicien. L'art nous permettrait d'atteindre ce que la vie nous refuse ou nous offre si rarement : une vision épurée de la réalité qui correspondrait à son essence. L'art aurait pour finalité de donner forme à une idée *a priori* du réel.

Le geste fondateur des mouvements d'avant-garde qui refusent de se laisser enfermer dans une institutionnalisation de l'art est de s'opposer à toute forme de séparation entre l'art et la vie. L'art a pour finalité, non de se dissoudre dans la vie, mais de transformer la vie en art (de vivre). Il ne vise pas à substituer un monde imaginaire à un monde réel mais à faire passer l'imaginaire le plus chargé de poésie dans la vie réelle. Il résiste par là-même à tout ce qui tend à réduire la vie à une expression normée par la société.

Mais de quelle vie parlons-nous ? De la nôtre, bien sûr, de notre vie dans ce monde, dans cette société. Une vie que nous refusons de soumettre à des impératifs – le profit, la concurrence, la compétitivité – que nous avons combattus et combattons encore et toujours. Mais pour être nécessaire, une philosophie du négatif est insuffisante. L'activité critique phagocyte trop souvent le vivant chez celui qui s'y exerce. L'art – le cinéma aussi bien – est ce qui nous permet de nourrir le désir d'une autre vie et de nous aider à la vivre. Il se doit aussi de fournir des modèles positifs. L'art n'a de sens que rapporté à la vie qu'il contribue, non pas à enrichir (il n'est ni un loisir ni un supplément d'âme), mais à re-fonder.

Re-considérons à cet instant un des films les plus profonds qui ait jamais été réalisé à propos de l'amour : *Madame de* (Marcel Ophuls, 1953). Il ne s'agit pas d'un film sur l'amour impossible, comme on l'a souvent dit, mais d'un film sur l'impossibilité de l'amour dans un contexte social donné, aristocratique en l'occurrence, qui impose des codes et des normes de comportement aux différents personnages. Madame de a épousé un général issu de l'aristocratie pour des raisons de convenance sociale. Il n'y a pas d'amour entre eux mais de la complicité et de la « gaîté » (dixit le général). Le général brille dans le monde par son esprit, Madame de par une beauté resplendissante non dépourvue d'esprit. Le général réserve l'expression de sa sexualité à des aventures de passage et tolère que sa femme entretienne la galanterie de ses nombreux soupirants. Il est entendu et admis que chacun ait sa vie sexuelle pourvu que les apparences soient maintenues et que le couple poursuive, sans turbulences affectives, sa trajectoire mondaine.

Or, voici que Madame de se sent irrésistiblement attirée par un diplomate. Elle donne, et peut-être pour la première fois de sa vie, un nom à cette attirance : l'amour. Qu'il soit réel ou fantasmé, l'amour introduit un facteur de déstabilisation dans la relation qui l'unit au général qui, très vite, prend la mesure de l'intensité de ses sentiments (« Je vous envie d'être aussi heureuse »). Mais Madame de est prisonnière du mensonge social autant que le diplomate est prisonnier des codes de l'honneur qui régissent son milieu. La circulation d'un bijou (d'abord offert par le général à sa femme, et qui aboutit dans les mains du diplomate qui l'offre à son tour à la femme du général) servira de révélateur à ce double emprisonnement. Convaincue de mensonge, Madame de, qui a caché au diplomate l'origine maritale du cadeau, ne peut que constater le désastre : « La femme que j'étais a fait le malheur de la femme que je suis devenue. » Le diplomate la quitte, quitte à se faire tuer en duel par le général : un suicide clairement assumé.

Le film n'est fait que de mouvements en forme d'élan contrariés. Il enchante le spectateur par un mouvement perpétuel qui bute contre des obstacles infranchissables. Par son caractère imprévisible et déstabilisant, l'amour ne saurait trouver une place dans les rapports sociaux que le film ne cesse d'explorer d'une caméra insinuante et toujours en éveil. Il est hors-jeu. La vie sentimentale et sexuelle doit obéir à une programmation mondaine ou ne pas être.

