

Une rencontre entre film de famille et film expérimental : le cinéma personnel.

Si, pour beaucoup, le film de famille est considéré comme une production esthétique, ne remplissant qu'une fonction sociale, comparable à celle de la photographie familiale : "renforcer l'intégration du groupe et du même coup l'inclinaison à fixer l'image de cette intégration" (P.Bourdieu, 1965 : 47), il est étonnant de constater comment celui-ci est à l'origine d'un type de productions cinématographiques projetées dans les musées d'art moderne, les galeries d'avant-garde... bref dans les lieux de diffusion du cinéma dit d'avant-garde ou expérimental¹ qui a acquis de haute lutte une place légitime de l'espace de l'art².

En effet, des réalisateurs apparentés aux cinéastes d'avant-garde, tels Maya Deren, Jonas Mekas, Stan Brakhage et Joseph Morder, n'hésitent pas à considérer le film de famille comme genre esthétique à part entière avec ses figures propres et à revendiquer pour eux-mêmes les conditions en amateur de sa réalisation.

Que le film expérimental ait trouvé dans le film de famille comme un cousin, voilà une parenté inédite que le cinéma personnel nous invite à questionner. Au-delà du caractère paradoxal que peuvent présenter ces home movies expérimentaux, il s'agira donc de débusquer cet "air de famille" dans les

¹Notons tout d'abord que l'appellation de ce conglomérat de pratiques hétérogènes et ayant en commun une réalisation individuelle s'attachant aux éléments formels de la représentation cinématographique, sous le terme de "cinéma expérimental" n'est pas elle-même stabilisée. D'autres termes ont été utilisés pour qualifier cette partie de la production cinématographique, tels "cinéma d'avant-garde", "cinéma comme art", "cinéma pur", "cinéma intégral", "cinéma de poésie" dans les années 1920 ou encore "cinéma underground", "cinéma marginal", "cinéma différent" à partir des années 1960. Face à une telle inflation taxinomique, qui n'est elle-même que la conséquence de la diversité des pratiques désignées, Dominique Noguez, spécialiste, ce français de cette production variée, propose de parler de l'existence d'un "pôle expérimental" (D.Noguez, 1987 : 348). Il reprend donc le terme d'"expérimental", qui "a plusieurs défauts mais qui a l'avantage d'être quasiment le plus ancien, le moins ambigu, le plus universel" (D.Noguez, Ibid : 343).

²Ne serait-ce que parce que le film expérimental est aussi parfois l'oeuvre d'artistes d'avant-garde, qui poursuivent avec le médium cinématographique leurs recherches formelles, tels Marcel Duchamp, Man Ray, Fernand Leger, Francis Picabia, Laszlo Moholy-Nagy, Viking Eggeling, Hans Richter...

discours et les pratiques de cinéastes personnels eux-mêmes pour qui le film de famille constitue à la fois un référent formel et un modèle statutaire. Puis nous montrerons que si une telle parenté peut être revendiquée, c'est en raison de la commune appartenance du film expérimental et du film de famille à un champ de pratiques cinématographiques, que nous appelons "cinéma privé".

Le film de famille comme référent formel.

Pour les cinéastes personnels, le film de famille constitue un référent formel parmi d'autres. Ils s'en inspirent comme genre typique au niveau des thèmes traités et du style de filmage caractéristique des cinéastes profanes.

Une thématique commune.

Un film de famille célèbre le lien familial en préservant les images de jours heureux. Mais la "famille" en question peut également renvoyer à celle que l'on s'est choisie. Dans ce cadre, on peut dire que les cinéastes expérimentaux ont produit de véritables films de famille. Les cinéastes de l'underground américain notamment ont tissé des liens d'amitié et de solidarité, à travers des formes d'entraide et de coopération dans la réalisation et la distribution des films, qui dessinent les contours d'une petite société. Et certains films peuvent alors témoigner de ces liens. Ainsi, Marie Menken a dédié certains titres à des amis cinéastes et proches, tels *Arabesque for Kenneth Anger* (1961) ou *Bagatelle for William Maas* (1961). Hans Richter, de la génération des pionniers du cinéma expérimental, continua à filmer après son exil sur le continent américain. Il y réalisa entre autres des "films de copains", mais quels amis ! On reconnaît ainsi dans *Dream that Money Can Buy* (1944-1947), *8x8* (1955-1958), *Dadascope* (1956-1961), Raoul Hausman, Jean Arp, Marcel Duchamp, Richard Hulsenbeck, Fernand Léger, Man Ray, Marcel Duchamp, Alexandre Calder, Max Ernst, Darius Milhaud, John Cage, Paul Bowles, Yves Tanguy, Richard Hulsenbeck, Alexandre Calder, Max Ernst, Jacqueline Matisse, Jean Cocteau,

