

Guillemets ?

Bon, on me propose une interview. D'emblée ça me gêne... Faut voir et préciser pourquoi . De quoi s'agit-il ? De quelle activité ? Parler. Et puis, est-ce que je vais bien tout dire ? est-ce que je pourrai corriger ce que j'ai dit, le préciser ? Et puis, l'interview va être publiée donc lue et déjà plus écoutée alors qu'il s'agit d'un autre espace : celui de la parole. Or c'est pas (de) l'écriture.

Faudrait p'têtre commencer par situer le procès de communication entre la revue et ses lecteurs ou plutôt pratiquement ne pas reconduire, répéter une didactique ronron qui, éditée (questions à l'édition), aiderait la bourgeoisie dans sa domination idéologique. L'interview incite à des pratiques de confusion : y contrevenir. D'emblée il risque y avoir un reflet erroné de ce qui se passe réellement dans le phénomène d'idéologisation des masses par le cinéma ou par la littérature. Ici on m'invite à parler de moi (clos) ou du cinéma (en soi), on me demande de rejouer un vieux jeu de me faire connaître (reconnaître), de permettre la pratique d'un simple rapport social reconduisant les rapports de production en place. Je ne tiens pas à inciter/aider les lecteurs dans cet exercice de flouage. Les aider au contraire le plus possible à se représenter justement le réel dans lequel ils interviennent, où ils sont exploités.

Une interview : lecture. Les conditions de l'interview tues. Ya mise en scène inévitablement (...) on retombe dans le petit cinéma qu'on se fait tous à notre insu. Ne rien faire pour y sacrifier d'emblée: commencer avec un pied dedans (accepter) et l'autre pas (attaquer) - mais attention: en partant et en s'inscrivant dans l'éternel jeu question-réponse il faut bien voir que les réponses ne se produisent pas « comme ça », qu'il ne s'agit pas d'opérer une négation (simple prolongement de la question posée) mais plutôt une négation de la négation (partant de la question refuser le jeu de la question amenant l'affirmation). Rupture difficile à homogénéiser difficile à ne pas homogénéiser à l'espace de l'entretien.

Autres problèmes: voir avec l'interviewer la (im)possibilité qu'il y a de nous entretenir. Dans cet espace particulier il risque fort ne pas y avoir de mise en contradiction réelle des deux sujets en présence dont la pratique (journalisme cinéma) n'est pas tout à fait la même. Voir que je ne refuse pas l'interview tout simplement mais que j'essaie de dire que c'est compliqué, que je risque fort de ne pas avoir la possibilité de faire passer, de rendre sensible les contradictions dont je suis l'enjeu dans un tel type d'activité. Journaliste-cinéaste : on se définit tous de par notre fonction dans les rapports de production. Mais ça ne suffit pas de dire ça. Ma pratique de cinéaste m'apprend qu'on ne dit jamais tout sur ce « jeu » - et là, on pourrait peut-être commencer à parler de cinéma: « *La parole en deux* » - et que le rapport spontané à l'interviewer ne peut être satisfaisant. Les langages d'une époque appartiennent au mode de production dominant et sont insuffisants pour qui veut réellement transformer cet état dominant. C'est la méthode de l'exposition du vrai (d'un point de vue M.L.) qui est de plus'en plus complexe et qui pose les premiers problèmes.

Problèmes de l'énonciation du vrai. Praticiens du cinéma : prendre en compte le fait que le cinéma est une pratique artistique qui a une fonction sociale déterminée mais aussi surtout le fait que c'est une pratique signifiante : y a un certain rapport du sujet producteur au film à ne pas négliger ; y a un jeu des pulsions du dit sujet qui n'est pas sans effets ! Introduire le désir de filmer... parler des possibilités de procès. Les forces, les contradictions qui traversent ce sujet ne naissent pas « comme ça »... Faudrait arriver à mieux dire que ces pulsions sont les réponses (au niveau du corps) que donne un / ce sujet de par sa position dans la société. Or, la communication, la prise en charge, le travail de ces pulsions, de ces problèmes, ne se fera pas non plus « comme ça », avec les moyens (langages, savoirs sociaux, pratiques artistiques ... ) dont on dispose. Tout empêche ce travail ! Jusqu'ici, dans les films que j'ai vus ce jeu contradictoire n'était pas entretenu, maintenu ouvert. Diviser la représentation. Là aussi le jeu des pulsions qui la permet est bloqué. Cet arrêt est tû, et ce silence répété sans cesse... Merde, c'est pas sérieux ! Et tout de suite prendre garde à comment on va crier (rompre ce silence): attention à ne pas percevoir ça seulement par l'intelligence et par l'idée : l'activer... Notre vie quotidienne. Travail aussi d'un point de vue cinématographique: aider d'un point de vue pratique à la connaissance du cinéma. Interroger son histoire (et cette même vieille « Histoire » que ne cessent de nous raconter Sadoul ou Ford) dans nos films pour mieux comprendre les raisons historiques et sociales qui ont amenées les images et les sons et les films actuels et les discours qu'ils tiennent. Partir de l'irruption sociale et historique du système signifiant des images et des sons. Nul ne travaille réellement sur ce que cache, sur les dangers de l'apparente évidence de la « communication » permise par le cinéma ou la télévision : l'interview.

La langue ne rend pas compte réellement de ce qui la produit. Elle ment dès sa constitution. Le cinéma aussi. Et on ne sait pas comment ! Faudrait pas se contenter d'un survol, de photographies aériennes et puis faire attention à l'analogie qui apparaît aussitôt et enfin ne pas régler ça d'un point de vue théorique pour ensuite pouvoir passer à la pratique ! On ne sait pas, je le répète, le système signifiant de la cinématographie bourgeoise, pire : on en a quelques vagues idées satisfaisantes. Enorme boulot nécessaire pour commencer à percevoir comment un film fait système - sans oublier de dire en même temps la nécessité d'un travail d'auto-analyse - didactique. Faire travailler une contradiction image son, ça n'existe pas en dehors des conditions matérielles qui font qu'elle existe. Rendre compte du filmage. Partir du cinéma sans oublier d'en partir !

Parler n'est pas une mince affaire ! Nécessité de s'ouvrir à soi, de se rapporter à sa propre jouissance. Attaquer son propre sujet (le salir!). Le discours doit être une possibilité d'arriver à un autre type de sujet - sujet se réalisant alors plutôt en tant que sujet impersonnel. C'est dur ! Je suis exploité par le cinéma, l'éducation, le sexe, la justice, la télé les journaux... Pour vivre, « Je » n'a plus à se poser en sujet, mais comme le procès de ce sujet : donner déjà aux autres malgré tout la possibilité de se rapporter à moi, à eux, aux autres en tant que sujet en procès. « Je » commence avec les autres : spectateurs, auditeurs ou lecteurs. Le filmer...

- « *Le rapport du sujet à la parole représentée (au sujet parlant) est lié au rapport du sujet à sa propre parole, à lui-même, aux autres, au sexe, à la science, à l'histoire, est lié de façon générale au rapport qu'entretient le sujet du monde* » (La Parole en Deux).

A cette question de l'exposition du vrai par rapport au mensonge bourgeois dominant, y a toujours la question du sujet producteur à ne pas oublier. Attaque du sujet constitué-répété (...) Le système dominant veut faire croire qu'il possède sa cause, or en fait, y a hétérogénéisation radicale ! Redire que le sujet n'existe pas en dehors du langage ni en dehors des rapports de production dont on a donc peut-être intérêt à commencer d'étudier le fonctionnement, pour ne pas / plus seulement « parler » de leur transformation.

---

Silences (à propos du timbre de ma voix, mais aussi de ma gueule, de mes gestes... Manque quelques images, quelques sons, quelques mots!).

---

« Comment on parle ? » (de la Chine par exemple).

Il est vital d'envisager notre grave incapacité à aider l'action de la Chine dans le monde - action révolutionnaire rongant le vieux monde capitaliste. Je veux dire que nous ne sommes pas de manière innée dans le mouvement de la Chine sapant la domination

bourgeoise et que nous contrevenons sans cesse à l'action de la Chine ! Je crois pas qu'il n'y ait qu'à « suivre le sens de la Chine » sur la scène (de théâtre) bourgeoise où nous sommes en continuelle représentation. En prenant le sens de la Chine, il ne faut pas se cacher (et au contraire l'activer) que nous sommes en même temps et surtout appelés à reproduire l'erroné bourgeois. Le sens de la Chine il est actuellement sur une scène : y prendre garde ici en France! C'est du vieux théâtre bourgeois que nous nous intéressons (que nous suivons !) à la Chine, le nouveau qu'elle est. Là, y a une forte propension au mime qui nous guette. Et ce qu'il faut de plus en plus clairement voir c'est que nous contrevenons, à répéter ce mime, en tant que sujet, au fait que « la tendance est à la révolution » (Mao.). Il est nécessaire de travailler fermement les possibilités pratiques que nous avons de corriger ces effets, cet état de fait: nous sommes les larbins de la bourgeoisie dans nos moindres gestes ou nos moindres mots !