Lorsqu'il vise à se libérer des codes sociaux qui régissent ses représentations, le cinéma assigne une place déterminante à ce que la vie comporte de suspens et d'imprévisible. On ne sait pas ce qui va se vivre et on ne sait pas comment va se manifester le désir de filmer dans ce qui va se vivre. Si les lieux de filmage sont avant tout des lieux de vie, ce n'est pas pour autant que l'on filme en tout temps, en tout lieu. Encore faut-il que s'impose le désir de filmer, que le désir de filmer devienne une composante du désir de vivre, autrement dit qu'il interagisse de façon productive avec la réalité vécue hors cinéma.

Il est nécessaire en effet de différencier désir de filmer et désir de film. Le désir de film ordonne la vie selon ses fins, les fins du film à faire, même s'il est susceptible d'accueillir de l'imprévu. Au lieu de respecter la vie dans la diversité de ses manifestations, il la tient en respect, la dirige et tend à en fixer le cours, entre autres, par le biais de la direction d'acteurs mais aussi et surtout en sélectionnant dans la vie des événements considérés comme filmables, qu'ils obéissent ou non à des schémas scénaristiques déjà constitués. Le désir de film tend à substituer le cinéma à la vie. Il la recompose au lieu de composer avec elle. Au contraire, le désir de filmer part du vécu pour y retourner. Il n'aboutit

pas nécessairement à un film en tant qu'unité organique. Au moment où l'on filme, on ne sait pas si ce que l'on est en train de filmer va trouver place dans un film ni même si un film va se faire. Simplement, le désir de filmer s'est imposé à ce moment-là comme nécessité interne à la vie. Il n'est pas l'expression d'une idée de film qui n'aurait pas encore trouvé sa forme.

Ce qui va être vécu – avec ou sans caméra – n'est pas orienté en fonction d'un scénario préexistant. Il n'y a pas de scénario puisqu'il n'y a pas une vie pour le cinéma et une vie sans le cinéma. Tout est filmable même si ce qui est filmé n'obéit à aucune construction scénaristique préconstituée. C'est la vie envisagée dans sa totalité qui constitue la seule base du film à venir. L'acte de filmer se situe alors dans un entre-deux : il appartient à la vie et il est susceptible en même temps de se transformer en film. Dans les deux cas, il est en deçà de toute forme de représentation.

Il faut d'abord que la vie nous exalte pour que nous envisagions de (la) filmer. Dans *En amour*, ce qui nous exalte est la relation amoureuse comme mise en jeu identitaire. Dans *Premiers mois*, c'est notre relation à l'état de bébé par la médiation d'un bébé qui, effectivement, est le nôtre : Lucas.

Il n'y a pas de scénario mais le projet d'intégrer le cinéma dans le devenir d'une relation. Le fait que le filmage soit soumis à deux formes d'imprédictibilité – celle de la vie, celle du désir de filmer – n'exclut nullement une forme de scénarisation ouverte : un canevas de vie en quelque sorte. Il existe des choix : aller ici et non ailleurs, se placer dans cette situation et non dans une autre. Mais ces choix sont justifiés par des enjeux de vie et non par des enjeux de cinéma même si, pour y trouver place, le cinéma doit devenir à son tour un enjeu. Car il n'y a pas de désir de filmer susceptible de se transformer en film sans un enjeu de cinéma.

Choisir une situation comme mise en jeu d'un enjeu et filmer ce qui en résulte, qui nous échappe dans une large mesure, bien que nous fassions partie des acteurs, non au sens où nous jouerions un rôle mais au sens où le comportement que nous allons avoir dans cette situation nous est à nous-mêmes imprévisible, comme nous est imprévisible le comportement des autres protagonistes de cette situation. La programmation comporte une part d'imprévisible que nous n'aurions voulu réduire pour rien au monde.