Tristan Tzara, Kurt Schwitters, Philippe Soupault. Dans le même esprit, on peut encore citer les films de Warhol, qui installa une Bolex dès 1963 dans sa Factory. Chaque visiteur devant se laisser filmer 3 minutes, le temps d'une bobine. De nombreux portraits furent ainsi tirés du milieu artistique new-yorkais et de sa faune, que l'on rencontre également dans *Kiss* (1964), *13 Most Beautiful Women* (1964-1965) et *13 Most Beautiful Boys* (1964-1965), *50 Fantastics and 50 Personalities* (1966) avec Allen Ginsberg, Peter Orlovski, Roy Lichtenstein entre autres. Dans le journal filmé de Mekas remonté dans *Walden* (1965-1969), on peut rencontrer au hasard des plans John Lennon, Yoko Ono, Hans Richter, Lionel Rigosin, Gregory Markopoulos. Ce dernier sera aussi un prolifique portraitiste. Dans *Galaxie* (1966), pendant 3 minutes, seront ainsi filmés Jérôme Hill, Susan Sontag, Shirley Clarke. De la même façon, le tout underground américain figure dans *The Illiac Passion* de Gregory Markopoulos (1964-1966) ou dans *Award Presentation to Andy Warhol* (1964), de Mekas et filmé par Markopoulos, immortalisant la remise du prix décerné à Andy Warhol par la revue *Film Culture*. En France, citons Gérard Courant et ses *Cinématons*, qui consistent à faire poser un artiste célèbre ou inconnu pendant le temps d'une bobine de Super-8. Dans le *Journal Filmé* de Joseph Morder est présent également tout le milieu du cinéma underground français à la fin des années 70³.

Si le film de famille fixe des événements liés à la vie domestique, certains films personnels sont ancrés dans l'intimité proprement dite des réalisateurs, élargissant les limites de l'intimité montrable dans le film de famille au-delà des rituels festifs ou des pratiques de loisirs⁴. C'est pourquoi, il pourrait être dit à propos de certains films du cinéma personnel qu'ils sont comme les films cachés dans les chambres des enfants les moins sages de la famille. D'ailleurs Maya Deren ne parlait-elle pas de "films de chambre" (M. Deren, 1961) à propos de son *Meshes of Afternoon* (1943). Mais ce terme peut aussi décrire les premiers films de Kenneth Anger (*Fireworks*, 1947), ou encore Curtis Harrington (*Fragment of seeking*, 1946). Marqués par une prégnance de la

³Ces exemples peuvent aussi être interprétés comme des portraits de deux générations artistiques et il est possible de les considérer comme des documents sur la vie des avant-gardes européennes en exil, américaine et française. Cependant, la dimension interpersonnelle qui parcourt la réalisation de ces films lorsqu'ils sont reçus comme des "films de copains" est perdue, alors précisément que c'est cette dimension "familiale" qui préside à la réalisation de ces films.

⁴Mais, il faut ajouter qu'une part importante de la production amateur est composée de films pornographiques. Notons de plus qu'avec la révolution vidéo les limites de l'intime se trouvent déplacées. Ainsi, outre les vidéos d'accouchements, on peut désormais transmettre les images d'échographies directement en branchant la vidéo sur l'appareil.

métaphore du rêve, à dominante autobiographique et au caractère solipsiste en raison de la présence omniprésente des réalisateurs sujets, acteurs et réalisateurs des films, ils ont été qualifiés à juste titre de "subjectifs". Jean Cocteau, qui présidait en 1949, le Festival du Film Maudit, auquel Anger participait, écrit en 1951 à propos de ces jeunes cinéastes américains utilisant le 16mm : "Ils s'y confessent, comme chez le psychiatre. Il en résulte des bandes très curieuses et dont on se dit que si chacun se confiait de la sorte, la machine deviendrait aussi passionnante que l'encre dans la solitude. J'en profite pour supplier les innombrables amateurs de ne pas tendre vers la technique, ne pas jouer au vrai cinéaste; de ne craindre ni l'audace, ni la folie. Sinon leurs écrans ne présentent qu'un cinématographe mineur, qui n'a pas trouvé son registre. Ils sont plus libres que nous. Qu'ils en profitent" (J. Cocteau, 1985 : 30).

Mais parce que le film de famille assume une forte fonction symbolique, certains réalisateurs peuvent s'en inspirer mais pour le détourner. C'est le cas de Jérôme Hill, qui dans *Anticorrida* (1967) peint sur la pellicule d'un film de famille tourné en 1943 en Espagne. Pour justifier son geste, il déclare non sans ironie : "Mon père n'avait pas l'habitude d'un opérateur professionnel. Résultat : du cinéma d'avant-garde". Dans *Nuptiae* (1968), James Broughton remonte le film de son propre mariage filmé par Stan Brakhage. Ce réalisateur puise également dans les saynètes typiques du film de famille pour son *Mother's Day* (1948), qui juxtapose des tableaux drolatiques traitant de l'expérience de l'enfance et des rapports familiaux.

Si le film de famille représente donc une source d'inspiration à divers titres pour le cinéma expérimental, ces artistes d'avant-garde se servent aussi des figures qui font du film de famille un film "mal fait" comme d'une "machine de guerre contre le Mode de Représentation Institutionnel" (R.Odin, 1993 : 15).

Une rhétorique particulière : un style d'amateur.

Lorsque les films du cinéma personnel explorent l'expérience intérieure des cinéastes, la restitution cinématographique d'une vision subjective est alors parfois articulée à travers un ensemble de figures (surimpressions, flous, filés, bougés, montage symbolique...) qui peuvent être interprétées comme autant de

"figures de rupture" jouant sur les codes de la matière de l'expression, de l'analogie, du montage mais aussi du récit.

