

NOUVELLES VUES

*revue sur les pratiques et les théories
du cinéma au Québec*

Low Cost (Claude Jutra) ou la mobilisation d'un héritage. Pocket film et technique identitaire

RICHARD BÉGIN

Résumé

Réalisé entièrement à l'aide d'un téléphone portable, *Low Cost (Claude Jutra)* de Lionel Baier se veut à la fois un film autobiographique intimiste et un hommage subtil au cinéaste Claude Jutra. Ce film réflexif est surtout remarquable en ce qu'il ne tente pas de s'inspirer du mode narratif autofictionnel du cinéaste québécois, mais en ce qu'il actualise à l'aide de l'appareil numérique mobile – ou le « téléphone intelligent » – une subjectivation des procédés ou une technique identitaire qui, chez Jutra, avait pour conséquence le dévoilement de l'être. Cet article cherche ainsi moins à comprendre ce qui, dans le cinéma de Jutra, a pu inspirer Lionel Baier, qu'à saisir ce qui, dans la figure du cinéaste Jutra, se prolonge jusque dans ce nouvel « usage » cinématographique de l'appareil numérique mobile qu'est le *pocket film*.

Il est apparu tel un ovni lors de l'édition 2010 du Festival de Locarno en Suisse. *Low Cost (Claude Jutra)* du Lausannois Lionel Baier n'était pourtant pas au départ objet destiné à être présenté en compétition. Il s'agissait en fait du résultat d'une commande, ou plutôt d'un défi lancé par les organisateurs aux membres du jury du festival, dont Lionel Baier faisait partie. Le défi consistait, pour chaque membre du jury, à proposer au public présent une création originale susceptible de représenter leur travail, qu'il soit de nature cinématographique, médiatique ou scénaristique. Le film de Baier fut quant à lui à ce point remarqué et apprécié par les spectateurs et critiques du festival que plusieurs d'entre eux ont été jusqu'à suggérer que celui-ci plongeait dans l'ombre l'ensemble des œuvres alors en compétition. L'originalité remarquable de ce film tient en grande partie au fait qu'il fut entièrement tourné à l'aide d'un téléphone portable muni d'une caméra. Certes, cette technique n'est pas nouvelle en soi. Elle s'inscrit d'emblée au sein d'un « usage » cinématographique récent, mais de plus en plus populaire en raison de son accessibilité et de son faible coût : le *pocket film*.

On appelle *pocket film* – ou « film de poche » – l'œuvre audiovisuelle qui a pour ambition première de détourner l'application habituelle du téléphone portable – soit celle qui vise, a priori, la communication délocalisée d'individu à individu – afin de faire de la mobilité même de l'appareil un « usage » cinématographique. Une mobilité du « téléphone intelligent » – à ne pas confondre avec la seule « portabilité » du dispositif – à laquelle s'ajoute à la circulation de la voix, la circulation médiatique des images. Ce qui en fait, aime-t-on croire, son « intelligence ». Permettant de mettre en

ligne les images que l'utilisateur aura enregistrées, l'appareil mobile « intelligent » ne se limite pas en ce sens à la seule communication intersubjective entre les propriétaires d'un tel dispositif, cette communication s'étendant jusqu'aux différents réseaux sociaux qui en permettent, à leur tour, de nouvelles circulations, et ce, à l'infini. De même cette continuelle circulation des images devient-elle « écumeuse », comme l'entend Peter Sloterdijk [1] en référence à notre culture de la propagation décentralisatrice de la communication, en ce qu'elle inscrit la voix et l'image dans une sphère mouvante, gazeuse, qui voit la représentation audiovisuelle perdre tout support physique fixe au profit de sa seule dissémination médiatique. Un « usage » cinématographique de cette nouvelle mobilité numérique de l'appareil qui se distingue de la portabilité conventionnelle des petites caméras analogiques consisterait alors à inscrire les possibilités qu'offrent cette dissémination médiatique et cette propagation des images dans le registre de l'expression poétique, en permettant, par exemple, qu'une œuvre se recompose d'elle-même au gré de sa propre circulation. Or, pour l'instant, seule une poignée de *pocket films* profite pleinement des possibilités nouvelles offertes par l'appareil numérique mobile.