Ce qui allait donner une unité à nos films, ce n'était ni une unité de style, ni une unité dans les méthodes d'approche de la réalité visible, mais une

succession d'états subjectifs vécus avec intensité – tant au filmage qu'au montage. La restitution de l'état l'emportait sur toute autre considération, narrative ou discursive. C'est en quoi notre démarche cinématographique se rapproche de la démarche poétique : refuser la *réduction de l'état* à du récit comme à du discours.

Dans quelle mesure l'intensité de l'état subjectif – émotif ou cognitif – est-elle liée au caractère imprévisible de ce qui advient ? Il est certain que le caractère imprévisible d'une situation ou de son développement déclenche des émotions non programmées, inadaptées par rapport à celles qu'il conviendrait d'avoir dans cette situation. Ce décalage tend par là-même à nous écarter des stéréotypes et des clichés.

L'imprévu du filmage n'est pas de même nature que celui du montage. Au filmage, il s'agit de vivre le film dans le mouvement même de la vie, à son rythme et dans ses aléas. Il est trop tôt encore pour adopter un principe de construction. Au montage, la vie continue avec le matériau recueilli au filmage. Ce qui fut vécu au filmage, cinématographiquement parlant, se résume à présent à ce matériau. Il est temps d'inventer un principe d'organisation du matériau susceptible d'accueillir encore de l'imprévu. Mais l'imprévu va naître ici de l'organisation du matériau lui-même, c'est-à-dire du montage.

À propos des films *En Amour* et *Premiers Mois*¹, le mot qui sans doute les unirait l'un à l'autre, en même temps qu'il qualifierait une démarche commune serait celui d'*interaction*. Une interaction résulte de la rencontre de deux éléments se transformant l'un par l'autre. De cette interaction naîtra un troisième terme, une relation, un phénomène, un processus. De toute façon, quelque chose de nouveau qui n'aurait pas existé sans cette rencontre.

Les films feront alors coexister plusieurs niveaux d'interactions.

Dans les deux cas, le filmage s'organise sur la base d'interactions réelles, celles d'une rencontre amoureuse (*En amour*) ou bien celles qui lient le bébé à son environnement immédiat (*Premiers mois*). Il s'agit à chaque fois d'inventer des formes cinématographiques correspondant à ces instants de vie saisis par la caméra.

1. Films coréalisés par C. Guéneau et G. Leblanc. Voir site <www.mediascreationrecherche.com>.

Dans ces deux films, le désir de cinéma est intimement lié à celui de la vie. Faire du cinéma, c'est vivre en même temps.

Le film *En amour* répond à une commande de court-métrage (GREC et Documentaire sur grand écran) sur le thème de la lettre au cinéma qui correspond à l'envie de faire un film non pas sur l'amour mais « en amour », c'est-à-dire dans le mouvement de notre rencontre amoureuse. Pourtant la lettre implique l'idée de séparation, elle suppose une distance, une absence. S'adresser à l'autre c'est déjà en être séparé. À partir de là, le film tentera d'abolir toute forme de séparation, entre nous d'abord, puis avec le monde qui nous environne, celui des lieux découverts ou re-découverts ensemble, celui des liens affectifs familiaux ou non. Il ne s'agit pas de représenter l'amour, encore moins de le raconter, mais plutôt d'en exprimer quelque chose, comme un mouvement, une circulation fluide.

De ce flux de vie, insaisissable et imprévisible naîtront des images. Des images qui correspondront toujours à un désir de filmer, imprévisible lui aussi. Sans programmation aucune.

Des images qui surgissent de l'intérieur comme pour tenter d'abolir tout rapport d'extériorité avec ce qui est saisi du monde. Ce parti pris excluait d'emblée l'intervention d'un opérateur extérieur à notre relation. Il fallait que la caméra circule entre nous, que chacun accepte de s'exposer librement au regard de l'autre.