Ainsi, Jonas Mekas, en réponse "aux gardiens de l'Art du Cinéma" qui lui reproche une caméra gigotante et une mauvaise technique (J.Mekas, 1978a), revendique un style de filmage "totalement privé, personnel et non-professionnel" (J.Mekas, 1978b : 195). Cette façon de filmer correspond à la façon subjective dont il ressent ce qu'il filme indépendamment de l'exposition, de la netteté de l'image. Et au contraire la lumière, l'exposition, les mouvements du rythme, ne sont que les moyens lui permettant de s'immerger dans la réalité qu'il filme indirectement. Par exemple, dans *Reminiscences of a journey in Lithuania*, Mekas filme ses retrouvailles avec sa famille, sa maison natale, le village de son enfance trente-cinq ans après son "déplacement" hors de Lituanie. Résultat : une caméra gigotante, des images sont sur ou sous-exposées, bref un vrai film de famille, tel que l'imaginaire social se le représente. Plus que dans les autres films de Mekas, le maniement technique de la caméra semble peu lui importer. Comme il le raconte lui-même, pour son départ en Lituanie, on avait mis à sa disposition une équipe et des caméras. Mais il les refusa, car il savait que "bien que les images prises par ces techniciens suivant ses instructions, auraient été plus professionnelles, elles auraient détruit le sujet véritable qui me préoccupait" (J.Mekas, Ibid). Il conclut alors "lorsque vous rentrez à la maison pour la première fois, vous savez que les foules du film officiel n'ont plus leur place" (J. Mekas, Ibid.).

Comme on l'entrevoit à travers cette dernière citation, si les cinéastes personnels adoptent ce style d'amateur pour manifester leur dégoût des films "bien faits et roses" du cinéma commercial⁵, ils semblent plus globalement "mobiliser le film de famille au profit d'une démarche émancipatrice par rapport aux structures du cinéma professionnel" (R.Odin, 1993 : 15).

Le film de famille comme modèle statutaire.

⁵Pour reprendre une expression présente dans le manifeste du New American Cinema Group, qui, à l'instigation de Jonas Mekas, rassembla en en 1960, les cinéastes indépendants et expérimentaux américains.

Si nous quittons l'analyse interne des films eux-mêmes pour nous attacher à leurs espaces de production, nous allons voir comment le film de famille ne constitue pas seulement une source d'inspiration formelle pour les créateurs de home movies expérimentaux, mais que leurs réalisateurs représentent en tant qu'amateur un modèle de statut socio-économique.

Je suis un amateur dit le cinéaste expérimental.

Si la visée de l'intériorité du film subjectif le consacre comme l'oeuvre d'un Seul, qui serait tout à la fois un artiste, un poète et un cinéaste, certains réalisateurs préfèrent cependant être associés à des cinéastes amateur.

Stan Brakhage a ainsi écrit une "défense de l'amateur" dans laquelle il déclare être fier de la catégorisation de "cinéaste amateur" que certains critiques pas, toujours bien attentionnés, lui attribuent (S.Brakhage, 1982 : 162). Dans cette "défense de l'amateur", il explicite pourquoi cette catégorie "amateur" semble plus approprié pour décrire sa pratique cinématographique. Il y écrit : "Je fais des films depuis quinze ans aujourd'hui. J'ai contribué à de nombreux films commerciaux comme réalisateur, photographe, scénariste, acteur même et j'ai donné quelques coups de mains... et parfois même en combinant les différentes fonctions. Mais, la plupart du temps, j'ai travaillé sans fonction désignée, en l'absence de toute collaboration avec d'autres. J'ai travaillé seul, chez moi, sur des films apparemment sans valeur commerciale, chez moi, avec un médium que j'aime, en faisant des films auxquels je tiens comme je tiens en tant que père à mes enfants. Comme ces "home movies" en sont venus à être vus, ont eu une vie publique, j'ai été appelé en tant que réalisateur de ceux-ci, "un professionnel", "un artiste", un amateur". De ces trois termes, c'est du dernier dont je suis le plus fier... même si c'est ce terme qu'utilise le plus fréquemment pour critiquer mon travail ceux qui ne le comprennent pas" (S. Brakhage, 1982 : 162).

Jonas Mekas, à la fois réalisateur et grand organisateur du cinéma expérimental américain d'après la seconde guerre mondiale, affirme, en se demandant comment différencier les "zones publiques et commerciales des arts de leurs franges d'avant-garde" : "Le terme amateur utilisé, comme chez Cocteau, Markopoulos, Tyler, Brakhage, dans le sens de celui qui aime peut être ici d'un usage opportun. C'est l'aspect personnel, amateur, de famille qui

est souligné ici (...). Le cinéma "amateur" est littéralement l'oeuvre d'un seul, comme la peinture et la poésie, par opposition à l'implication complexe d'un grand nombre de gens dans un film professionnel" (J.Mekas, 1992 : 131-132).