Ce que l'on a vu ainsi apparaître, depuis quelques années, ce sont de nombreux films de fiction ainsi que de nombreux documentaires intimes ayant été tournés au moyen de « téléphones intelligents », mais qui ne font que reproduire, à peu de frais, l'esthétique classique du cinéma conventionnel, tant au niveau des cadrages, de la narration, qu'au niveau du montage. Ce qui fait cependant l'originalité du film de Baier, c'est qu'il ne tente pas, contrairement à bien des *pocket films*, de singer et de *remédiatiser* – ou plutôt, suivant la traduction exacte du concept de « remediation » chez Jay David Bolter et Richard Grusin (2000), de « remédier » à – un genre cinématographique institutionnalisé, qu'il s'agisse de la comédie, du fantastique ou de l'horreur. Le film de Baier propose plutôt de prolonger, voire même d'actualiser la poétique cinématographique de l'autofiction, ou, plus exactement, de ce que nous nommerons ici la *technique identitaire*. Si je choisis le terme de *technique identitaire*, c'est que toute autofiction cinématographique ne se résume pas au seul récit autobiographique de l'auteur, mais plonge l'identité du sujet au cœur même du procédé poétique à l'œuvre. Une *technique identitaire* se résume de la sorte en une forme de subjectivation des procédés, lesquels permettent au spectateur de se figurer l'identité et la psychologie d'un auteur dans la mesure où ce dernier exprime « cinématographiquement » ses humeurs, ses états d'âme, le discours s'incarnant de la sorte au sein même de la forme stylistique employée. On peut alors ainsi comprendre la technique identitaire propre à l'autofiction en cinéma comme la mise en forme de ces « stylèmes » chers à Pier Paolo Pasolini (1993) dans sa théorisation du cinéma de poésie en général et dans son interprétation de la subjective indirecte libre en particulier.

Low Cost (Claude Jutra) raconte donc, en subjective indirecte libre, les derniers jours de David Miller qui, connaissant depuis l'âge de neuf ans la date exacte de son décès, voit s'approcher le moment où il deviendra enfin « la somme de tous ses souvenirs ». Lionel Baier joue le rôle de David Miller, dont la vie se confond en partie avec celle de Baier, tous deux partageant les mêmes

connaissances, les mêmes souvenirs, ainsi que, et peut-être surtout, la même orientation (homo)sexuelle. Ce qui rend ainsi floues les limites entre fiction et réalité. Baier nous propose un voyage « à bas prix », téléphone au poing, au cours duquel il nous invite à rencontrer avec lui des proches autour desquels se noue un passé dont la présence n'a cesse de le hanter; de l'amoureux incompris, à l'amie disparue, en passant par la mère dont les liens sentimentaux se consomment au rythme d'un ourson en peluche se calcinant lentement sur la braise d'un barbecue. Hormis ces rencontres intimes de Baier/Miller avec les symptômes de sa propre existence, il y a en une, mystérieuse, avec Claude Jutra, ou, plutôt, avec le fantôme de celui-ci. Une rencontre fantasmagorique avec ce célèbre cinéaste québécois mort en 1986 ayant eu lieu, selon ce qu'indique le narrateur, sur la rue Ste-Catherine à Montréal en 2005. Baier raconte qu'il y aurait alors croisé le regard triste et évidé d'un être errant, apparemment en détresse. C'est cette « rencontre » qui nous intéresse ici en ce qu'elle introduit parmi les autres symptômes intimes de l'existence de Miller, celui, fondamental, de l'identité.