Filmer l'autre c'est interagir avec lui, en ces points où l'on refuse la séparation entre filmeur et filmé, où les positions sont interchangeable. Sans domination aucune. Sans voyeurisme ni exhibitionnisme. Il ne s'agit pas non plus de filmer le quotidien de l'amour en direct ou en continu, mais plutôt de construire cinématographiquement une temporalité qui correspondrait à celle de l'amour.

Le film *Premiers mois* naît du même désir de faire interagir la vie et le cinéma. Une vie à trois cette fois. Il ne s'agit pas, là non plus, de faire un film sur le bébé mais avec lui, non pas de porter sur lui un regard extérieur mais de partir des interactions qui se construisent entre lui et nous. Faire un film pour apprendre quelque chose de lui et pour apprendre en même temps quelque chose de nous-mêmes qui aurait été perdu, oublié, refoulé depuis longtemps. Retrouver le bébé enfoui en chacun d'entre nous.

Au cœur des interactions que nous mettons en place avec lui, nous regardons Lucas et nous interrogeons simultanément le regard qu'il porte sur nous.

Nous le laissons s'exprimer et nous nous efforçons d'être attentifs à tous ses comportements, sans les hiérarchiser, sans les écraser sous le poids d'interprétations préexistantes, toujours réductrices.

Nous le filmons tour à tour, en correspondance avec le désir spontané de le faire, des échanges s'établissent, des dialogues s'élaborent, constitués de gestes, de paroles, de chansons, de bruits variés, selon des rythmes et des intensités à chaque fois différents. Il s'agit de filmer de telle sorte que chaque scène permette le déploiement d'un échange le plus riche et le plus diversifié possible.

Le caractère imprévisible des scènes filmées réside surtout dans les mouvements de compréhension et d'incompréhension qui ponctuent la relation, dans les moments d'étonnement et de découverte réciproques.

Interagir à deux ou à trois signifie que chacun est acteur, y compris celui qui tient la caméra. Lucas l'a très vite compris ; pour lui la caméra est un jouet, elle fait partie intégrante des situations d'interactions que nous filmons. Parfois, il s'en étonne, comme en témoignent ses nombreux regards caméra. Quelle relation existe-t-il entre le regard de son père ou de sa mère et cet objet inconnu ? À d'autres moments, au contraire, il oubliera complètement sa présence pour concentrer son attention sur un objet tout à fait différent.

Premiers mois : nous décidons que le tournage cessera au moment où Lucas fera ses premiers pas. Non pas parce qu'il cesserait tout à coup d'être un bébé mais parce que la marche nous semblait figurer l'aboutissement d'une tension difficilement dépassable.

À partir des cinquante-sept heures filmées, il faudra obtenir une durée nécessaire au film.

Au montage, il s'agit toujours de partir de ces interactions filmées pour en construire de nouvelles, celles qui naîtront des images entre elles, du travail du film. Le montage ne répondra pas au principe de la transparence ni à celui de la continuité narrative. Il affirme au contraire son caractère fragmentaire, assemble, disjoint, divise, superpose les images les unes avec les autres. Penser l'intervalle, l'interaction des plans ou des séquences entre elles en assumant la discontinuité, l'hétérogène. Il fait apparaître d'autres combinaisons, d'autres liens possibles entre les scènes (« le vrai montage commence quand on ne sait pas ce qui va arriver, » écrivait Jean-Daniel Pollet dans *L'EntreVues*). Le montage devient une construction poétique qui ne se soumet à aucune règle héritée de la

narrativisation ou de la discursivité. Il se libère des significations posées *a priori* pour laisser place à un imaginaire *vécu* où l'inconscient joue un rôle majeur.

Des lieux, des saisons se succèdent, des paysages changeants en tout temps, en tout lieu se rencontrent, brisant toute continuité narrative, tout repère spatio-temporel pour participer à la construction filmique d'un espace-temps inédit, celui de l'amour.

Tout ce désordre apparent permettrait de créer avec les moyens du cinéma un ordre nouveau, capable d'exprimer quelque chose qui n'aurait pas eu lieu sans le film, plus proche du sensible. Le sensible ne se laisse pas réduire ici à un moyen d'information pour la perception, il constitue la base même de la construction poétique du film.