Or, le choix d'une catégorie implique une certaine description d'une identité sociale. En préférant être appelé un "amateur", le cinéaste expérimental revendique donc une certaine conception du statut de réalisateur. Mais cette comparaison avec le cinéaste amateur implique que l'on restitue au terme "amateur" son sens d'origine, en rappelant son étymologie latine signifiant "celui qui aime" comme le fait Mekas, ou en le débarrassant de ses connotations péjoratives, comme l'affirme plus haut Brakhage (1982). Il est vrai que, dans le champ cinématographique plus que dans tout autre domaine artistique, la pratique en "amateur" est stigmatisée et les films amateur jugés par les experts indignes de tout intérêt esthétique. Ainsi lorsque l'on s'intéresse à la manière dont les cinéastes amateurs eux-mêmes aiment à se qualifier, certains d'entre eux, cherchant à se distinguer de la masse des cinéastes amateur filmant leur petite famille en vacances et affichant des velléités artistiques, revendiquent la catégorisation de cinéaste "indépendant"⁶. Et, curieusement, parmi les nombreuses appellations du cinéma du "pôle expérimental", on note historiquement le terme de "cinéma indépendant"⁷.

Cette catégorisation "cinéma indépendant" semble donc se situer à la croisée du cinéma amateur et expérimental. En effet, les réalisateurs expérimentaux semblent revendiquer l'amateurisme comme une démonstration de l'indépendance socio-économique de leur création par rapport aux modes de production du cinéma commercial narratif. Ainsi, en préférant être identifier à des pères de famille solitaires filmant à loisir pour leur plaisir et celui de leurs proches, ils affichent leur rejet du métier de réalisateur et de sa cohorte

⁶Cf notre étude sur un magazine sonore pour cinéastes amateurs, "Des cinéastes amateurs se parlent. Analyse de discours" in *Médiascope* n°6, déc. 1993, pp.25 à 30.

⁷En ce qui concerne le "pôle expérimental", cette appellation cinéma "indépendant" se rencontre par-delà les époques et les continents. Ainsi, en 1929, suite au premier Congrès des Cinéastes Indépendants, est créée la Coopérative Internationale du Film Indépendant, domiciliée au 10 boulevard de Clichy, dont le conseil d'administration était composé d'Alberto Calvacanti, de H.K Franken, d'Alfred Mousset, de Léon Moussinac et de Walter Ruttmann. Puis dans les années 1960, certains réalisateurs américains de la côte est, rejetant l'emprise d'Hollywood sur la production cinématographique, ont été qualifiés "d'indépendants", tels John Cassavetes et les cinéastes de l'Ecole de New York. Il est intéressant de noter d'ailleurs que Jonas Mekas, au début de son activité critique, s'est tourné vers ces réalisateurs dits indépendants pour tenter de soutenir l'essor d'une nouvelle génération de cinéastes et l'éclatement en petites compagnies indépendantes du modèle Hollywood (J.Mekas, 1970). Et dans sa recherche, Mekas rencontra les cinéastes dits "expérimentaux", se détournant des dits "indépendants" qui à ses yeux s'acclimatèrent au système de distribution commercial.

hiérarchisée de collaborateurs. Et de la même façon, certains cinéastes amateur se proclament, quant à eux, "cinéastes indépendants" pour échapper au ghetto du film de famille et affirmer leur prétentions artistiques.

Cependant cette exigence statutaire de la part des cinéastes expérimentaux n'est pas uniquement une revendication simplement rhétorique. S'il s'affirme être proche du cinéaste familial ou amateur pour afficher son émancipation des structures du cinéma professionnel, le cinéaste expérimental en général partage de fait son statut socio-économique corrélatif de leur non-appartenance commune à la profession cinématographique.

Des cinéastes expérimentaux en amateur.

Sans compter ceux des cinéastes expérimentaux qui débutèrent leur oeuvre en tant que cinéastes amateurs, tournant pour eux-mêmes et le cercle restreint de leur famille de petites bandes (fictions...), tels George Kuchar, Gregory Markopoulos, Curtis Harrington, Kenneth Anger, Norman Mc Laren, ni même les "compagnons de route" du mouvement du cinéma underground pratiquant le film expérimental en amateur dans leurs loisirs, tels Ian Hugo, banquier de son état, mari d'Anaïs Nin et l'héritier de la fortune Avon, Jérôme Hill, la plupart des cinéastes expérimentaux exercent, contraints, d'autres métiers pour survivre ou poursuivre leurs oeuvres. Ainsi, statutairement ils ne sont pas des professionnels. Parmi la génération du cinéma underground, de nombreux cinéastes gagnèrent leur vie grâce à de petits métiers pas toujours liés au cinéma : chauffeur de taxi, fleuriste, garagiste. Certains trouvèrent refuge dans le professorat : tournées de conférences pour Brakhage.

Une communauté de faire.

Conséquence de cette culture - volontaire ou involontaire - de l'état d'amateur, les cinéastes personnels expérimentaux partagent avec les amateurs, un certain nombre de façons de faire, d'attitudes pratiques.

Dominique Noguez a ainsi énoncé la maxime pratique du cinéaste expérimental : "Faire de nécessité vertu" (D.Noguez, 1985 : 192). Comme pour le cinéaste amateur, il s'agit pour le cinéaste expérimental de réaliser des films avec le matériel disponible. Dans cette perspective, la multiplicité de nombre de films, l'utilisation de chutes de films, la peinture sur pellicule et même l'absence de pellicule, peuvent être caractéristiques de la débrouillardise du cinéaste expérimental, éludant certaines étapes traditionnelles de la fabrication d'un film qui sont le tournage et la synchronisation, tout autant que d'une volonté d'indépendance et d'autonomie dans la réalisation en créateur solitaire.