On ne sait pas comment on est dans le réel. Ouvrir ce procès contradictoire et cesser de le refouler. Cesser d' « en parler » ! Comment on parle ?... Et à ce moment là est-ce que nous servons les masses ou nous-mêmes : les petits intérêts de notre vieux corps bourgeois. « Qui notre art doit-il servir ? (Mao). Et puis tout de suite, déjà faire attention à ce type de phrase (de question), ne pas la laisser nous mener, ne pas faire le plein avec un tel type de phrase. Ne pas faire aveuglément confiance au plein de cette phrase. C'est même une attitude fortement antagonique au processus producteur d'un tel type de phrase! Attention donc à comment on cite par exemple, comment on fait circuler non sans effets un tel type de phrase. Il est urgent de jouer ce qui produit une telle phrase pour ne pas reproduire simplement un vieux type de savoir (et de rapport à ...). Contrer la façon qu'on a de « savoir » les choses... de savoir ça ! Ne plus faire confiance à rien, à aucun matériau de savoir et répéter ça en le minant dès la phrase suivante (...) Ne pas masquer, refouler notre expérience propre qui inévitablement programme aussi notre utilisation du savoir.

Comment on parle ?... On méconnaît le pourquoi d'une prise de parole. Notre façon de parler est capitalisante. On est vieux - division du sujet - mais on peut être jeunes ! Se mettre au coeur des contradictions : en action, à partir du sujet, de notre expérience et ne plus tout considérer du haut du savoir comme on nous l'a appris. Ne plus rien dire dans la mesure où il faut taire un certain type de relation établie. Continuer à parler comme on le fait ne peut servir que notre petit plaisir recelant. Ne pas vouloir non plus s'en envoler. S'y attaquer. S'activer un peu. Critiquer sans cesse notre recentrement permanent. Démantibuler, transformer le monde / nos rapports inter-subjectifs. Nous conservons toujours un rapport trop passif au rapport que nous avons (en regard) au monde. Tant qu'il n'y a pas de mise en jeu / lutte réelle du sujet à quelque niveau que ce soit (langue, sexe, métier...) y a le même vieux blocage qui se répète. Mettre en jeu pratiquement le fait qu'on peut parler.

---

« Ce sont les masses qui font l'histoire... » - Envisager cette phrase marxiste dans le domaine de l'idéologie. La perte du pouvoir politique ne suffit pas à empêcher la bourgeoisie de rester maîtresse de la situation. Aujourd'hui en France, les militants maoïstes sont un peu trop familiers du marxisme et de la pensée Mao-Tsé-Toung. Problèmes. Nous sommes coincés sous la domination bourgeoiso-révisionniste : effets précis en France. Attention à notre manière de séjourner avec Marx ou Mao. Application-con. Y a autant à lutter contre la pensée Mao qu'avec ! Or il semble que de façon générale pour eux, c'est une chose à laquelle on se rapporte, on se lie de mieux en mieux! C'est un type d'activité très limité, pire : guetté par l'arrêt. Question du sujet pas ou mal posée.

Fausse alternative : militant-auteur

Y a beaucoup de militants (cinéastes) qui confondent pratique signifiante et travail de propagande. L'intérêt du concept de pratique signifiante est d'articuler les problèmes du sujet à l'analyse, au travail nécessaire dans les superstructures, au fonctionnement des pratiques artistiques. On répète beaucoup que la bourgeoisie domine ; certes, mais il faut bien voir qu'elle domine d'abord en nous. Nous (intellectuels petits-bourgeois cinéastes ou lecteurs de « Ça ») hébergeons les conditions qui font qu'elle maintient et renforce sa domination au niveau des superstructures.

Ce que je voulais souligner c'est la nécessité pour le militant d'interroger la base matérielle d'où il se rapporte et travaille le marxisme par exemple. Ce que je reproche aux militants (qui se nomment bien vite «révolutionnaires») c'est de ne pas réellement prendre en compte les conditions spécifiques de la domination de la bourgeoisie dans les superstructures et d'y vouloir régler tout, simplement, rapidement et par moments seulement. Je répète la distinction nécessaire (non pour privilégier un des termes) entre pratique de propagande et pratique artistique (et je rappelle là le concept de pratique signifiante et l'importance des travaux de *Tel Quel*).

Je répète, et ça va se répéter, qu'il y a un travail énorme à fournir, et que les appels à la « milite-aiguë » me semblent dangereux et légers. A la limite, la lutte idéologique dans « nos » superstructures compliquées (contradictions développées) : on ne sait pas ce que c'est vraiment aujourd'hui!

Tous, nous voulons agir en communistes ! Or les vieilles idées du vieux monde ne sont pas chassées par une simple lecture / application des textes de Marx, Lénine ou Mao ! J'ai cru qu'on cherche pas vraiment à voir comment il nous (intellectuels petits-bourgeois) serait possible de gagner des positions prolétariennes. S'en donner réellement les moyens, sans oublier que la bourgeoisie domine dans nos possibilités mêmes de nous transformer. Les militants marxistes-léninistes prennent spéculairement intérêt au marxisme-léninisme. Ils ont reçu gardent et utilisent certaines idées de la lutte et de l'étude, du marxisme et du prolétariat. Tout est empiégé par le savoir qu'ils en ont. En France, y a révisionnisme (P.C.) ou dogmatisme (ultra-gauche), et ça ragouille (la « Révolution ») uniquement à ce niveau là. Les organisations militantes « de gauche » ne se rapportent pas au fait par exemple que le prolétariat n'a pas chez lui la clef-miracle toute faite de la contradiction bourgeoisie-prolétariat, que c'est bloqué, que cet arrêt est répété sans cesse, que les masses sont des sujets diversement exploités... et que tout ça c'est la série de difficultés par où on doit en passer.

« Liaison aux masses ». Comment articuler « le sujet » et « les masses » ?

Savoir filmer. Comment filmer ? Comment se filmer ? Comment filmer un ouvrier ? C'est lié tout ça ! Savoir parler (filmer) à un ouvrier sans l'exploiter, ça part de soi. Ne plus continuer à faire semblant: cinéma. Dans la réalisation des films militants règne l'empirisme le plus grossier souvent : « on touche... on éduque... on éveille... on parle aux masses, simplement ! ». Pour moi, ça fait semblant parce qu'on attaque pas les contradictions réelles qui rendent ce type de travail possible : film. Le sujet cinéaste (ou pareillement les « collectifs » existants) est très souvent un triste échantillon de l'intellectuel petit-bourgeois qui regarde les masses : savoir ce que ça veut dire... conséquences... Rien ne se fera en recouvrant tout de mythes et de fantasmes, en ne travaillant pas ce recouvrement spontané. Pour moi, entre le caméraman de l'O.R.T.F. et le cinéaste militant d'extrême-gauche, il n'y a hélas pas de différences : ils sont les mêmes parce qu'ils refoulent les mêmes questions et qu'immanquablement ils produisent des images anciennes et des regards et des activités du même style.

Se lier aux masses, ça veut dire quoi ? C'est une invite à quoi ? Les cinéastes -militants ont à peu de choses près le même rapport aux masses que la télévision bourgeoise, c'est grave ! Faut pas sous-estimer la télé d'ailleurs : s'appliquer à voir comment elle informe (comment elle met en forme), son audience, ses procédés...faut pas oublier de la surveiller, et éviter de dire sur l'humeur que

c'est de la merde, et qu'on y perd son temps point final ! La caméra et la pensée Mao servent pareillement ! De quel point de vue prend-on / regarde-t-on les masses ? Y a pas que la question du camp choisi qui joue. Tout ça est sous-tendu par la même philosophie idéaliste, par le même rapport au monde, le même type de pensée, le même type de rapport à l'autre (à la femme, au prolétariat...). L'O.R.T.F. et le « cinéma révolutionnaire » regardent (se représentent) les masses pareillement : c'est l'image toute faite de l'autre (du prolétariat) qu'ils désirent (selon les vieux codes bourgeois en vigueur) et non sa réalité !

---

La prise de parole au micro - la lutte des classes au haut-parleur ou à la caméra : c'est présupposer ou faire comme si le « moi-je » était réglé. Ne pas prendre la parole en la prenant aux autres... Plus de prises de vues en l'enlevant à ceux qui regardent. Y a là diverses prises de pouvoir qui peuvent être facilement contraires aux intérêts du prolétariat. Je ne peux pas parler à « un groupe », c'est à du sujet que je m'adresse de toutes façons. Le haut-parleur c'est l'élément principal qui suture les gens qui écoutent : on n'en dit jamais rien ! Cet ensemble, ce groupe, est-il un bloc compact, bien cimenté ? Quelles sont les différences, les contradictions qu'on efface à dire groupe ? La possibilité de parler n'existe alors qu'à oublier le ciment qui est la cohésion du groupe et c'est un énorme obstacle à la transformation des forces qui amènent à parler. Il me semble nécessaire de faire travailler les contradictions intérieures du groupe. Au niveau du sujet parlant la pratique sociale mais aussi le « corps du désir » interviennent dans la possibilité de production d'un discours de type ancien ou de type nouveau. Dans un groupe il n'y a nullement accord, on ne peut pas produire un discours unique « sur » - et dans les vieilles données de la France actuelle. Le cinéma (comme le haut-parleur) reproduit le subjectivisme d'un rapport duel non problématique, à une plus grande échelle. On refoule, en supposant que le groupe est groupe, les problèmes particuliers qui font que tel ou tel sujet est dans ce groupe, et qu'il peut l'aider ou le freiner dans son activité. C'est important ça pour les organisations militantes. Bref, dès qu'il y a groupe, ces diverses questions à la base de sa cohésion sont nécessaires.