La présence spectrale de la figure de Claude Jutra dans le film fait écho aux parenthèses que l'auteur a réservées à sa présence nominale au sein même du titre de son film. Car bien que le film compose surtout avec les symptômes d'un ressouvenir intime et domestique dont les lieux occupent la seule économie d'une carte mémoire – celle de l'appareil mobile que manipule Baier –, la présence spectrale de Claude Jutra, bref, sa figure, se noue étrangement à la vie de Miller dont il épouse en partie le destin tragique. À l'économie mémorielle de l'appareil mobile s'agence de la sorte une figure qui, à l'image des parenthèses du titre, suggère une digression essentielle en ce qu'elle insère dans le propos principal du film une couche de signifiante à laquelle doit inévitablement se conjuguer l'intrigue. Appelons cette couche de signifiante l'*héritage*, et permettons-nous alors d'attribuer à l'économie de l'appareil numérique mobile une digression ayant pour objet l'identité trouble du sujet. Voilà une conjugaison nous permettant déjà de mieux envisager le lien identitaire entre Lionel Baier et Claude Jutra, et qui nous évite, surtout, de voir dans le second l'influence du premier.

Si Jutra mourra d'avoir trop oublié, Miller mourra quant à lui d'avoir trop à se souvenir. Un surplus de mémoire que lègue Baier à ce cinéaste déshumanisé par la maladie – s'apparentant à l'Alzheimer – et auquel lui manquait cette « somme » à laquelle se conjugue pour toujours l'identité de l'être. À cette « somme », on pourrait reconnaître le propre d'une culture numérique qui, à force d'enregistrements audiovisuels, ne sait plus se souvenir autrement que dans l'accumulation et la dissémination de sons et d'images. Car il est vrai que l'appareil numérique mobile permet de saisir à loisir chaque instant comme s'il s'agissait d'un moment privilégié; il est vrai aussi que chaque moment, par conséquent, n'a plus de valeur que celle de son éventuelle thésaurisation. Or, malgré les apparences, le propos de Baier est tout autre. La « somme » en question est ici lourde d'expériences que ne peuvent transmettre et communiquer les images seules. Pire, elles déçoivent en ce qu'elles pointent un passé qui ne se représente pas, mais se présente à l'auteur telle cette rose sur laquelle s'est un jour posé le regard de Marcel dans *À la recherche du temps perdu* et sur les pétales de

laquelle se percevait « comme une petite épaisseur invisible » faite de tous les regards posés sur elle (p. 828). Alors que reste-t-il de l'image si ce n'est que la présence d'une trace en forme de perception? Et ce sont à ces traces d'un réseau mémoriel se repliant et s'explicitant auxquelles la technique de l'appareil prête existence. De même Baier ne rencontre-t-il pas Jutra au sein d'une empathie envers celui qui, à la fin de sa vie, ne se souvenait plus, mais converge en lui dans une dynamique identitaire qu'inaugure la technique en tant que « mode de dévoilement » de l'être (Heidegger, p. 9-48), dans ce cas-ci, du dévoilement d'un être mémoriel.

La figure de Claude Jutra devient pour sa part le symptôme d'une digression technique en ce qu'elle caractérise une dynamique identitaire de nature technologique, soit, pour le dire autrement, en ce qu'elle incarne un appareillage mémoriel de l'identité du sujet. On peut de la sorte éviter l'écueil épistémologique que représenterait dans ce cas-ci l'étude d'une rencontre entre une culture européenne - celle de Baier - et une culture québécoise - celle de Jutra -, et, par voie de conséquence, entre deux cinématographies, se distinguant par la même occasion. Cet écueil limiterait l'analyse à la différence, tant géographique que temporelle, existant entre les deux artistes et leur poétique respective. De sorte qu'il ne nous resterait, en dernière analyse, qu'à recenser les empathies discursive et formelle existant entre les deux. Ce qui, on le devine, aurait pour conséquence de réduire l'étude - et l'expérience conjointe des films *À tout prendre* (Claude Jutra, 1963) et *Low Cost* (Claude Jutra) - en un jeu constant d'influence et d'inspiration. Afin d'éviter cet écueil, il nous faut plutôt appréhender les formes *distinctes* d'une *même* dynamique identitaire, soit d'un même mode - transculturel et intermédiatique - de dévoilement de l'être.