Dans *En amour*, la surimpression répond parfaitement à notre conception de l'état amoureux. Figure centrale de la rencontre d'images, du surgissement imprévisible d'espaces et de temporalités nouvelles, à l'image de la transformation identitaire qui ébranlait nos vies à ce moment-là. « Les rencontres d'images seraient comme la respiration du film, des images qui se reconnaîtraient, se mêleraient amoureusement, basculeraient les unes dans les autres pour en faire naître d'inconnues. Impossible de préfigurer ce qu'elles seront » (phrase extraite du film).

Par la surimpression, les images se transforment les unes par les autres, inventent des formes nouvelles sans plus se laisser enfermer dans des formes aux contours bien définis, espèrent créer de nouveaux rapports à l'imaginaire. Tout comme la relation amoureuse, la surimpression assemble, transforme, recompose.

Dans *Premiers mois*, les écrans divisés nous semblent retranscrire de façon productive les différents états du bébé, les instants indécidables comme ceux d'intense communication, l'expression forte des désirs comme celle des besoins vitaux. En multipliant les points de vue, l'écran divisé force le regard à créer des liens inédits entre les scènes, chaque spectateur cherchant à recomposer son propre cadre.

À chaque fois, il s'agit de trouver une forme cinématographique susceptible de correspondre au plus près, celle qui saura traduire le plus intensément un état émotif ou créer des liens inattendus entre les images.

À partir de ces deux niveaux d'interactions, celles des situations filmées, celles qui naissent des images entre elles et des sons entre eux, va se créer un troisième niveau d'interactions issu de la rencontre du film et du spectateur. C'est vers cette tension finale que le film tout entier va se diriger.

Il est bien évident que chaque spectateur re-scénarise le film qu'il a devant les yeux en fonction de sa propre vie et de propre grille de lecture. Personne n'aura vu, ni entendu la même combinaison d'images et de sons au sortir de la salle, chacun en fournira une interprétation différente. Cette activité spectatorielle variable, complexe, ne peut s'envisager qu'en termes d'interactions avec le film qui la construit. D'un côté, la scénarisation filmique qui s'emploie à « toucher » un public ou dans le meilleur des cas à rencontrer un spectateur, de l'autre l'activité de scénarisation du spectateur difficilement descriptible, encore moins saisissable ou quantifiable.

C'est cet entre-deux, cet intervalle plus ou moins vaste qui nous intéresse et qu'il faudra questionner.

Quel espace de liberté laisse-t-on au spectateur ?

Quel type d'interactions cherche-t-on à créer avec lui ?

S'agit-il de s'identifier à des personnages, à des situations ? S'agit-il de reconnaître ce qu'on connaît déjà ? S'agit-il de vivre une simple excitation sensorielle par l'intermédiaire d'un film ?

Plus on s'approche d'un devenir ordonné par la poésie, plus on s'éloigne de ces modèles, plus l'œuvre engage le spectateur dans le processus créatif et l'amène à prolonger le travail de création entamé par l'auteur, en faisant émerger des aspects inconnus du réel, en créant de nouvelles relations au sensible. Dans ce cas, le film aura permis d'actualiser le désir de transformation du spectateur, il deviendra expérience à part entière.

Quand à l'inverse le cinéma dominant mobilise chez le spectateur un imaginaire d'évasion, celui qui cherche à fuir une réalité insatisfaisante en trouvant refuge dans des mondes de satisfactions substitutives.

Un autre cinéma ne serait plus centré sur des processus identificatoires, il amènerait le spectateur à partager l'expérience du film par la mise en jeu d'expériences similaires dans sa propre vie.

L'implication du cinéaste dans ce qu'il filme appellerait en retour celle du spectateur.