Parler à une personne ou à un groupe c'est en outre pas pareil, et le cinéma (ou le H.P.) masquent ce « pas pareil ». Lutter contre les constantes incitations au subjectivisme. Le subjectivisme, on peut dire que c'est un rapport humain déterminé par l'idée (reflet) erroné du fait réel qui met en rapport deux sujets particuliers. Ces deux sujets reflètent mal le réel de leur rapport, Ils ignorent comment ils se rapportent par exemple d'un point de vue du désir, l'un à l'autre et ça entraîne une méconnaissance, un rapport erroné à la langue. On est sans arrêt conviés à perpétuer / répéter le subjectivisme entre nous. Dans les relations humaines en général on dit : « ça colle... ou ça colle pas ! »... Fusion. On a des moyens tristement déterminés de se rapporter les uns aux autres. Il est bien nécessaire, à ne pas vouloir perpétuer l'état merdique dominant, d'interroger nos possibilités (nos manières) d'intérêt au monde, au marxisme aux autres... bref, de déprivatiser nos investissements, nos relations inter-subjectives, etc...

Le désir des gens (militants en particulier) à vouloir transformer les choses (« il faut que ça change ») est tué à s'y rapporter de manière privée comme on / ils le font. Se dépenser soi-même, lutter contre cette privation et ne plus seulement en jouir au niveau de l'égo, du moi. Tout renforce le moi et le conforte en terre bourgeoise. Tout de suite y a à lutter contre l'égoïsme et l'individualisme petit-bourgeois et y a pas de ligne déjà toute tracée pour cette action, la possibilité de déclenchement de ce proces-sus est très diffuse. Travail de lutte contre le centrement du sujet, contre l'intérêt « naturel », tout fait, qu'on a à vouloir la révolution comme d'autres la paix ! Apprendre à voir quand et comment nous nous recentrons (arrêtons) dans un langage ou dans une relation avec quelqu'un par exemple. Parler en essayant de rejouer notre relation au savoir et en s'empêchant de taire l'extra-discursif... En fait, bien voir le lien entre « refondre sa subjectivité » et « transformer le monde objectif » spécifique en France (Mao : « transformer le monde objectif en refondant sa propre subjectivité »). La lutte contre le subjectivisme c'est bien le lieu de la plus forte démission actuellement. La lutte contre le subjectivisme passe par l'interrogation de notre appréhension unaire / logocentrique du monde. On ne passe pas d'un état à un autre par simple décision de retournement ou de changement de veste.

---

On répète, on se propose toujours d'entrer en liaison... Ce rapport verbal a lieu où, comment ? Se lier aux masses ça ne se fait pas comme ça, par pure magie ou par simple volontariat, y a un énorme travail de transformation de nos pratiques à effectuer. De plus, les conditions actuelles nous font penser individuellement les problèmes de lien aux masses. Partir de là. La pratique d'un petit-bourgeois cinéaste est surtout une pratique de langage visant, tendant à reproduire les rapports de production bourgeois existants. Penser la liaison aux masses vis-à-vis de la pratique. Commencer à se demander, par exemple, comment rendre compte justement -d'un point de vue matérialiste dialectique - d'une situation concrète sans en faire un cliché.

« Liaison aux masses ». Quel lien ? Quelles masses ? Quelle ligne de masse ? Je suis d'abord une machine à reconnaître. Si on me dit : « Marx... les masses... la lutte des classes... » Je dis « Oui... oui!... » Faut que j'apprenne à voir comment je parle en appelant le calme, que j'anticipe la possibilité réelle de cette phrase, que je risque fort être l'instrument même de sa non mise en pratique. Redire la nécessité de lutte contre le subjectivisme en veillant à ne pas déclarer ça d'un point de vue subjectiviste! Faut que nous apprenions à voir comment d'emblée en France, une phrase de Mao est embroussaillée d'idéologie réac. ! On fait une trop simple confiance pulsionnelle à un désir de changer le monde. Faut répéter qu'il est nécessaire d'examiner la structure de greffe de la pensée Mao-Tsé-Toung en France : là où ça se fait, là où c'est permis. Pulsivement on est révolutionnaire et puis trop souvent on recouvre ça idéologiquement. Répétitions :

Nul ne peut remplacer l'autre dans sa transformation subjective.

Comment se met-on en procès dans le procès qu'on pose ?

Notre rapport au monde à travers la lutte des classes : avec elle et avec nous-mêmes.

Articulation difficile à ne pas refouler: « les masses font l'histoire » et « les masses c'est des sujets ».

a) La prise de position politique est une prise de position pulsionnelle.

b) Danger de faire des idées quelque chose de pas matériel : des idées !

c) Dangers immédiats de cette série de propositions : leur énonciation.

Attention aussi à la confiance au savoir juste, comment nous accordons ça. Partir du réel ; trop souvent l'esprit est placé avant la matière. Je dois m'astreindre à rendre sensible et à faire en sortes que ce soit la matière qui parle / filme en moi (et non l'esprit). Mieux donner à voir comment l'esprit, la substance est le frein de la matière.

Toute pratique est (se reflète par) une pratique de langue, mais en fait on voit pas bien comment ça s'articule : vie pratique - langage. On appréhende le réel selon des catégories bien établies. Travailler à voir plus précisément comment le réel s'appréhende: les ouvriers et les intellectuels sont là face aux mêmes problèmes.

Il est temps, J'y reviens, de commencer de se rapporter les uns aux autres en excédant les vieilles catégories du discours. Décadriller ces catégories. Refondre du signifiant : c'est faisable seulement que d'une pratique quotidienne. Cinéma. Tenir compte de nos différentes inscriptions dans les rapports de production.

Lutter contre les idées de lutte qu'on a. Continuons nous à préserver en nous des petits coins confortables ? Lutter contre ce qui nous empêche de lutter réellement, contre tout ce qui nous empêche de nous mettre en péril, d'être en première ligne, (cf. Mao : « l'esprit de campagne »). Ne pas se planquer, est-on réellement en lutte contre la bourgeoisie ? Tout est-il pourri, oui ou merde ?...

Il faut bien comprendre que nous ne pouvons pas transformer la réalité si nous ne transformons pas en même temps la représentation que nous en avons. J.L. Baudry: « la seule manière d'envisager concrètement les choses est de marquer l'insertion du sujet dans le signifiant. Le problème n'est pas entre théorie et pratique mais bien dans la représentation qu'on se fait de ce rapport ». Danger de ne pas me rapporter au réel que je suis. Je suis un sujet exploité, emmerdé, dominé par l'idée mâle et bourgeoise de moi, du plaisir, du boulot, de la vie - mais aussi une possibilité de transformation de cet emmerdement. Le sujet (chacun de nous) est une possibilité de procès, ne pas l'oublier. Mais quelque chose nous le fait oublier, quelque chose est bloqué aujourd'hui en France, et cette question au sujet, introduit à voir d'un point de vue pratique comment ?

---

Y a pas de luttes victorieuses, de « victoires », pour le moment en France, y a paix bourgeoise totale. Il est temps de mettre les choses, les gens (spectateurs) en contradiction : en lutte. Partir (sans décoller vers les nuages) du réel. Sachant que nous sommes des sujets capables de lutte, des sujets en lutte : travaillons ça, pour ne pas laisser l'idée que nous le ferions se substituer au fait que nous le ferions.

Il me paraît nécessaire de réaliser des films qui impliquent la lutte, l'autre, le nouveau. Immanquablement se produisent des heurts, des violences à la stabilité bourgeoise de notre vue. Savoir faire des films qui, en outre, permettraient un rapport actif à ces heurts, qui entretiendraient l'activité critique des films tout faits qu'on voudrait. Y aurait de la vie permise, et pas que son reflet. P'têtre que les films seraient moins inutiles / morts à leur projection, p'têtre qu'ils cesseraient d'apporter servilement leur aide à la reproduction de la conception bourgeoise du monde. Mais déjà depuis une phrase ou plus, ça rêve... je ne précise pas assez, je ne me donne pas bien les moyens de changer de cinéma. Défaites qui conduisent une nécessité de lutte accrue.

Mon activité cinématographique baigne dans une vive contradiction expliquer, enseigner, dire ce que je fais (et les problèmes que ça pose) et : le faire, rechercher, critiquer (et les problèmes que ça pose). Interactions. Articuler aussi mon film, moi le faisant au tout contradictoire où il s'insère.