La figure de Jutra intervient donc plutôt dans cette œuvre comme l'héritage d'une dynamique dont l'appareil numérique permet en quelque sorte la mobilisation. Cette dynamique est de nature technologique dans la mesure où elle trace un réseau d'expérience dont l'appareil, « analogique » chez Jutra, « numérique » chez Baier, devient le médiateur privilégié et en permet alors le dévoilement. *À tout prendre* n'est autre que l'illustration de ce dévoilement, lequel instaure une véritable esthétique en ce qu'il a pour « mode », justement, l'autoréférentialité du médium. C'est ici, en des mots plus justes, qu'il nous serait possible de calculer l'économie identitaire, par exemple, qu'évoque l'usage des faux raccords chez le cinéaste québécois. Comment en effet interpréter ces faux raccords autrement que par une stylisation formelle du caractère hésitant, fragmentaire et déchiré de la psychologie de l'auteur? Ces faux raccords ne sont-ils pas plutôt l'expression de vraies ruptures? S'il y a un héritage qui émerge de la figure de Jutra, c'est donc en grande partie dans la sensibilité techno-logique de ce dernier qu'il nous faut la trouver. En effet, le caractère autobiographique de l'œuvre du cinéaste québécois a moins pour objet le récit comme tel - ou la mise en fiction d'une mémoire - que l'ouvrage technique permettant le prolongement inédit d'un être dont les souvenirs ne cessent de se fragmenter, de se déployer et de s'expliciter. Et c'est cette dynamique identitaire que mobilise Baier en mutant la forme analogique - et solide - de cette dernière en une forme numérique - et fluide.

La forme adoptée par Baier est celle, nous l'avons dit, du *pocket film*. En traçant les lignes d'un réseau mémoriel fragmentaire via les possibilités offertes par le « téléphone intelligent », Baier introduit la dynamique identitaire dans le registre de la fluidité circulatoire. Ce que ne permettait évidemment pas la forme analogique chez Jutra en ceci qu'elle ne pouvait qu'être communiquée suivant la trajectoire intermédiaire, et solide, de la « reproductibilité technique » puis de la projection programmée. La numérisation des données permet quant à elle aux images d'être colligées et mises en réseau aussitôt qu'elles sont captées. C'est ainsi que l'identité se formant au gré des images s'inscrit dans un présent liquide, aérien, gros d'un passé s'actualisant dans sa propre mise en circulation. La « somme » des souvenirs peut de la sorte insupporter le sujet qui voit ainsi sa mémoire résister à une forme d'assurance imaginaire et symbolique que lui assurerait, entre autres, la « reproductibilité technique » en ce qu'elle filtrerait cette mémoire à même le processus intermédiaire, soit à même la distanciation représentative du médium analogique. Ce qui ne veut pas dire que le *pocket film* ne peut actualiser une dynamique identitaire héritée de l'âge analogique. Bien au contraire.

En fait, la création, via l'utilisation du « téléphone intelligent » de 3^e et de 4^e génération, semble, à bien des égards, permettre une sorte de rédemption de la mémoire et, plus particulièrement, de la dynamique de son réseau. C'est que le *pocket film* inaugure une poétique de l'immersion susceptible de désenclaver la dynamique fragmentaire de l'identité du milieu imaginaire et symbolique, soit du milieu solide auquel la condamnent la technologie analogique en général, et le processus intermédiaire de la représentation en particulier. On parle ici d'une poétique de l'immersion caractérisée non seulement par l'immédiateté des images diffusées, mais également par leur éventuelle prise en charge par l'internaute qui en perpétuera ou en prolongera le dynamisme discursif. Il s'agit en somme d'une immersion qui, littéralement, désinstitutionnalise les images et les libère de ces intermédiaires qui ont pour objectif d'en établir le sens. Ce qui ne veut pas dire, toutefois, que le *pocket film* évite instantanément le recours à tout intermédiaire. Qu'il s'agisse d'un festival ou d'un site web dédié à cet « usage » cinématographique de l'appareil mobile, le *pocket film* doit pouvoir être diffusé et, donc, en partie institutionnalisé, bref, solidifié. Or, quiconque possède un accès à l'Internet sait pertinemment que l'auteur pourra à tout moment faire circuler son œuvre ainsi que ses différentes « mises à jour », qui sont autant de fragments participant à la dynamique du réseau mémoriel de l'auteur. Ce que fait Baier d'une certaine façon, puisqu'il mettra à la disposition des internautes d'autres images de souvenirs pouvant se greffer au réseau mémoriel de David Miller, lequel s'explique continuellement par la même occasion. Ces « mises à jour » ont pour effet de permettre à l'internaute de s'immerger dans un réseau mémoriel s'explicitant plutôt que de laisser s'émerger de la représentation une image « explicative » de la mémoire.