Cette aspiration à l'indépendance, qui rendrait le fait de filmer aussi facile que d'écrire, stylo et carnet en poche, s'est également concrétisée, par l'adoption des formats du cinéma amateur et familial, que cela soit du 16mm dans le meilleur des cas et du 8mm ou Super-8 et maintenant de la vidéo légère, le plus couramment. Car si le développement des formats légers, et surtout l'arrivée du Super-8, en 1965, a permis la démocratisation du cinéma d'amateur, il a également favorisé le cinéma expérimental. Comme le remarque dès 1969 Jonas Mekas : "Il y a dix ans, pour faire des films, il fallait être comme un général, avec tous ces gens autour des projecteurs et des caméras (...). Maintenant c'est facile. Les caméras sont légères, la pellicule sensible, les rues pleines de caméras, personne ne fait plus attention à celui qui filme - c'est la raison de cette explosion lyrique" (J.Mekas, 1969).

Cet allègement pratique du matériel qu'a rendu possible cette ré appropriation d'un matériel léger, destiné aux pères de famille, n'est pas sans influencer la création même des cinéastes personnels. A titre anecdotique, si Stan Brakhage a choisi de tourner en Super-8 la série de ses *Songs*, suite à un hasard malheureux⁸, ce format plus léger lui donnera l'occasion de réaliser une oeuvre plus intime et de façon plus autonome puisqu'il réalisa lui-même les surimpressions, fondus... dans la caméra, dont aucun laboratoire ne s'en charge pour ce type de format.

⁸Il se fit voler son équipement en 16mm dans sa voiture. Et c'est avec les 35 dollars de l'assurance qu'il découvrit pouvoir acheter une caméra et un équipement de montage 8mm.

***Stan Brakhage : des conditions de production domestiques
d'oeuvres d'art.***

Stan Brakhage ne partage pas seulement avec l'amateur un format de film mais les conditions de réalisation de ses films peuvent être qualifiées globalement de domestiques, notamment parce qu'il filme ceux qu'ils aiment où ils les aiment (S.Brakhage, 1982. : 164). Il dit ainsi avoir été en premier lieu inspiré par l'atmosphère du lieu dans lequel il vivait, et ses films sont là, au côté de ses livres et disques dans sa bibliothèque (S.Brakhage, Ibid. : 168). En évoquant les conditions domestiques de sa création et en conférant à ses oeuvres le simple statut de "home movies" ayant connu une "vie publique" (S.Brakhage, Ibid), le réalisateur affirme donc explicitement une affinité entre sa pratique cinématographique et celle du père de famille filmant ses enfants, quand bien même l'on peut objecter que les oeuvres de Brakhage répondent à des exigences formelles et plastiques qui les éloignent effectivement des films de famille proprement dit. Mais l'affirmation d'une telle affinité lui semble justifiée par la valeur ontologique du film de famille dévoilant l'Être du cinéma en général. Car, dit-il, "le cinéma amateur en filmant des scènes d'un voyage, d'une fête, et ses enfants, cherche à retenir le temps, à défaire la mort. Or, l'acte de filmer en général peut être, selon lui, considéré comme une "extériorisation du processus de la mémoire" (S.Brakhage, Ibid. : 167). Voilà pourquoi, tout l'art du cinéma émerge de l'amateur, du médium du film de famille" (S.Brakhage, ibid : 168).

Après avoir envisagé ainsi la place qu'occupe le film de famille comme référent formel et comme modèle statutaire, il apparaît donc que certains cinéastes expérimentaux aient trouvé dans le film de famille comme un cousin. De la sorte, ils affirment entre cinéma personnel et cinéma familial un "air de ressemblance". Eprouvant la validité d'une telle hypothèse, nous montrerons que l'affirmation d'une parenté entre ces deux objets cinématographiques ne relève pas d'un rapprochement abusif ou d'une confrontation métaphorique, si improbable que puisse paraître cette rencontre entre ce qui ressort pour

beaucoup de l'espace de l'art et ce qui appartient à l'institution familiale. Nous allons donc préciser la nature de cet "air de famille".

Films de famille et expérimental : un air de ressemblance.

Un commun déni de publicisation, une indifférenciation rhétorique.

Jonas Mekas définissait, en introduction de *Diaries, Notes and Sketches* (1965-1969) son travail comme étant des "films faits pour soi-même et quelques autres", filmant dans son journal "New-York, situations, saisons et amis". Certains jugeaient ces films plus sévèrement jusqu'à dénier le caractère public de ces films du cinéma personnel, qu'ils soient portraits d'amis, films de famille détournés ou films subjectifs. Ainsi Bertrand Tavernier clame-t-il en 1967 : "Ces films ne peuvent avoir aucun avenir, car ils ne seront jamais distribués. Toutes les expériences en chambre close sont vaines et stupides. La connerie intense qui préside à ces expériences me détourne d'en parler davantage. Moins on mentionnera ces troglodytes, mieux cela vaudra" (B.Tavernier, 1967 : 97). Pour Tavernier, critique de cinéma à l'époque, ces films étaient insupportables. Tout comme le sont les films de famille pour les non-membres de la famille, aimerions-nous ajouter.