Ce qui me semble important c'est de mettre sans cesse les spectateurs en rupture, en lutte avec le savoir et les tics (la compréhension, par ex.) répétitifs bourgeois. Vigilance de chaque plan. Bien sûr une telle opération se mène difficilement « en clair » (et puis : quelle clarté, éclairant quoi ?), c'est plutôt diffus et contradictoire ce que je peux en appréhender. Faut chercher ensemble. Moi je dis des trucs sur mon rapport au cinéma et ce qui compte c'est ce qu'on peut réellement en faire maintenant dans nos diverses luttes quotidiennes, à supposer bien sûr qu'on ait décidé de lutter ! Or en effet demande constante de démission, de calme, de fénéantise m'est faite par la bourgeoisie ou ses représentants. On me demande de faire des films « utiles », immédiatement utilisables (applicables, serviles : bourgeois !). Rappel : y a domination globale en France de l'idéologie bourgeoise. Rappel / y a lutte à entamer, à inscrire et non pas vite facilement comptabilisation de résultats. Qu'en fait-on des films « réussis » ? des « succès publics » ? - Qui servent réellement les vieux reflets militants, les luttes ouvrières représentées (= châtées) les « enseignements » vite tirés dans la glue bourgeoise ignorée (ou alors montrée comme là-bas dehors !). Démontez donc en plus, le système de représentation bourgeois des luttes révolutionnaires. C'est pas simple ! Rien n'est simple et bien entendu tout nous pousse à simplifier, à dire clairement les choses, à s'exprimer, à dire JE, à briller, à s'individualiser, à être compris, à être complice, à répéter les services qu'on donne à la bourgeoisie selon les voies, les techniques et les méthodes en place. Mes travaux cinématographiques, à s'inscrire contre cette merde ambiante, n'ont guère de chances de revêtir une allure, une forme facile ou confortable, On me demande du conforme, du pas lutteur. On me demande de contribuer moi aussi à la reproduction de la conception non contradictoire de la vie (que tue la bourgeoisie pour mieux nous asservir), on me demande moi-même : pas question ! Ou plutôt si : question à toute cette merde tranquille.

Cette merde qui nous constitue. Faudrait pas trop faire confiance au hasard et par exemple oublier de faire la différence entre le discours (socialité du processus cinématographique) et comment le cinéaste désire ce discours. Redire que l'irruption du sujet dans le fait qu'il réclame des images et des sons est nécessaire. L'individu dans son rapport de désir à sa pratique confond le système signifiant (comment le cinéma fait sens) avec la représentation de ses pulsions dans un assemblage d'images et de sons. Cinéastes : se mettre dans la contradiction pour objectiver ce qu'on est, ce qu'on peut devenir, pour cesser la répétition de notre portrait (grimé) d'intellectuel petit-bourgeois.

Quand on filme, j'ai cru qu'on a à être en crise, en déficit !... Je crois aussi que si on est pas indépendant de notre place dans les rapports de production, nous ne le sommes pas moins de nos rapports de désir.

---

Faudrait p'têtre aussi parler de l'enregistrement et de la reproduction des images et des sons -et parmi tous ces sons qu'on peut trouver: la voix de l'homme. Parler de comment on enregistre de la parole, comment on la privilégie (on demande le silence dès la prise !). Parler du matériel employé, de ce qu'il permet ou empêche (filtres, micros...), des sons tout faits (conservés dans des sonothèques). Parler de ce qu'on fait, de ce qu'on cherche, de ce qu'on nous demande : de belles images sonores les plus « vraies » possibles ! De ce point de vue, le même cri du même chien enregistré le même jour à la même heure de la même manière avec le même matériel par le même spécialiste et conservé sur la même bande dans le même lieu à la disposition des mêmes cinéastes : ceux qui ont la même flemme de faire quelques heures supplémentaires pour aller enregistrer par exemple ce « fameux » aboiement nocturne qu'on retrouve dans tout le cinéma français depuis trente ans - non pas qu'il faille ainsi rechercher un peu « plus de réalité », mais plutôt afin de se heurter un peu à ce qu'ils utilisent, à la réalité qu'ils croient justement fabriquer / reproduire, aux problèmes qu'elle peut offrir, Et de toutes façons le mixage persiste : on n'en abandonne pas pour autant les problèmes particuliers qu'il pose... Et ce que je voulais dire aussi, c'est que même avec un plan noir, grâce à ce type de son habituel, on a une image toute faite qui fonctionne bien comme il faut ! Les bruits les plus « vrais » ne le sont que parce qu'ils sont les plus répétés, les plus usés par le cinéma répétitif classique. Effets produits : encore plus de sommeil. On voit qui sert ce genre de « détail ».

Reprendre à la parole. Le parleur (speaker) apprend à par-ler len-tement, pro-fes-sion-nel-le-ment, à ar-ti-cu-ler et à dé-cou-per ce qu'il dit pour permettre une écoute plus simple, plus huilée : d'abord gommer l'énonciation en la stéréotypant le plus évidemment possible. Pas d'accent par exemple. Et ça va du hall d'Orly à la « présentation » télé, en passant par R. Ménard ou J. Négroni. Asepsies particulières. Ces voix ne sont pas neutres !

Si on écoute le parleur de « *La Parole en Deux* », on découvre que notre oreille n'est pas très habituée à ce qu'on s'adresse à nous, à ce qu'on ne nous « mâche pas les mots »... on découvre que notre oreille n'est pas très habituée à ce que l'on ponctue selon la phrase (dans un texte lu) et non selon les règles du métier. On nous a appris à déguster de l'écoute confortable: aménagée. De la voie, on écoute que ce qu'elle paraît dire. Mieux entendre à quel point notre écoute est rognée, simplifiée, servilisée, assourdie même ! On est sourdine : pas capables de savoir par exemple pour un bruit de machine, quelle machine sans son image. Dire aussi pour autre exemple qu'il y a généralement des graves ou des aigus ; et que si on parle de médiums ça se complique alors vachement et on décide « au pif » que c'est aigu : c'est grave ! Faut voir ce que produisent ces généralisations, les absences qu'elles impliquent.

Dans un mixage paroles et bruits de rue, on aide et on donne que la voix à écouter (noter qu'en direct, les sons recouvrent presque toujours celle-ci), à la rigueur on aidera tel ou tel bruit si il aide ce qu'elle « dit ».

Partout on mesure. Le son comme l'image se règlent, et comme « en toutes choses faut être raisonnables » et rechercher -le bon vieux juste milieu sage et normal, on évitera tout excès : trop fort ou sous-exposé. Se demander toujours qui sert cette sorte d'activité. Ça sert quoi, quelles institutions, comment ? Tout va toujours pareil pour les mêmes. Je crois pas qu'on ait à négliger la moindre attention. On voit là se recentrer, se clore le sujet dès l'écoute mécanique. On le voit, préservé de toute atteinte contradictoire. Et ça joue dès ce stade : un bon son c'est une bonne vie bien comme y faut ! Mais attention, je n'indique pas là une solution du type: « salopons nos bandes des sons ! »

Ne pas oublier non plus qu'en fait de bande-son il s'agit plutôt de bande-parole. En 1930 on a ajouté le son, « inventé » le cinéma sonore tout de suite appelé « cinéma parlant ». A quels littérateurs (de Pagnol à Audiard) et à quelles structures du récit (auquel il « ne manquait que la parole ») doit-on un cinéma si bavard et si psychologisant ?

Mêmes problèmes pour la couleur, plus c'est véritablement coloré et plus on multiplie les chances de rapport (illusoirement immédiat) erroné au réel, en le rendant présent, évident, indiscutable à coup plus sûr qu'avec le noir et blanc. La couleur (pas LA couleur) - les gammes colorées plutôt, sont utilisées pour nous empêcher de broyer du noir, de tripoter du concret, du matériel, du sale !... La couleur c'est beau, ça peinturlure tout en beau d'entrée. Rien à faire pour ne pas rendre beau un bidonville en eastmancolor! - Là, deux notes : il ne s'agit d'abord pas tout simplement de rendre le bidonville vilain ; et d'autre part faut pas oublier de se mettre en capacité de comprendre et de pouvoir dire ce que cache (et ce à quoi il nous oblige) le trust Kodak aujourd'hui, et non pas seulement à la naissance du cinéma ou dans les années 20, comme se contentent d'en peu parler les « historiens » du cinéma.

Faudrait préciser l'exploitation actuelle que l'on fait de la couleur. On voit coloré mais pas en couleurs. La couleur risque fort être prise - surtout avec l'aide d'un chef opérateur « qui fait son métier » - dans son fonctionnement fantasmagique général. On est amené à ne plus faire la moindre différence entre la façon de présenter / filmer une femme et un homme ou un ouvrier et un bourgeois. On les « prend » et on les « offre » pareillement : avec les mêmes objectifs, les mêmes filtres, les mêmes pellicules, les mêmes tirages... D'emblée la lutte des classes est évacuée, d'emblée tout les (ré) unit. Ces légèretés sont lourdes de conséquences pour qui veut réellement s'attaquer à la merde monolithique bourgeoise en place. Pour en revenir à la couleur, faudrait aussi souligner et commencer de s'inquiéter du fait qu'elle est liée aux pulsions et au sexe... que son appréhension est liée à celle de la femme que le cinéma peint ainsi un peu plus (j'y reviendrai). Etudes. Tous ces effets, les cache-t-on, continuons-nous à les chloroformer ? On est loin de comprendre les bases inconscientes qui font qu'on a demandé et permis le cinéma (et la télévision) en couleur. La couleur est un argument de marché de taille. La couleur demande de la lumière, recouvre tout de lumière ! Le cinéma est devenu un système coloré qui a des effets structurants non négligeables. Faudrait opposer la couleur non au réel, mais à notre système d'appréhension de celle-ci : énorme boulot !