Qui plus est, à cette immersion se conjugue la mobilité de l'auteur même qui n'a plus à se soucier du poids institutionnel de l'intermédiaire afin de prêter existence à son identité, fut-elle dévoilée par l'appareil technologique. En permettant à l'auteur de s'émanciper du poids de l'intermédiaire, la

technologie de l'appareil numérique mobile occasionne un remarquable retour au geste inaugural de la technique, soit celui qui autorise la manifestation de l'être. On accorde certes depuis fort longtemps aux fictions le pouvoir, non seulement de solidifier cette manifestation, mais d'en instaurer également la pérennité imaginaire et symbolique. Or, les fictions ne sont qu'intermédiaires langagiers entre une véritable expérience de l'environnement humain et la réelle pratique de celui-ci. Et cette pratique, bien avant d'être langagière, relève de la technique, aussi simple soit-elle. Tout, apparemment, semble séparer le premier jet de pierre de la communication cellulaire. Un même geste n'en unit pas moins ces deux pratiques; il s'agit dans les deux cas de l'expression d'une mise au monde. En ouvrant à l'acteur la possibilité de pratiquer son environnement afin d'y rencontrer, sans autre intermédiaire, le dévoilement de sa mémoire, l'appareil numérique mobile rend sensible ce que Heidegger considérait être le geste inaugural à l'origine même du monde, soit la prise en main d'un outil. L'appareil numérique mobile est un outil qui, littéralement, pratique dans l'environnement humain ce que Heidegger reconnaissait être la « clairière de l'être ».

Ce détour par Heidegger nous autorise dès lors à saisir le geste de l'acteur muni d'un téléphone portable – son outil –, comme un geste antérieur à sa propre stabilisation imaginaire et symbolique, c'est-à-dire à la mise en récit de son « produit ». De même, par son film, Baier participe-t-il à l'émancipation de la poétique identitaire, laquelle doit en partie à Aristote le désintéressement de la technique au profit d'un parti pris pour la distanciation représentative. À *tout prendre* de Claude Jutra énonçait pourtant déjà le désir d'une telle émancipation. Cette énonciation prenait dans son cas les formes d'un ouvrage autopoïétique, bien avant d'être autofictionnel. Aussi Jutra se manifestait-il lui-même et, simultanément, dans le geste et dans le médium en ce qu'il pratiquait son environnement afin d'y déployer sa propre clairière. C'est cet héritage techno-logique, et non seulement langagier, que « mobilise » Baier en contournant l'intermédiaire imaginaire et symbolique de l'institution cinématographique qui a fait de ce même héritage la raison d'être d'un discours générique, c'est-à-dire, d'un discours ayant pour sujet le genre autofictionnel. Plus exactement le *pocket film* permet de désenclaver la technique identitaire du Grand récit cinématographique qui l'avait introduite dans le registre du langage et du genre; Grand récit qui a pu longtemps nous faire croire qu'il n'y avait d'autofiction que récit à la première personne. Or, l'appareil numérique mobile se fait bien ici le symptôme d'une autofiction qui a, avant tout « récit », pour origine le maniement, soit l'utilisation des mains. L'émancipation de la poétique identitaire recouvre de la sorte la dynamique oubliée d'une mémoire qu'on dira somatique.