En amour vise en premier lieu à abolir toutes les formes de séparation qui se matérialisent au cinéma par des figures. Celle du champ-contrechamp est certainement la plus connue et la plus pratiquée. Il est ici, elle est là – successivement filmés dans des espaces disjoints. Si je m'adresse à quelqu'un et que je suis supposé ne pas être fou, quelqu'un m'écoute et va sans doute me répondre. On va le (la) voir après m'avoir vu. L'amour se construit sur le refus de la séparation et par conséquent sur le refus du champ-contrechamp.

Abolir les distances, supprimer les frontières. Comment figurer ce mouvement de passage d'une forme à l'autre, comment glisser d'une forme à l'autre si ce n'est par le jeu des surimpressions? Encore faut-il que ces formes soient liquides. La présence de la mer est constante dans le film. C'est à elle que l'on s'adresse pour se faire entendre de l'autre. Sac et ressac, flux et reflux, sont aussi inséparables que les amoureux.

Pour fluidifier les mouvements, de l'eau, de l'eau sous toutes ses formes. Un lent et long panoramique fait glisser en surimpression deux visages de femme à la surface du canal Saint-Martin. Il est question de leur conception de l'amour. Un mince filet de voix coule de leur bouche. Comme si le canal avait étranglé leur parole. Nulle trace de violence, pourtant. Au cours du mouvement l'eau a absorbé la parole pleine et sonore qui est devenue un murmure à la limite de l'audible.

L'immersion sous toutes ses formes. L'immersion de la parole. Plus loin un homme qui me ressemble marche sur une plage et, devenu tout petit, s'immerge dans le visage de sa bien-aimée. Le glissement de plus en plus fluide des images produit des rencontres imprévues. Encore faut-il que ces rencontres visuelles et sonores s'avèrent aussi nécessaires que notre rencontre.

La mer s'allie au minéral. De très anciens édifices entrent en liquidité. Le jeu combiné des deux panoramiques projette un chat dans un ciel un rien nuageux. Il y est tout à son aise. Nous l'y laissons.

La mer couvre et recouvre de son écume chaude et blanche un manège qui n'en finit pas de tourner. Bien que le premier mouvement soit naturel et le deuxième mécanique, créé de main d'homme, ils pourraient durer aussi longtemps l'un que l'autre, voire ne jamais s'arrêter si l'on oublie l'usure possible

du mécanisme. Un troisième mouvement leur assigne pourtant une plage de temps indépassable, celui du montage. Le montage introduit de la finitude dans le film. C'est lui qui le réduit à une durée mesurable. Un montage réussi est celui qui ouvre le film à l'infini du temps spectatorial qui excède de toutes parts la durée réelle du film.

La caméra peut-elle caresser un corps comme le corps un autre corps ? À condition que le corps caressé exprime son désir de caresser le corps qui la filme. Dans notre conception du cinéma, il n'y a jamais d'objet pour un sujet. Il n'y a que des interactions entre sujets en voie de dépassement, de déplacement identitaire.

C'est la déflagration produite par la rencontre qui importe avant tout – l'espace-temps de la rencontre – et non son installation dans une durée qui se transformerait bien vite en contemplation à la poursuite d'une éternité possible.

Arpenter la plage enneigée en direction de la mer. Brisant les cristaux les pas crissent. La marche – régulière, inexorable – fait lever des couches d'images qui ne parviennent pas à l'interrompre. Ces surimpressions introduisent de la discontinuité mais s'inscrivent dans la continuité de la marche. Les pas sont d'autant plus audibles sous les images qu'elles sont muettes et que la mer gagne en présence sonore à mesure que les pas s'en rapprochent. Où mènent ces pas ? On le devine lorsque la caméra risque un panoramique ascendant vers le ciel. Il n'y a plus de frontières entre la terre, la mer et le ciel, une couette se transforme en tapis volant, les corps se caressent et sont caressés par la main, par l'eau, par le sable : strates de caresses. Une chambre ouverte à tous les espaces, aux temps les plus hétérogènes, un parcours où marcher équivaut à voler. Lévitiation contrariée.