Contentons-nous de remarquer que cette critique nous semble pointer, malgré elle, exactement le registre pragmatique de proximité qui peut exister entre film personnel et film de famille : leur caractère commun d'être incompréhensibles pour des étrangers à ces différentes "familles" que seraient d'un côté, la famille proprement dite, et de l'autre, la "tribu expérimentaliste".

Incompréhensibles et parfois confondables puisqu'il est parfois reproché comme nous l'avons entendu plus haut dans la bouche de Jonas Mekas au cinéma personnel son "style d'amateur". C'est pourquoi, on peut ajouter qu'il peut résider une certaine indifférenciation entre ces deux types de productions cinématographiques hors de leur "famille cinématographique" respective.

D'ores et déjà, on peut dégager un trait commun à ces deux objets cinématographiques : pour comprendre le film de famille ou le film subjectif en

tant que tel, il semble nécessaire d'être "membre" d'une famille au sens propre ou d'une famille cinématographique particulière. Bref, c'est un critère pragmatique qui semble partager ces deux objets cinématographiques. Cependant, avant de déplier leur trait commun, il convient de marquer d'abord leur spécificité également au niveau de leur fonctionnement pragmatique.

Des espaces de communication spécifiques.

Parce qu'un même ensemble stylistique peut être interprété comme "figures d'agression" (R.Odin, 1979) permettant la bonne lecture du film de famille en bloquant, avec leur pauvreté diégétique, tout phénomène projectif et ainsi ravivant le souvenir d'un moment de l'histoire familiale ou comme "figures de rupture" (R.Odin, Ibid.) d'avec le mode de représentation institutionnel signant la différence du cinéma expérimental, il apparaît qu'un "même traitement filmique peut convoquer des consignes de lectures différentes" (R.Odin, 1983 : 79). C'est pourquoi, pour comprendre comment le film de famille est lisible grâce à ces "figures d'agression" et comment les initiés du cinéma expérimental aiment ces films en raison de ces "figures de rupture", il semble nécessaire de prendre en compte "l'espace de communication" dans lequel la compréhension de ces films comme film de famille ou film expérimental prend place. Cette notion "d'espace de communication, espace qui se constitue lorsque les "faisceaux de déterminations" pesant sur l'espace de réalisation et de production et réglant la production de sens d'un film présente une homologie (R.Odin, 1983, 1988), vient suggérer notamment l'influence du contexte institutionnel sur l'interprétation filmique.

C'est à cet aspect que nous allons nous attacher pour décrire brièvement la spécificité des espaces de communication du film de famille et du film expérimental.

L'espace de communication du film de famille.

Dans son étude, "Rhétoriques du film de famille", Roger Odin (1979) s'est attaché à la situation de communication spécifique au film de famille pour comprendre pourquoi un film "mal fait" comme le film de famille est compréhensible et appréciée par les membres de la famille concernée. Le film de famille a, en effet, la particularité d'être vu par ceux qui ont vécu (ou vu) ce qui est représenté sur l'écran. Ce qui a pour effet de modifier la construction de la diérèse, double produit du travail du film et du travail du spectateur, car celle-ci est une diégèse vécue antérieure. La pauvreté diégétique, la multiplication des figures de rupture dans le film de famille aident paradoxalement, en bloquant tout phénomène projectif, à raviver, à partir de ces brides d'action, de ces indices locatifs, le souvenir d'un moment de l'histoire familiale. D'autre part, cette diégèse antérieure ainsi reconstituée à partir des indices présents dans le film de famille, l'est collectivement, du fait de son dispositif même. Les projections de films de famille sont, en effet, conviviales, préparées comme un rituel, bruyantes, joyeuses et animées, les spectateurs n'hésitant pas "à échanger leurs impressions, à rappeler telle ou telle anecdote, en bref à *nourrir verbalement* (et même gestuellement) la *diégèse* à reconstituer" (Roger Odin, Ibid : 363).

Ainsi, la prise en compte de l'acte de communication considéré dans son cadre institutionnel propre a-t-elle permis de saisir l'adéquation de la non-forme du film de famille à sa fonction sociale de renforcement de "l'intégration du groupe et du même coup l'inclinaison à fixer l'image de cette intégration" (P.Bourdieu, 1965 : 47). Nous allons procéder de même afin de cerner les modalités de compréhension du film expérimental personnel.

L'espace de communication du film expérimental.

Qui assiste pour la première fois au spectacle d'un film subjectif peut énoncer un déni de publicisation comparable à celui émis par Bertrand Tavernier cité plus haut. En effet, le film personnel expérimental se caractérise par une innovation formelle dans une mise à nu de l'intériorité, de l'exploration d'un nouvel état du visible au cinéma. D'une part, la présence du cinéaste à la fois

devant et derrière la caméra constitue le film subjectif en un geste réflexif. Ce geste réflexif se fait aussi geste exclusif, celui d'un "Je hypervisible qui nie ou tolère à peine le moindre destinataire" (D.Noguez, 1985 : 309). Et d'autre part quand le sens n'est pas "prédéterminé par le canevas - ou les conventions sémantiques - ni passé au filtre des convenances diverses, le sens est bien aux mains de l'auteur-démiurge" (...) et c'est au spectateur, à se mettre, s'il peut, à celle de l'auteur" (D.Noguez, Ibid. : 269). Le film subjectif est un exemple-limite d'un film réalisé à des fins privées, qui n'a pas à se soucier de sa compréhension par un autre que soi-même. De la sorte, il peut constituer une butée au désir de faire sens du spectateur.