La digression signifiante « (Claude Jutra) » dans le film de Baier ainsi que dans son titre évoque ainsi l'héritage du cinéaste québécois conjugué à une poétique identitaire déliée de l'intermédiaire imaginaire et symbolique de l'autofiction. Une « déliaison » nous permettant de retrouver le pouvoir fondamental du médiateur, au sens où l'entend Bruno Latour (p. 58), c'est-à-dire de celui ou de « ce » qui autorise autant l'apparition que la modification de l'être et, par voie de conséquence, de son identité. « Ce » étant l'agencement de l'auteur et de l'outil qui en fait l'être même. Nous n'en sommes

à l'évidence avec le *pocket film* qu'aux balbutiements d'un nouvel art et, par extension, d'une ontologie esthétique inédite. Mais le film de Baier a ceci de remarquable qu'il ne se contente pas d'énoncer les possibilités offertes par ce « nouvel art », il souligne l'actualité d'une dynamique techno-logique qui trouve dans l'appareil numérique mobile les voies de son émancipation. Il serait certes intéressant de penser à ce qu'aurait pu produire Claude Jutra s'il avait eu en sa possession un tel appareil. Or, le seul fait de songer à cette éventualité nous fait oublier le sens même de cette émancipation en ce qu'elle n'est telle que dans la mesure où elle libère et actualise une technique identitaire qui commandait justement une telle actualisation. C'est de cette façon qu'il nous est possible de parler d'une « actualité » de Claude Jutra. Davantage qu'une parenthèse, il redevient la figure d'un écart, d'une controverse, au sein d'un système représentatif qui avait oublié que tout langage possède un en-deçà : la technique.

NOTE

[1] Dans le premier tome de sa trilogie des sphères, Peter Sloterdijk parle de l'écume en ces termes : « Là où tout est devenu centre, il n'existe plus de centre valide; là où tout émet, l'émetteur supposé central se perd dans le flot des messages entremêlés. Nous voyons comment et pourquoi l'ère du cercle de l'unité, l'unique, le plus grand, celui qui englobe toute chose, et celle des exégètes courbés est irrévocablement passée. L'image morphologique du monde polysphérique que nous habitons n'est plus la sphère, mais l'écume. La mise en réseau actuelle, qui encercle la terre entière – avec toutes ses excroissances dans le virtuel – ne représente donc pas tant, d'un point de vue structurel, une globalisation qu'une écumisation. » (Sloterdijk, p. 80).

BIBLIOGRAPHIE

HEIDEGGER, Martin, « La question de la technique », *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958, p. 9-48.

LATOURE, Bruno, *Changer de société, refaire de la sociologie*, Paris, La Découverte, 2007.

PASOLINI, Pier Paolo, *L'expérience hérétique*, Paris, Ramsay Poche Cinéma, 1993.

PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu. Tome I*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1987.

SLOTERDIJK, Peter, *Bulles. Sphère I*, Paris, Pauvert, 2002.

SLOTERDIJK, Peter, *La domestication de l'être*, Paris, Mille et une nuits, 2000.

BOLTER, Jay David et Richard GRUSIN, *Remediation*, Cambridge, MIT Press, 2000.

DESCRIPTIF BIOGRAPHIQUE

Richard Bégin est professeur adjoint en études cinématographiques au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal. Il a publié en 2009 aux Presses de l'Université de Vincennes *Baroque cinématographique : essai sur le cinéma de Raoul Ruiz* et a codirigé

avec Laurent Guido le numéro *L'horreur au cinéma* de la revue *CiNéMAS*. Il a codirigé avec Bertrand Gervais et André Habib le numéro « L'imaginaire des ruines » de la revue *Protée* ainsi qu'un collectif intitulé *La circulation des images. Médiation des cultures* (avec Myriam Dussault et Emmanuelle Dyotte) paru en 2006 dans la collection « Esthétiques » des Éditions L'Harmattan. Ses recherches actuelles portent sur le désastre et la culture numérique.