Filmer, *s'entrefilmer*. Filmer l'autre ? Se filmer à partir de l'autre. Rien d'étonnant à ce qu'on ne s'y reconnaisse pas. C'est la finalité de la mise en jeu : se découvrir autre que celui (celle) que l'on croyait être.

Chez un bébé, il n'est pas un seul geste qui ne soit un commencement dans un recommencement. Tous ces gestes et mouvements, bruits de bouche et de langue, ont été accomplis d'innombrables fois par d'innombrables bébés mais on a la sensation qu'ils n'ont jamais été exécutés avant cette fois-là. C'est cette sensation qui est à la source de notre étonnement et qui mobilise notre attention de parents et de filmeurs. Être à la fois dans la répétition et dans la

naissance de quelque chose qui n'a jamais eu lieu. Nous avons essayé de filmer au plus près de cette sensation.

Plonger dans le sommeil. Passer de l'activité la plus fébrile au néant gestuel le plus complet.

Le plaisir du sein et la contrainte du biberon dans une seule image composée. De la chair, chaude et goûteuse, au plastique froid et craquelant. On boit du lait pour survivre. Les deux visages luttent dans la même image : l'un qui se tend, l'autre qui se dérobe.

Comment exprimer autrement que par des très gros plans un corps « si près des sensations premières ? ». Le désir ne connaît pas encore d'obstacles. S'il s'en trouve, ils sont ignorés. L'espace se réduit à l'expression immédiate du désir.

Pourquoi avoir choisi un ordre qui n'est pas chronologique ? Est-ce là un tribut payé à la déjà obsolète modernité ? Lucas ne parle pas encore, puis il parle, ensuite il ne parle pas. Bébé, plus bébé et encore bébé. C'est que l'interaction prime sur la forme d'expression et de communication. Les interactions construites à partir de l'acte de chanter, de se nourrir, de se déplacer, les interactions construites dans la relation à l'autre – objets ou personnes. Les interactions traversent les âges et suggèrent des rapprochements qui dérogent à l'ordre du temps.

Nous fixons les règles du jeu mais nous ne savons pas quel jeu va se jouer. Il en va toujours ainsi, nous apprennent les psychologues, quand un bébé se sent en sécurité. Avec un bébé, tout jeu peut devenir mise en jeu. Tout jeu, aussi balisé soit-il, ouvre sur des horizons imprévus. C'est qu'un bébé s'engage totalement dans le moindre de ses gestes et passe d'un état émotif à un autre avec une égale intensité. Parmi tous ces états, il en est beaucoup d'indécidables, sur lesquels on ne peut apposer l'étiquette rassurante d'une émotion ou d'un sentiment répertorié (ils existent également chez l'adulte mais ils ne durent pas, vite réprimés par la nécessité de donner de soi une image socialement acceptable et narcissiquement valorisante). Que ressent-il ? Que va-t-il faire ? Ces questions n'ont pas de réponse dans l'instant. Mais la situation ne doit pas vous angoisser, bien au contraire. Lucas fera ce qu'il désirera, en interaction avec nous qui désirons tout autant communiquer avec lui. C'est à cette condition qu'il se sentira bien avec nous et pourra nous offrir sa part d'invention du réel.

Écran divisé : faire coexister dans l'espace d'un écran unique différents jeux et différentes façons de jouer. Différentes façons de se comporter dans la même relation, l'implication réciproque, l'observation participante et les hypothèses que l'on peut risquer à partir de cette observation. La variabilité des approches construit un point de vue en perpétuel déplacement ou plutôt une multiplicité de points de vue.

Bruits de bouches. Onomatopées. Syllabes qui, par leurs combinaisons, évoquent des langues, parfois proches parfois lointaines.

À quoi joue-t-on ?

Un jour j'ai le désir de faire participer la caméra à nos jeux.

Il y a un Lucas au filmage, il y en aura deux au montage, couchés sagement côte à côte.

Les deux me faisant face.