C'est pourquoi il nous questionne quant la possibilité de sa compréhension spectatorielle publique. Le philosophe du langage Ludwig Wittgenstein a proposé, au sujet du créativisme du langage verbal, de considérer que l'aspect innovant de l'usage privé d'une règle prend toujours place au sein d'un héritage commun. L'innovation sémantique peut ainsi se comprendre comme le balancement d'un usage privé au sein d'un héritage de règles publiques. Et cet héritage s'inscrit dans des usages mais aussi dans des institutions (L.Wittgenstein, 1986 : §199).

Inspirons de cette thèse pour le cas du cinéma personnel. Tout d'abord, le film subjectif s'inscrit dans une tradition déjà bien établie de l'expérimentation cinématographique. La restauration d'une intelligibilité à la rhétorique de cette production s'effectue donc par la prise en compte d'éléments herméneutiques, qui la recontextualisent dans l'héritage de l'avant-garde européenne par exemple. D'autre part, les modalités de publicisation de films faits par, pour soi et quelques autres comprennent la création d'institutions, telles que des coopératives de distribution⁹, des cinémathèques¹⁰... Pour reprendre les propos de Jonas Mekas, "pour la mise au public de films par essence non commerciaux et qui n'intéressent qu'un public très limité, il a fallu construire des lieux privés et communautaires de prestations de films" (J.Mekas, 1976 : 59). Ainsi la compréhension du film subjectif est-elle assurée lorsque celui-ci est rapporté à des usages de l'expérimentation cinématographique stabilisés dans

⁹Ainsi la première d'entre elles fût la *Film-Maker's Cooperative*, créée en 1962. Elle a pour particularité d'être dirigée par les réalisateurs eux-mêmes, et tous leurs films peuvent être y déposés sans sélection tout en restant leur propriété et sont loués à divers organismes (galeries, musées, universités, associations...) aux prix fixés par eux-mêmes. Ces principes de fonctionnement ont été réappropriés par d'autres coopératives, telles la *London Film Makers Co-op*, la *Canyon Cinema Cooperative*, la *Paris Film Coop*.

¹⁰L'*Anthology Film Archives*, créée en 1969, rassemble une anthologie du cinéma allant de Lumière à Brakhage, de Vertov à Markopoulos, pour marquer la continuité de l'expérimentation cinématographique.

des institutions propres. Là encore, la prise en compte du cadre institutionnel sous-tendant l'intelligibilité du film subjectif, c'est à dire d'un espace de communication du film expérimental, permet de comprendre comment on comprend un film subjectif.

De communes communautés de communication.

La compréhension propre du film de famille ou du film expérimental personnel, c'est à dire levant leur indétermination, suppose la mobilisation de ressources partagées par ceux qui appartiennent soit aux membres de la famille concernée, soit aux membres de cette "autre famille" que peut représenter le petit milieu des réalisateurs et spectateurs du cinéma expérimental. Ici l'usage du concept de "famille" concernant le cinéma expérimental correspond à l'esprit communautaire des amateurs de cinéma expérimental. Quant à la famille, elle représente une communauté au sens organique du terme. C'est pourquoi, nous serions tentés de définir le trait commun des espaces de communication spécifiques du film personnel expérimental et de famille par leur caractère communautaire. Autrement dit, ils constitueraient des "communautés de communication".

Une communauté organique.

En considérant le film de famille dans son cadre institutionnel, il nous a été possible de comprendre pourquoi celui-ci n'était compréhensible et attractif que pour les membres de chaque famille particulière. Cependant il faut noter le caractère de l'institution familiale. A la différence par exemple d'une institution comme l'Etat, la famille possède le caractère d'une institution sociale mais incarne - et préserve - la matrice communautaire présente dans toute société. L'opposition entre communauté et société est au coeur de la distinction classique entre *Gemeinschaft* et *Gesellschaft* thématifiée par Ferdinand Tönnies : "D'après la théorie de la société, celle-ci est un groupe d'hommes qui vivent et demeurent comme dans la communauté d'une manière pacifique les

uns à côté des autres, ne sont pas liés organiquement mais sont organiquement séparés" (F.Tonnies, 1977 : 80). Par cet ancrage dans la communauté domestique, on peut affirmer sans difficulté que l'espace de communication du film de famille constitue une communauté de communication au sens organique du terme.

Une communauté d'interprétation.