Quelques mots encore sur le son pour préciser comment il ne renvoie qu'à lui-même en ajoutant aux codes du réalisme. Tout est fait pour multiplier les effets de naturel... tout est fait pour nous faire oublier les bruits au cinéma : pourquoi ? et la musique ? Finir par se demander quel est son discours et l'emploi qu'on en fait. On l'utilise pour ses effets de sens et pas pour ce qu'elle est vraiment. Où nous conduit le fait de « dramatiser » l'image ? J'ai dit que l'oreille sélectionnait et choisissait les sons où l'on « s'y reconnaît ». Revenir aux codes de l'enregistrement qui s'instituent mécaniquement : scansion du mot, intervention du technicien, gommage, mixage, rôle des filtres favorisant certaines fréquences et pas d'autres ; tout ça en vue de fonctions idéologiques précises et établies. Ne rien laisser faire pour que ces problèmes restent hors de nous. Rapport à ça, toujours. Défaire ce qui nous empêche de voir, d'accéder et de s'attaquer à notre propre conditionnement idéologique. Y a pas de « détails », ou plutôt y a que ça ! Je crois qu'il est nécessaire de se méfier des « bons spécialistes », et des choses « bien faites », qui s'appliquent en fait à rendre transparent, inexistant, un magnétophone par exemple. Il est nécessaire aussi de s'interroger sur les effets idéalistes de ce magnétophone, sur son intervention signifiante et non pas neutre. L'enregistrement, faudrait pas seulement y tendre mais plutôt en partir. Et puis « reproduire » quoi, comment, pour qui ?

*« Tu vois, il faut que le son soit la force productive ou plus exactement la force du sujet producteur, celui qui transforme et se transforme, c'est-à-dire nous et les spectateurs. Ce son ou force vive du sujet, ou langage vivant ou pratique nouvelle du savoir, eh bien, ce son-là est ce qui a l'initiative, est ce qui prend en charge la construction à partir du réel d'images qui reflètent justement. Ce son tout d'abord doit refuser l'image du sujet parlant, doit refuser la scénographie du direct. Puis, les anciennes images refusées, il doit se placer petit à petit au coeur même de toutes les stratifications contradictoires, l'image se cherchant, l'image essayant d'écouter le son, l'image essayant de rentrer en contradiction avec lui, ce qu'elle n'a jamais fait le considérant ou bien comme un autre, un pur référent tombant du ciel, ou bien s'amalgamant à lui, fusionnant avec lui, l'image se regardant autrement donc, ayant une autre idée d'elle-même, une autre fonction, une autre base de production. »* (« *La Parole en Deux* »).

Travail de l'inconscient dans le maniement du matériel signifiant (auto-analyse). Les pratiques signifiantes s'attaquant à la base même où l'idéologie dominante trouve sa base et son efficacité en s'y formant comme inconscient : lecture de J.L. Baudry. Il s'agit de pouvoir arriver à produire au sein de la pratique signifiante du cinéma les conditions permettant au sujet qui s'y rapporte (spectateur) un nouveau rapport au film, au savoir. Et puis, commencer par ne pas oublier de se demander quel est le travail signifiant du cinéma. Comment se marque la force du sujet cinéaste dans le matériau filmique. Puisque le cinéma est un procès de représentation, comment la « base matérielle pulsionnelle » qui le permet est-elle refoulée ? Quels sont les noeuds où l'on peut repérer son insistance ? Comment un cinéaste désire-t-il ses images et ses sons ? Comment peut-il vraiment communiquer ces problèmes (questions) pas seulement par films mais aussi par discussion ou écriture ?...

---

Parler enfin de la fonction de la femme à l'écran. Les stars, mais surtout l'énorme quantité de « films de cul » produite ces dernières années. Toute utilisation de la femme risque d'être la sublimation et le masquage du rôle de la femme : être social (son rôle historique...). La femme au cinéma est toujours utilisée sublimatoirement par le réalisateur : enjeu politique (fonction, rôle idéologique). Or il est très facile d'étaler, de répéter cette (re) présentation qu'on en a toujours fait. Et ça commence avec le désir, l'intérêt (le rapport non su) du cinéaste à la femme : l'emploi qu'il va en faire. Employée pour ce qu'elle n'est pas, pour aider à la reproduction de l'idée dominante réac. de la femme, elle ne peut plus que nous plaire. Elle est juste bonne à baiser... Bref la question est de voir si ya reconduction ou transformation (permise par son image) de notre rapport à la femme - de notre rapport au monde.

Le cul au cinéma. On ne se met pas au coeur des contradictions qui le rendent possible. On a toujours affaire à des images de corps. Prises de l'extérieur. Dès qu'il y a une « partie de cul » filmée, on s'éloigne de la réalité productrice. Ya plus de sujets ! Jouer la réalité de la situation tout d'abord (le tournage du film en 1<sup>er</sup> lieu). Dans la partie de cul la/chaque femme sert seulement de support à la répétition de l'image qu'on a d'elle - et qui ne vient pas de n'importe où, qui ne s'est pas constituée n'importe comment, par hasard ! Dans la simple partie de cul bourgeoise, on ne touche/ perçoit pas la femme (être social concret), mais seulement l'idée qu'on s'en fait, qu'on a appris à s'en faire. On refoule la femme : ce qu'elle est réellement, autant que l'appréhension qu'on en a. Contradiction à travailler. Dans le cinématographage homme-femme, on est spontanément à l'extérieur; ce rapport il est dur d'en voir les contradictions et de voir quelle méthode serait lutteuse au cinéma contre ces redites simples. On continue à photographier, à cliquer. De ce « rapport » on ne saisit rien. Précisions. Sur quels présupposés spécifiques ça réussit t'y à fonctionner, à se répéter, le couplage au cinéma ? La présence d'un homme et d'une femme à l'écran entraîne spontanément des idées de couple (de famille), et si on y ajoute le cadre d'une chambre à coucher, d'un lit, « clac ! »... c'est encore plus clos et joué d'avance ! Une fille sur un écran et c'est joué d'avance ; c'est fini : on désire de l'illusoire. On ne dit jamais rien de ça : qui aide tout ça, ce silence, ou pire, ces allures de « libérations » quand aux choses du sexe et ses images. Le film de cul sert principalement à faire renaître et à entretenir la méchante vieille idée de couple. Pour le travailleur émigré solitaire comme pour l'étudiant, l'idée de couple vient avant même la prise en charge de la suite des images et des sons, Interroger les forts effets structurants inconscients relativement à l'homme et à la femme, que produit la saisie, le filmage d'un couple. Faut pas oublier que le cinéma impulse des pratiques dans le réel, et de ce fait, qu'il contrarie le changement des rapports hommes-femmes, la politisation de cette question... Yen a marre de ces films où tout fait obstacle à ce qu'on voit la programmation du rapport homme-femme aujourd'hui en France. On ne filme jamais les vraies raisons qu'ont deux sujets de s'êtreindre. Les reflets des films de cul ne s'intéressent et ne nous intéressent qu'à la couche événementielle des choses (du sexe). Désamorcer le cul tel qu'il règne actuellement, tel qu'il nous exploite... Je vais travailler/ filmer ça. Le couple, la nudité : le corps nu est un « effèt-scène » à interroger, à contrecarrer. Ces reflets ayant une fonction de conduction, impulsent à des rapports bien déterminés. Copule. Le sujet dans ces rapports déterminés ne peut réaliser son plaisir qu'à refouler, qu'à écarter les contradictions de la matière. Voir le rapport entre le reflet produit dans le réel et les effets produits par ce reflet : le film de cul. Discours, films de cul, nos propres rapports sexuels... voir l'éventail des rapports humains déterminés appelés sexe. Activer à deux le fait par exemple qu'on ne sait rien sur l'état amoureux de notre corps. Faire travailler je le répète, les façons selon lesquelles on se rapporte à ces spécificités.

---

Novembre 1973

*Patrice Enard.*

---

## DIFFÉRENCES ET RÉPÉTITIONS I II II

3 films de 20' - Noir et blanc

Production -réalisation, Photo-montage-son : Patrice ENARD

Textes : Patrice et Pascal ENARD et Alain SABOURIN

Avec : Michèle DUBROCA, Jean Jacques RIGOU etc .....

Changer le rapport du sujet au sens -Dans ce type de films le réalisateur se pose des questions ; les choses filmées sont des réponses à ces questions, mais ces réponses sont en forme de questions : elles questionnent (ces choses filmées d'une certaine façon) les réponses que les autres ont données depuis 80 ans (dans d'autres films) : ils filmaient sans (se) questionner. "Différences et Répétitions" est une série de questions sur des questions non posées.

## LA PAROLE EN DEUX

20' - Couleur

Production - réalisation - photo- montage - son : PATRICE ENARD

Texte : Patrice ENARD et Alain SABOURIN

Avec : Alain SABOURIN

- Les conditions de représentation de la parole à l'écran.

- Le rapport du sujet (spectateur) à la parole représentée au sujet parlant, est liée au rapport du sujet à sa propre parole, à lui-même, aux autres, au sexe, à la science, à l'histoire, est liée de façon plus générale au rapport qu'entretient le sujet au monde, travail toujours incomplet de cette chaîne, de cette série de ligatures....

## LE CINÉMA EN DEUX

10' - couleur

Production -réalisation -photo- montage-son Patrice ENARD

Avec : Michèle DUBROCA - Jean Jacques RIGOU.... (+ un reportage sur le tournage de "Dr. Popaul" de Cl. Chabrol).

