

Axe cinéma et subjectivité du programme ANR

On s'interrogera sur la représentation cinématographique de ce que la modernité appelle subjectivité ou sujet - i.e. d'un pôle identique et insécable, donateur de sens, qui fonde la personnalité.

On montrera comment cette représentation est implicite dans le cinéma américain classique - et comment elle trouve dès lors son expression dans le montage narratif dans sa continuité unitaire et sa transparence. A cette représentation de la subjectivité s'opposent précisément, au moment où le cinéma américain conquiert ses lois : 1) le cinéma russe, avec le « montage dialectique » représenté par Eisenstein, qui voit dans l'individu, non pas une subjectivité, mais le représentant d'une certaine classe sociale ; 2) l'avant-garde française qui, dans ses recherches sur une pure organisation mécanique du mouvement - un cinéma émancipé de tout sujet, de toute narration -, fonde l'individu dans un mouvement universel où ce qui importe est le mouvement abstrait des formes (cinéma musique : les danseurs dans *El Dorado* de L'Herbier, 1921) ; 3) l'expressionnisme allemand qui, achevant un mouvement qui trouve son origine dans le romantisme du XIXe siècle, dissout l'individu dans un monde informe, chaotique, qui constitue la vie originaire, primordiale, dans laquelle tout est mêlé et dont toute forme singulière provient.



La déstructuration de la narration dans les films des années 60 (Antonioni, la « nouvelle vague ») - et qui surgit, en vérité, dès la narration éclatée dans le néoréalisme italien (*Le Voleur de bicyclette*, V. de Sica, 1948) - est le corrélat d'une déstructuration de la subjectivité (des personnages sans passé, sans avenir et sans consistance). Apparaît donc, tout autant dans la « nouvelle vague » que dans un certain cinéma italien, une autre vision du « sujet » (si tant est qu'on puisse encore employer ce terme).

Le rapport entre subjectivité et désaliénation apparaît dans la conscience que le cinéma montre ou même exhibe de lui-même : c'est le regard caméra et même le fait de s'adresser au spectateur - ce n'est pas seulement la caméra qui, par là, entre dans le film, mais aussi le spectateur auquel *Belmondo* (*A bout de souffle*, 1959, J.L. Godard ; *Pierrot le fou*) s'adresse ; car la désaliénation passe aussi par l'exhibition des conditions mêmes de l'avènement du sens cinématographique - voilà quelque chose qu'on retrouve jusque dans *Funny Games* (1997, M. Haneke) où y a ces deux dimensions : il s'agit de montrer que ce n'est qu'un film et en même temps de mettre en scène autre chose autre chose que des « sujet » mis en scène par le cinéma traditionnel.



Tout un pan de notre recherche consistera à examiner le cinéma politique et social - nous pensons ici, d'une part, au cinéma italien : Petri, Monicelli, Risi, Scola, Comencini, Pasolini, Visconti et même Bertolucci, etc., mais aussi, d'autre part, au cinéma allemand : les road-movies de Wenders, *Le couteau dans la tête* (1978, Peter Handke), *La Maladie de Hambourg* (P. Fleischmann, 1978) etc. Ces deux tendances ont en tout cas en commun de constituer une part importante du cinéma des années 70 (On peut élargir cette recherche à la redéfinition du héros dans le cinéma américain des années 70 : de Peckinpah et Penn à Cassavetes.)

La recherche portera également sur les pathologies de la subjectivité. Notamment à propos de films de Bergman (*A travers le miroir*, 1961 ; *Persona*, 1967) et, plus largement, de la représentation de l'aliénation mentale dans le cinéma.

Typologie des représentations transgressives de la subjectivité :

1. prendre deux acteurs (ou actrices) pour un même personnage : Bunuel dans *Cet obscur objet du désir* (1977), ou bien Lynch dans *Lost Highway* (1996) (le même homme est joué par deux acteurs, mais la même actrice joue deux femmes), ou encore Ruiz dans *La Ville des pirates* (1983).
2. un film entier en caméra subjective (on ne voit le héros que lorsque lui-même se regarde dans la glace) : *La Dame du lac* (1946, Robert Montgomery).
3. *Le Dossier 51* (1978, Michel Deville) - où le « héros », pour autant que c'est le pivot du film, n'apparaît qu'à travers des témoignages et des images documentaires de la cellule d'investigation qui enquête sur lui. D'une certaine façon, c'est aussi la manière dont la caméra de Chris Marker objective le héros de *La Jetée* (1963) au moyen de photogrammes immobiles.
4. Les voix qui ne collent pas au corps - dissociation de la bande-son et de la bande-image qui s'autonomisent pour créer un nouveau type de sens : *India Song* (1974, Marguerite Duras) - ce qui est lié à nouveau à la volonté de filmer autrement, c'est-à-dire de construire une nouvelle image de la « subjectivité ».