A la différence de la communauté familiale, la communauté de communication du cinéma expérimental est une communauté d'interprétation générée par l'appréciation commune d'un certain type de production cinématographique. Cette notion de "communauté d'interprétation" dépend en premier lieu sur l'hypothèse, émise par Stanley Fish (1980), que toute interprétation d'un texte est le fait d'un lecteur lui-même membre d'une communauté interprétante validant, par un consensus intersubjectif, telle ou telle compréhension. Une communauté d'interprétation ne renvoie pas nécessairement à des groupes constitués puisqu'elle n'est qu'une communauté de répertoires interprétatifs. Mais il y a formation d'une communauté au sens du lien social est secrété à partir d'une appréciation esthétique validée intersubjectivement. Cette capacité du jugement esthétique à relier des hommes a été soulevée par Hannah Arendt dans son interprétation du jugement de goût formalisé par Kant. En effet, selon Arendt, le juger, que suppose l'interprétation d'une oeuvre, "est une activité importante selon laquelle le partager-le-monde-avec autrui se produit" (H.Arendt, 1989 : 283). Mais par le partage intersubjectif d'un goût commun, on se choisit une "compagnie". Une communauté d'interprétation est donc élective. En "communiquant ses sentiments, ses plaisirs et ses satisfactions désintéressées, on révèle ses choix et on choisit sa compagnie : 'je préfère avoir tort avec Platon que raison avec les pythagoriciens'" (H.Arendt, 1991 : 113). C'est pourquoi, une communauté d'interprétation est aussi une communauté élective, affine.

Or, face au déni de publicisation que lui opposent certains spectateurs, les amateurs du cinéma expérimental acceptent eux de donner sens aux métaphores abscondes et aux figures de rupture à ces films, suivant certains éléments interprétatifs prenant place au sein d'un héritage herméneutique. Une

communauté de répertoires est indéniablement à l'oeuvre. De plus, les amateurs de ce cinéma évoluent dans des lieux propres, que représentent les coopératives de diffusion, les ateliers de production... Ainsi, un goût affirmé pour un type de production cinématographique peut amener des personnes à se rassembler et à créer des "formes de vie" spécifiques¹¹. Et ces "formes de vie", nous avons vu que Jonas Mekas, en revendiquait précisément le caractère "communautaire et privé", quasi-familial¹², c'est à dire la dimension affinitaire.

Au terme de ce parcours, nous pouvons donc dire que le film de famille et le film personnel ont en commun d'être produits et reçus au sein de communautés de communication, que ce soit sous une forme organique ou affine. Une conclusion semble donc s'imposer : lorsqu'on éclaire ces productions cinématographiques à la lumière de leur fonctionnement pragmatique, elles se trouvent rassemblées dans un même ensemble de pratiques cinématographiques caractérisées par l'ancrage de leur production et leur réception dans des communautés de communication, que l'on peut baptiser "cinéma privé", quand bien même tout semblait les opposer.

BIBLIOGRAPHIE :

- Arendt H., 1989, *La crise de la culture*, Gallimard (collec. Folio Essais).
 Arendt H., 1991, *Juger. Sur la philosophie politique de Kant*, Le Seuil.
 Bourdieu P., 1965, *Un art moyen*, Minuit.
 Brakhage S, 1982, "In defense of amator" in *Scrapbook*, Heller ed.
 Cocteau J., 1985, "Entretien avec A.Fraigneau" in *Entretiens sur le cinématographe*, Ramsay Poche.

¹¹Mais ce n'est pas seulement le cas du cinéma expérimental. La cinéphilie française des années 60 est un exemple de communauté affine. A partir d'un goût partagé pour certains films hollywoodien, certains amateurs de films ont créé des ciné-club pour permettre leur diffusion et leur discussion.

¹²Ainsi remarque K.J Ruoff : "A travers Diaries, Notes and Sketches, Mekas utilise l'association de type domestique du film de famille pour marquer la consolidation de la communauté d'avant-garde" (K. J Ruoff : 301).

- Fish S, 1980, *Is there a text in this class ? The authority of interpretative communities*, Havard University Press.
- Mekas J., 1969, *The Village Voice*, 8 mai.
- Mekas J., 1970, "A call for a New Generation of Film's Makers" in *Film Culture Reader*, ed. P.Adams Sitney.
- Mekas J., 1976, "L'expérience américaine" in *Une histoire du cinéma*, CNAM.
- Mekas J., 1978a, "Notes sur le nouveau cinéma américain" in *Cinéma, Théories, Lectures*, n°spécial *Revue d'Esthétique*, Klincksieck.
- Mekas J., 1978b, "The diary film" in *The Avant-Garde Film. A Reader of Theory and Criticism*, P.Adams Sitney, New York University Press.
- Mekas J., 1992, *Ciné-Journal. Un nouveau cinéma américain (1959-1971)*, ed. Paris Expérimental.
- Noguez D., 1985, *Une renaissance du cinéma. Le cinéma underground*, Klincksieck.
- Noguez D., 1987, *Le cinéma autrement*, Le Cerf.
- Odin R., 1979, "Rhétoriques du film de famille" in *Revue d'Esthétique*, "Rhétoriques/Sémiotiques" 1-2.
- Odin R., 1983, "Pour une sémio-pragmatique du cinéma" in *Iris*, vol.1, n°1, "Etats de la théorie. Nouveaux objets. Nouvelles méthodes".
- Odin R., 1988, "Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur" in *Iris* n°8.
- Odin R., 1993, "Eloge du film de famille" in *Mediascope* n°6.
- Tavernier B., "Entretien" in P. et J.L Leutrat, *Jeune cinéma américain*, Premier Plan, Serdoc.
- Tonnies, 1977, *Communauté et société*, Retz.
- Wittgenstein L., 1989, *Investigations Philosophiques*, Gallimard (collec.TEL).