Qu'est ce qu'utiliser le cinéma à des fins révolutionnaires actuellement ? Qui servir ? la cause bourgeoise ou la cause prolétarienne ? Sur la scène fictive éclairée par les sunlights bourgeois deux cinémas semblent en lutte : le cinéma commercial et le cinéma dit indépendant ; "lutte" aveuglante (expression diffractée au service de la bourgeoisie) masquant les contradictions réelles qui agitent cette scène imaginaire.

## PATRICE ENARD le cinéma et la connaissance de soi ART PRESS 84 septembre 84

Depuis une quinzaine d'années, Patrice Enard produit en solitaire des films de recherche fondamentale, puisqu'il faut bien les qualifier. A vrai dire, son cinéma diffère activement des habituelles préoccupations d'oeuvre ou d'auteur propres aux commerciaux et aux marginaux. Ses films ont été diffusés d'une manière artisanale (le cinéaste tient à se déplacer sur les lieux de projection) en France et à l'étranger. En 82, le jury du Festival International Jeune Cinéma d'Hyères a attribué son Grand Prix à son dernier film *Pouvoir*. C'est un film en vert et blanc et... chair, où chaque plan, à la limite de l'abstraction, tente de purger l'image de son sens, d'en déplacer les frontières, de la vider par son centre pour l'infiniter.

### interview par BRITT NINI

*Tes films font apparaître la structure répétitive du cinéma. Comment se spécifie-t-elle comme outil d'analyse dans la représentation ? Comment intervient-elle particulièrement dans *Pouvoir* où tu ne filmes que des femmes ?*

Le cinéma tel qu'il existe ne raconte pas DES histoires, il en raconte une seule : l'histoire du centre du cinéma ! Plus précisément comment toute une industrie vit de l'histoire d'un centrage sur la génitalité. C'est ce qui m'a le plus intéressé dans les films pornos : l'usure de cette histoire jusqu'à en voir la trame de l'écran.

Puisqu'il prétend être le reflet de la réalité, le cinéma devrait d'ailleurs toujours montrer la même chose tellement tout se répète ! On parle, on mange, on chie, on baise, on dort tous les jours. On a seulement l'illusion qu'il ne s'agit pas de la même chose, qu'il peut exister une ou des histoires qui ne tiennent pas compte de tout ça !

Mettre en film cette répétition du même, m'aide à faire naître des différences, des incertitudes, des questions - pour commencer à sortir de l'hypnose. Filmer c'est s'ouvrir et chercher et non boucler un récit sur un tournage, chronomètre en main. Ce n'est pas non plus mettre en images son petit monde personnel et encore moins filmer la recherche ; il s'agit plutôt de chercher en filmant ! Conséquence : plus ça va, plus je tourne trop... Avec *Pouvoir* j'ai tourné plus de 20 heures, très lentement... Je filme de plus en plus pour voir... ce que ça donne. Je me donne la peine d'y aller voir avant de décrocher si c'est bon ou pas, les « idées » de plans ou de séquences que je peux avoir. C'est cinématographiquement que j'entends les expérimenter mes **petites** idées et non pas les choyer, les engraisser, les exposer et les révéler ! Je ne fais pas du tout confiance à la simple conception des choses, encore moins à l'écriture. Je n'écris et ne lis pratiquement plus rien depuis quelques années, en revanche, je vais au cinéma, je regarde pas mal la télévision, et surtout je filme. Je répète, je reprends, je décortique, je creuse, je détaille, j'étudie, j'expérimente le cinéma - et la manière dont il nous regarde, dont il s'intéresse à nous et réciproquement. C'est dans ce va-et-vient que j'entends vivre et dans lequel je trouve bon de convier les spectateurs.

### Le porno filme l'arbre qui cache la forêt

*L'émergence du porno a tracé comme une nouvelle ligne de départ que tout le cinéma s'emploie aujourd'hui à refouler. On peut s'étonner que les « héritiers » de l'Underground (qui joua un rôle de détonateur dans l'apparition du hard) n'aient pas saisi cette chance. Ouelle part pourrait-on faire à l'apport du porno dans ton film ? Peut-on parler d'un cinéma d'« après » le porno ?*

Je voudrais d'abord dire à quel point je trouve débiles les cinéastes qui « créent » à partir de rien, juste un flash ou un petit déclic dans leur vie psychologique. Moi, j'ai besoin des autres, de savoir ce qu'il font, de voir ça : par où passe le cinéma par exemple. De Verneuil à Nekes, de Godard à la télé, de Sautet à Bergman ou de Coppola à Bénazéraf... Le porno a démodé ceux qu'il n'a pas téléscopés dans son explosion alors qu'il a un peu aidé ceux qui ont été touchés et qui étaient déjà préoccupés de montrer l'amour au cinéma, davantage que des histoires d'amour. Le porno m'a appris plus d'une chose sur la valeur et les dangers d'un gros plan, sur le fait de ne montrer qu'une seule femme dans un film, ou quelques-unes, - que ça perpétuait l'idée d'une hiérarchie, d'un modèle qui reproduisait un culte révolu, d'avant le porno, et en-deçà.

En contrepoint, la télé puritaine m'a appris à peu près la même chose, plus violemment peut-être ! Parce que si le porno produit un peu les images de notre temps, la télé, elle, en produit la parole. Elle fait passer par ses valeurs de cadre, le gros plan en particulier, toutes ses « informations ». Et plus les gros plans télévisuels nous parleront, moins nous pourrions parler aux gens que nous rencontrons, en plan d'ensemble, dans la vie. Il n'y a que la guerre qui est en plan général ! Pas étonnant qu'on ait tellement peur des autres et de la discussion aujourd'hui !

En gros, notre rapport aux autres se fait en plan général, sauf dans l'amour précisément. Ces représentations impliquent forcément une modification importante dans les rapports humains. Nul film, lieu-charnière pour quelque temps encore, n'en porte trace. Pas le moindre souci de ces questions. Au contraire, le cinéma, soucieux de ses nombres d'entrées, pour mieux « communiquer » (pour mieux communiquer son souci !), pour mieux « égaliser » je devrais dire, s'est aligné sur la télé et ses procédés. Ce que je voulais souligner, c'est que partout règne la même femme, la même sexualité... Le porno est une forme de réponse « en différé » à l'invention des Lumières, au non-travail de la quasi-totalité des réalisateurs, à l'obéissance au modèle hollywoodien en plus pauvre, à l'émancipation des femmes dans les années 70. Il faudrait aussi chercher du côté des divans. Le porno est le symptôme achevé de l'incapacité à filmer autre chose du sexe que la fascination archaïque du génital. Le porno filme l'arbre qui cache la forêt. Ce n'est déjà pas si mal, et tellement mieux que les films qui se focalisent sur une flambée, ou sur la branche de l'arbre en fleurs et cui-cui les petits oiseaux !

Dans *Pouvoir*, il y a des femmes, beaucoup de femmes qui sont filmées, diverses femmes, et je tente de montrer la forêt. Comment montrer avec des images et des sons que je les aime, que j'aime les filmer, que j'aime filmer ? Ce sont ces questions qui comptent et pas les réponses. L'histoire de leur image cinématographique est là, en filigrane, telle l'eau stagnante d'un évier bouché. Etablir un rapport de cause à effet serait d'autant plus naïf que d'autres sont allés plus loin en ce sens : on peut aujourd'hui filmer l'intérieur d'un corps (gore-films, recherche médicale, etc.), et, à l'autre bout de la chaîne on peut toujours refouler le trou davantage (non-figuratifs, lyrisme techniciste, etc.)...

### L'oeil placé dans la perspective d'un trou

*Peux-tu préciser ces notions de trou et de surface ?*

Dans tout filmage d'une femme je vois, derrière elle l'image cinématographique aboutie, c'est-à-dire l'image porno, son trou (qui fait surface !). Des origines du cinéma à nos jours, le porno c'est le fond même du cinéma : l'oeil est placé dans la perspective de ce trou de la femme. Dès les premières bandes, on montrait-cachait ça. Lumière montrait ce rapport familial-familial ; il filmait son frère, sa femme et ses enfants, ses ouvriers. Le cinéma est un moyen de capturer ( et de captiver ensuite) le monde. De prendre les êtres et les choses, d'en disposer, plus simplement que de les baiser. Pour moi, le porno a été une étape, une nouvelle ligne de départ. Comme tu disais, il y a des films d'avant le porno - comme il y a des livres d'avant la psychanalyse ou des peintures d'avant l'abstraction. Ce n'est pas d'ordre chronologique mais plutôt spatio-temporel : il y a des productions qui n'intègrent pas un fait, un savoir - nouveau... Et puis, même chez ceux qui ne veulent rien savoir, le porno intervient désormais (comme la télé). L'état latent du cinéma c'est le porno. Son apparition marque une véritable assumption de la chair ! Une sacralisation suprême en quelque sorte puisque ça se passe au cinéma ! Représenté, impalpable, inodore, sans saveur il n'a d'autre réalité que d'apparaître à nos yeux... cela tient du miracle !

Au lieu de centrer mon image sur un point, ce qui m'intéresse ce sont ses lignes. Ce centrage, je le multiplie, je le divise, je le diversifie en une ligne, c'est-à-dire en une série de points ; d'où l'énorme géométrie jusqu'à rendre douloureux et insupportable le regard du spectateur qui cherche mécaniquement un point. Je filme surtout en plans généraux pour faire le chemin à l'envers ! Je repense à l'histoire du lavabo tout-à-l'heure : pour sortir du bain du discours ou du bain du porno, les bains de développement, les bains chimiques peuvent m'être utiles. Tout ce qui se passe au laboratoire (de subtiles transformations ou redéfinitions) et dont la majorité des cinéastes se fichent pas mal, à une condition bien sûr d'avoir pour souci de faire jouer autant les couleurs que les acteurs et les spectateurs.