Pourquoi ce dédoublement ?

C'est dans la continuité du tournage que le dédoublement s'était opéré. Tantôt, en pleine activité, prenant son pied, dégorgeant le lait fraîchement bu. Tantôt comme tétanisé par l'écoute, scrutant la bouche de l'homme à la (petite) caméra dans l'attente fébrile qu'il en sorte des sons inouïs.

Stade oral. On grignotera n'importe quoi, du brin d'herbe au bout de bois. Mais que se passe-t-il donc dans leurs bouches ? L'essentiel est de maîtriser les sons qui en sortent. Bouche de géant qui s'ouvre et se ferme immensément. Bouche qui pourrait mordre et surtout avaler. Cette bouche monstrueuse, muette après avoir si fort chanté, à présent offerte, ouverte, Lucas peut y glisser les doigts et les ressortir, intacts. Le Monstre ouvre la bouche et il n'en sort aucun son.

Lucas n'est pas sans nous surprendre, nous aussi. C'est, par exemple, la scène de l'abricot. Le comportement de Lucas à cette occasion nous demeure aujourd'hui encore énigmatique (et nous avons cherché à lui répondre par un texte lui-même énigmatique). Ce dépeçage tout en douceur du fruit. Ces lambeaux d'abricot jetés par dessus la tête. Et puis, cette colère soudaine, inexplicable. Lucas à la maîtrise de l'objet et il se met malgré tout en colère. Que se passe-t-il dans sa tête puisqu'aucun obstacle ne s'interpose entre le désir et l'objet ?

Voir et toucher sont inséparables.

Deux rapports différents à la télévision : le bricolage des prises de courant (sécurisées) en haut à gauche, la contemplation en bas à droite.

Le rapport à l'objet ne réserve des surprises que s'il est filmé dans la durée. La boîte de Toscani, le sac.

Il ne se passe rien pendant tout ce temps. N'aurait-il pas fallu couper, se contenter de l'anecdotique? Il n'en était pas question.

Il s'est alors produit quelque chose d'immense : abîmé dans une concentration sans faille, un bébé s'efforce à de multiples reprises de réussir le geste auquel il échoue. Boucler un sac est encore hors de portée.

C'est ici que le « on ne sait pas ce qui va se vivre » diffère fondamentalement du « on ne sait pas ce qui va arriver ». Peu nous importe que la vie secrète des événements auxquels les différentes formes de scénarisation du réel nous ont habitués. Ce qui nous importe, et nous mobilise filmiquement, c'est la relation que Lucas va construire avec le sac. Va-t-il le rejeter, comme il en a l'habitude, à la première résistance?

Suspens. Il nous semble d'expérience que cette relation va se défaire aussi vite que celles qui l'ont précédé. Lucas va s'énerver, ça va de soi. Il va s'en prendre à l'objet, réduire le sac en bouillie imaginaire. Mais non, il s'applique, il s'applique interminablement. Seul le bruit d'un tracteur finit par le distraire et le ramener au monde ordinaire.

Mobilité des expressions. Mobilité des émotions. Les affects à fleur de visage. L'émotion à nu.

La transparence de l'affect.

L'affleurement immédiat de l'affect.

La fulgurance des passages émotifs d'un état à l'autre.

L'articulation des affects n'a pas de langue pour s'écrire.

Ce qui me conduit à réifier l'autre, c'est la connaissance que je prétends avoir des mécanismes qui le font agir à son insu. Je connais les rouages de cette mécanique et lui les ignore. Je peux m'amuser à le voir s'agiter en toute inconscience et même à tirer les fils de la marionnette.

Et si mon savoir, aussi nourri soit-il, ne suffisait pas à élucider les comportements qui s'offrent à moi, à commencer par les miens? Ici, peut-être, commence le cinéma.

Comme n'importe qui, le poète sait beaucoup de choses et en même temps il ne sait rien. Autrement dit, il apprend à savoir dans l'ignorance et souvent dans la contestation de ce qu'il sait.