### Une lutte entre film et spectateur

Ceci dit, le porno est un commerce fait et géré par le genre masculin. Il ne remet jamais en question la sexualité dominante. Il est producteur de modèles qui se transportent dans l'exercice sexuel des gens mais il a quand même desserré les ceintures de chasteté. Il était temps qu'on puisse concevoir l'amour au XXe siècle pas trop loin de la pomographie. Le film porno est un maillon d'une chaîne d'images (photos, revues, pubs, magnétoscopes, sex-shop, théâtre) qui nourrit l'imaginaire et ce courant, il faudrait le porter un peu plus loin : ce pornographisme pourrait aider à réécrire un peu moins idéalistement les histoires d'amour aujourd'hui.

*Finalement, *Pouvoir* est davantage le reflet d'un état profond, presque pathologique, du spectateur : le sommeil, le rêve et le plaisir morbide... La communication et ses effets parti cipent de ta recherche...*

Parler du film que j'ai commencé il y a plus d'un an et dont le tournage durera je ne sais combien de temps serait très long ; je préfère essayer de mieux préciser ce qui m'anime, quelles sont mes révoltes et mes méthodes de travail, d'où ce film d'ailleurs sortira. Enfant, on jubile de la découverte, de l'invention, des fruits de l'imagination. Adulte, ça passe... Rares sont ceux qui cherchent toute leur vie, qui savourent longtemps les joies que procurent les aventures de la réflexion. C'est rare parce qu'on nous l'interdit presque, la société, l'éducation, les soucis qu'elles dispensent ont sérieusement renforcé les rives du canal qu'elles veulent nous voir tous suivre. La télé, la presse, la pub et le cinéma jouent là leur pire rôle, laminant, interrompant la grossesse de ce qui pourrait être NOS plaisirs, NOS goûts et NOS enthousiasmes. Nous ne cherchons plus : on nous trouve...

Le Cinéma redouble la réalité d'une image dangereuse, bêtement dangereuse. Le théâtre, comme pas mal de Petits événements - une guerre, une exécution ou un accident - c'est filmable. Même la sécheresse du Sahel offre des images impressionnantes de richesse ! Ce qui m'intéresse, c'est ce qui résiste au filmage et qui nous touche au plus près. Un film doit chercher à mettre le spectateur dans son rôle, son cas de spectateur par une véritable altercation entre film et spectateur. Une lutte entr'eux axée sur la connaissance de soi. Que le film en dise beaucoup sur lui afin que le spectateur, interrogé, s'interroge lui-même. Pris dans ce rythme exigeant, il apprendra quelque chose sur son rapport répétitif aux coulées où il a pris l'habitude de se laisser vivre. Communiquer ce n'est pas communier ; c'est aussi et avant tout se contrarier, s'engueuler, discuter, et non plus entasser tous ensemble des séries de points de vue neutres, indiscutables et indiscutés. Ça pourrait finalement être assez simple de faire du cinéma un moyen de connaissance.

## FILMOGRAPHIE

1966	1966 (20')
1967	1967 (20')
1968	1968 (20')
	Parcours (15')
1969	1969 (20')
1970	<i>Différences et Répétitions 1</i> (20')
1971	<i>Différences et Répétitions 2</i> (20')
1972	<i>Différences et Répétitions 3</i> (201)
1973	<i>Le Cinéma en Deux</i> (20')
1974	<i>La Parole en Deux</i> (20')
1976	<i>La Vie en Deux</i> (20')
1982	<i>Pouvoir</i> (90'~)
1983	<i>Pourrire, en préparation</i>

## FICHE TECHNIQUE

## « POURVOIR »

Mise en film.....Patrice ENARD  
Photographie.....Patrice ENARD (Kodachrome II et Eastman 7239)  
Musique.....Pierre MATHIEU  
Montage.....Marie-Catherine MIQUEAU  
Production.....Martine BOYER et Patrice ENARD  
Origine.....France 1982  
Durée.....1 H 30'

## INTERPRETATION

Erica BLANC  
Christine BERTEIL  
Françoise BOCCI  
Juliette BOCCI  
Martine BOYER  
Monique CARRAS  
Armelle CARRERE  
Corinne CHEVALIER  
Dominique COHEN  
Marie-Claude DEBORD  
Michèle DUBROCA  
Catherine JOURDAN  
Anne LINDENMEYER  
Liliane MALETIN  
Nicole MARZAT  
Anne MATHIEU  
Annick PAOUNOV  
Dominique PEYVERGES  
Paul-Hervé MATHIS  
Gérard BENOIT

## PRESENTATION 1

Ce qui est en jeu au cinéma c'est ce qui ne s'y voit pas : comme dans tous nos autres actes, notre rapport au monde.

Un film, est-ce un moyen de connaissance ou d'ignorance ?

Pour moi, dans la vie, l'obéissance c'est l'ignorance. C'est par exemple le refus de me laisser aller à filmer une histoire pour essayer de faire des films qui montrent du cinéma. La seule petite question intéressante aujourd'hui capable d'animer la vision d'un film c'est : qu'est-ce que le cinéma ? Qu'est-ce que je fais là ? Qu'est-ce qui m'y conduit ? Qu'est-ce qui s'y répète ?

je suis sûr qu'à chaque plan un film doit soulever au moins ces questions. Il n'est sinon qu'une usure de plus parmi toutes celles que l'individu endure .dans sa vie. Et soulever ces questions, ce n'est pas illustrer une thématique, ce n'est pas non plus développer un bon sujet ou un avis original. Non. C'est avec le spectateur, à chaque plan, entamer les certitudes de l'oeil, c'est lui répéter inlassablement qu'il peut toujours s'épargner de jouer le rôle de la phalène.

Le blanc de l'écran, les noirs, les couleurs vertes, le sommeil, les inserts, les eaux qui coulent, les silences, les moindres gestes... tout est là pour casser la magie lumineuse de l'image réaliste et de son « volume » pour rappeler qu'on est dans l'artifice.

Quelles hontes secrètes pourraient donc empêcher un film (et nous dans sa toile) à mieux (se) connaître et à en jouir...

## PRESENTATION 2

Faire du cinéma c'est faire du commerce.

Faire du cinéma c'est faire de la publicité pour des images ou des idées.

« Faire du cinéma » c'est frimer, mentir, dans le langage populaire.

Faire du cinéma c'est mécaniquement prendre le pouvoir ou la parole à un certain nombre de spectateurs.

Faire du cinéma c'est ne pas savoir des trucs pour en ignorer d'autres, montrer pour cacher ou l'inverse.

Aller au cinéma c'est aller à l'abattage.

Aller au cinéma c'est souvent vouloir voir se répéter la même petite histoire (personnelle, de France, du cinéma...



Ce film aime le cinéma autrement.

Ce film est le plus possible indépendant des lois du commerce.

Ce film a pour souci constant de stimuler l'esprit des spectateurs et de les conduire à traiter, s'intéresser au processus (projection) dans lequel ils sont, à lutter contre l'incertitude que répandent les autres films.

Ce film s'attaque à une simple image : le sommeil, image qui en cache bien d'autres... et qui est la plus proche de ce que je crois observer de nos comportements les plus répétés.

Ce film laisse à voir et à entendre, ce qui n'est pas coutume.

On ne peut en sortir qu'excédés.

### PRESENTATION 3

Le film part d'éléments simples et les met en scène de manière à rendre compte de la complexité du dispositif cinématographique.

Chacun de ces éléments, de nature « minimale », figure une sorte de degré zéro dans sa mathématique : le sommeil par rapport à l'action ou à la mort, un acte par rapport à la fiction ou au comportement, le cadre par rapport au hors-champ ou à la salle de cinéma, la durée par rapport à l'événement ou à l'instantané, le noir et blanc par rapport à la couleur ou au naturel, le sonore par rapport au parlant ou au silence, le chercheur par rapport au professionnel ou à l'amateur, etc...

L'agencement de ces éléments cherche à éveiller le spectateur sur les questions d'hypnose, de captation, d'hystérie, de chosification, de compulsion dont il est l'objet lors de n'importe quelle séance.

Car ce qui est en jeu généralement dans le rapport du cinéma au spectateur derrière la débauche de moyens mis au service du pathos psychologique, c'est ce qui ne se voit pas : ce même et implacable scénario qui le dépossède sournoisement de sa vie et ne lui fait désirer que sa répétition, et pas qu'au cinéma.

### PRESENTATION 4

Il était une fois, dix fois, vingt fois puisqu'il semble que tout arrive en série, un joli parc vert, dix jolis parcs verts... où des dizaines de jeunes filles dormaient dans de beaux draps. Il était incroyable qu'elles y parviennent tant il y avait de cinéma autour d'elles, des plans répétés, des rangées de sièges, des collures, des écrans des lumières de toutes sortes, des filtres, des décors... Parmi tous ces objets identifiables, l'oeil s'aiguillait. Jacques, parlant, essayait d'analyser.

On voyait mieux maintenant que les unes rêvaient, les autres tombaient, les autres jouissaient, les autres souffraient, les autres mouraient ; d'autres rêvaient de souffrir, jouissaient de rêver de souffrir, souffraient de mourir en rêvant... Le réalisateur, les spectateurs et les images se demandaient pourquoi. D'autant que des rumeurs malignes ressassaient depuis des lustres que le cinéma « c'est le mouvement », le cinéma « c'est la vie » ...

Des yeux finirent par s'ouvrir mais le film arrivait à sa fin. Tout apparaissait n'avoir été qu'un espace spéculaire. Conclusion : pas de conclusion. C'était du cinéma comme on dit de la vie de l'amour ou de la mort.

« ... Y suehos sueho son. » (Calderon de la Barca : « Vida es sueho »).

### PRESENTATION 5

C'est un film en vert et blanc.

En vert pour le paysage physique et mental.

En blanc pour tracer les limites du dispositif culturel qui permet de voir le paysage.

D'un côté le pour, de l'autre le voir. Voir le cinéma : rêver, jouer, dormir, mourir... et (le) savoir.

### PRESENTATION 6

Pour un filmeur : il n'y a pas d'images à Montrer, aujourd'hui la seule chose à Filmer c'est le truqué - le mensonge de chaque image qui se dit « vraie » -. Montrer l'imposture de tout film c'est filmer ce que refoulent les films : l'écran par exemple (jadis le sexe)... sans oublier de traiter cinématographiquement ça pour ne pas en faire que des images de toiles d'écrans (ou de cul)

Pour un filmeur il n'y a pas à hypnotiser mais plutôt chercher, risquer et non plus assurer le spectacle. Toujours gueuler ou critiquer, questionner ou refuser...

En d'autres termes constamment désobéir. Et malgré toutes les invites à la léthargie collective, continuer une action un peu soucieuse des autres donc de soi, donc de la vie.

« Pouvoir » est une invitation à un exercice mental différent dans une conception générale du cinéma qui nous en épargne beaucoup. C'est l'immense bêtise satisfaite du monde du cinéma qui m'a fait faire ce film.

Il n'y a pas une histoire mais une série de questions à une pratique de diffusion intense d'ignorance : la représentation du monde cinématographiée.

SEX STAR SYSTEM OCTOBRE 1982

*Pouvoir* de Patrice Enard (France)

Il y a un volume charnel qui émane à la fois de la diversité des figures féminines (blondes brunes rousses maigres grosses petites grandes) et d'autre part du fait que ces femmes sont à demi-nues, en T-shirt blanc. L'oeil capte les différences qui vont de l'une à l'autre tout en étant attiré par le jeu de cache-cache du bord inférieur du T-shirt : ce trait qui barre et souligne, révèle et cache.

Ce volume charnel s'impose, aux antipodes de la traditionnelle idée de l'érotisme dont nous gâvons le cinéma. L'érotisme traditionnel inscrivant sa représentation dans une téléologie qui va du suggéré au montré.

Pourtant d'une base répétitive de gestes et d'actes eux-mêmes répétitifs, chaque corps féminin trouve sa spécificité charnelle, sa réalité charmante ; chacun d'entr'elles étant d'autant plus différente de l'autre qu'elle fait la même chose. Bientôt l'oeil ne s'accroche plus qu'aux signes de la différence qui travaillent l'image. On est réellement à l'opposé du discours habituel de l'érotisme qui nivèle tout dans un code de censure et où pour chaque star, starlette, X-euse, le problème n'est pas de « comment je vais être nue » mais de « je ne veux pas l'être ou je veux l'être », comme s'il s'agissait de s'en rendre à un même point (le même point que toutes les autres qui se sont mises nues à l'écran) qui serait une entité cinématographique : la scène du cul.

Chacune des participantes du film se réalise dans une forme, je veux dire dans SA forme particulière d'expression qui a à voir avec les diverses formes d'hystérie : une hystérie douce, ouatée, « normale ». On pense aux folles de Charcot, version 82, la folie bue... On pense aussi à la pépinière mélancolique des fillettes de Lewis Carroll, grandies.

Britt Nini

**LIBERATION** numéro hors série mai 1987

**POURQUOI FILMEZ VOUS ? 700 cinéastes du monde entier répondent**

Né en 1945 à Bordeaux, Il produit lui-même des films conceptuels à l'esthétique co-godardienne. *Pouvoir*, coloré en vert et blanc, parlait de voyeurisme et de cinéma. Son prochain film, *Pourrire*, est en tournage depuis quatre ans.

Mon travail ne cesse de questionner cette question. Le plaisir naît de la compréhension. La sphère actuelle du 7e Art ne me semble en aucune manière tourner autour de cet axe. Le cinéma diffuse la plus méconnue des épidémies du XXe siècle (télévisions, spots, clips, pubs, informatiques). Je ne vois pas de meilleur outil que la caméra pour étudier ça. Elle peut être un utile microscope ou la moins pire des lunettes que je puisse chausser, pour nous aider à savoir un peu quelque chose de notre rapport au monde.

Le cinéaste doit avant tout être un chercheur: il n'y a pas plus de cinéastes que de films et c'est pour ça qu'il y a « du cinéma », osait-on encore penser il y a quelques années

CINEMA DIFFERENT / SOMMEIL DIFFERENT

1H30 d'éveil paradoxal Revue SIMULACRES n°4 (février-avril 2001)

La décennie qui va de 68 à 78 envisage le sommeil loin de la source poétique des rêves. Pour la génération des «Utopistes», le sommeil n'est rien d'autre qu'une déplorable léthargie. Il exprime avant tout un désengagement de l'action (politique) et un corps en retrait des agapes du moment (sexualité).

*POURVOIR*, tourné sur près de sept ans par Patrice Enard [Parallèlement à ce film, il a réalisé un court métrage avec Erica Blanc, *La Vie en deux*. A partir de 1983, il a aussi tourné « *POURRIRE* », avec Marika Green sur le corps comme élément burlesque – un long métrage jamais diffusé.], apparaît comme l'une des pièces culturelles majeures de cette mouvance dite «gauchiste» pour laquelle il y a toujours mieux à faire que de dormir. Le film met donc en procès le sommeil lui-même pour pouvoir juger de sa nature, et il l'examine selon un mode critique. Cette œuvre singulière réalise à sa manière une synthèse tellement représentative de l'avant-garde des années 70 qu'elle sera consacrée par le Grand Prix du Festival d'Hyères, en 1982, alors même que se clôturait la période prolifique des «cinémas différents».

On est d'entrée de jeu dans le domaine de la recherche fondamentale : le film part d'un séquençage présumé du sommeil. On l'a vu : le rêve est évacué (en même temps que le cinéma qui *fait rêver*). Le repos et son lit subissent un sort moins radical : ils ne sont pas condamnés - il faudrait rappeler ici que le temps du repos est vécu comme une simple et régénérante nécessité pour l'action, et que, d'autre part, l'activisme sexuel ambiant préconise un débordement systématique du cadre du lit, du couple et de la nuit. Le divan et ses patients sont entrés dans un nombrilisme de routine... Cela laisse peu de place à la conception classique du dormeur selon Freud, par exemple.

Pour paraphraser la formule d'un cinéaste célèbre, Patrice Enard pourrait dire qu'il n'y a pas de sommeil des justes, mais juste du sommeil. En effet, sa «cible» se situe plutôt du côté de l'endormissement, de la menace d'un coma, de la non-vigilance. Visiblement, les protagonistes ne savent pas qu'ils dorment : ils se contentent d'être les proies somnambuliennes de diverses situations d'éveil, répétitives. La dimension idéologique affleure, en phase avec les préoccupations militantes de l'époque, car, il s'agit, pour le film, d'opérer un travail d'éveil, voire de réveil, chez les spectateurs. Pendant 1 heure 30, les mêmes questions sont soulevées, à chaque fois différemment, autour d'autant d'activités «aveugles», de plus en plus diversifiées et toujours non questionnées par les actants.

1 heure 30, c'est le temps d'un long métrage, mais c'est aussi la durée d'un cycle de sommeil entre deux érections «immanquables». Le film trace ainsi son chemin spéculaire, faisant accéder insensiblement le spectateur à la conscience claire de son état d'hypnose (les images sont vertes et blanches avec des éclats couleur chair), état lui-même conjugué à l'hallucination auditive (des bruits de ruissellement d'eau traversés par la voix totémique de Jacques Lacan). L'impression globale que laisse *POURVOIR* s'apparente d'une façon on ne peut plus concrète à ce qui pourrait être, ni plus ni moins, une matérialisation réussie du rêve. Ce film est donc davantage qu'un reflet : il donne une réponse réelle à la demande du spectateur de cinéma - qui est venu là rêvasser, et qui se retrouve au pied du mur (de l'écran), piégé dans son désir. On peut ressortir de la séance revivifié, ou bien totalement excédé.

Dans son contexte historique, le propos de *POLIRVOIR* semble s'adresser plus particulièrement à une large population d'intellectuels et de cinéastes à l'affût des novations de la contre-culture. Aujourd'hui, ces publics ont disparu, laissant au firmament de l'art cette œuvre ovni, profondément hétérogène : Un (vrai) rêve détaché d'un (faux) rêveur, à moins que ce ne soit le contraire. Rayez la mention utile.

Martine BOYER