

TARNATION OU LA VIE EN JEU

People from all cultures understand their experiences and identities by engaging the stories of others, and by constructing their own stories. But in today's culture dominated by new media, experiences are becoming increasingly ambiguous and fragmented; correspondingly, the stories that attempt to represent those experiences have become opaque and complex. These complex stories overturn folk-psychological ways of understanding and instead represent radically new experiences and identities, which are usually coded as disturbing and traumatic¹.

Dans le grand jeu de la vie sont entre autres requis des choix d'interprétation du monde et de construction de la réalité, de disposer de facultés cognitives, d'outils de logique et d'une méthode, de savoir se situer vis-à-vis d'autrui et enfin d'adopter une stratégie victorieuse. Cela présuppose chez tout un chacun une connaissance de ses limites, de ses faiblesses, de ses forces, de son potentiel d'action ou encore de sa bonne compréhension du monde extérieur. Néanmoins, l'improbable possible peut à chaque instant se manifester et les règles du jeu changer. Ainsi, l'équilibre de l'être consiste-t-il rarement en un donné, mais en un acquis constant et nécessite pour se maintenir, outre des facultés d'adaptation, une véritable culture de soi.

À filer cette métaphore ludique², ne pourrait-on pas avancer que la pratique filmique autobiographique constituerait justement une technique de soi permettant à son auteur de mieux se diriger sur le grand échiquier de la vie ?

Le film autobiographique *Tarnation* (2006) dans lequel le réalisateur Jonathan Cahouette retrace³ 30 ans de traumatismes liés aux dysfonctionnements familiaux nous semble effectivement illustrer la propension de l'objet filmique à servir à la structuration de son être face aux aléas ou épreuves de l'existence. Le film autobiographique relèverait dès lors d'au moins trois stratégies

¹ Warren Buckland, « Introduction : Puzzle plots », in Warren Buckland (dir.), *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Ed. Wiley-Blackwell, 2009, p. 1.

² Cf, Bernard Perron (Dir.), « Jouer », Revue intermédialités, Numéro 9, printemps 2007.

³³ Ce jeune cinéaste a filmé de 11 ans à 24 ans son journal de bord puis monté son film grâce au logiciel imovie.

d'être pour son auteur, qui peuvent s'avérer consubstantielles : une stratégie d'être-au-monde ; la fabrication de pièces manquantes à son jeu existentiel ou encore sa propre reconnaissance en tant que maître du jeu. Mais pour ce faire, il convient que le joueur/cinéaste soit pleinement apte à participer et que sa capacité d'entendement ne soit pas altérée par des facteurs perturbateurs ou falsificateurs qui viendraient neutraliser les outils de sa compréhension ou de ses potentialités d'action. Or, lorsque des contraintes séditeuses pèsent, et si sa propre image est manquante, est-il encore en mesure de jouer correctement et subséquemment de se représenter les tenants et aboutissants de l'échiquier ?

Sortons du cadre des échecs pour entrer dans un second plus représentatif de ce film : celui du puzzle existentiel. Car *Tarnation* est en premier lieu un jeu solitaire, un jeu d'assemblage. Pour autant ce film possède une découpe qui ne résulte d'aucune préfabrication issue d'une machine qui cisailerait en tailles identiques et reproductibles des pièces. Ici, aucune règle n'est fournie. Ce puzzle unique image trente ans d'une vie sur un mode kaléidoscopique, de prime abord aléatoire mais plus véritablement chronologique. Par une approche modélisante du film autobiographique, nous souhaitons montrer comment les productions filmiques liées aux nouvelles technologies permettent à J. Cahouette de se façonner un discours identitaire fort.

*
* *

Images de soi

En premier lieu, réaliser un film autobiographique permettrait de se trouver soi-même par le biais d'une possible constitution, voire re-constitution de soi. Par reconstitution, on entend l'ordonnancement des images référentielles de soi ou relatives à soi. Le premier geste biographique est de faire un point générationnel. J. Cahouette fait défiler l'histoire chronologique de sa vie amorcée par l'intertitre: « Il était une fois dans un village au Texas », Dans son cas, certaines pièces du puzzle sont connues. Sa mère, devenue schizophrène suite à la chute brutale du toit de sa maison familiale à l'âge de 13 ans, sera dans l'incapacité de s'occuper pleinement de son fils. Son père, parti sans donner de nouvelles, peu de temps après la naissance, incarne la figure de l'absence. Pris en charge par ses grands-parents, ce dernier sera par la suite placé dans une famille d'accueil. Il révèle dans ce film qu'il y sera victime de violences. La défaillance des

deux pièces maitresses : ses parents ; et le contexte familial confus, parasitent l'assemblage de soi laissant le joueur face à un chaos. Il en résulte d'importantes agitations psychiques qui le poussent à recourir à d'autres pièces (notamment filmiques) comme si par ce biais résidait la possibilité d'ajustements identitaires nécessaires à son bon équilibre. La pièce manquante de son père et la pièce souffrante de sa mère⁴ vont nonobstant jouer leur rôle fondamental : celui de se convertir en éléments mythiques sur le plan symbolique en orientant chez J. Cahouette sa quête de sujet désirant⁵.

J. Cahouette, a choisi de remédier à la déficience de sa propre image par le recours à d'autres médias visuels tout en usant d'un jeu de citations et de simulacres. Parmi les possibilités de remédiation⁶, dès l'âge de 11 ans il a opté pour la *praxis* de l'auto-filmage comme technique de soi misant sur le pouvoir structurant, voire formatant de l'image en s'enregistrant face à l'objectif. Le travail de la caméra constituerait en ce sens un *exo-regard*, que l'on pourrait autrement qualifier de *conscience du dehors*.

D'une part, il consiste en la création d'une *image indice de soi* : cette image aboutit à la formation d'un autre soi-même qui n'est pas totalement soi puisque matérialisé dans un autre support. On pourrait le considérer comme un moment de soi historisé et externalisé offrant un point de vue sur sa propre personne à un moment donné. Se rejouerait l'expérience du miroir telle que développée par Lacan⁷ pour qui le stade du miroir est le moment où un sujet va prendre conscience de sa forme corporelle. Le miroir s'affiche à la fois comme outil d'interrogation de soi pour mieux se définir mais aussi comme métaphore de l'illusion de ce que l'on croit être. La compulsion chez J. Cahouette à se filmer dès son plus jeune âge traduirait cette nécessité d'une identification spéculaire en se composant sa propre image comme si elle lui échappait faute d'un fixateur. Ainsi, dans ce processus centripète d'autoréflexivité, l'autoportrait se pose-t-il comme possiblement salvateur par une mise en cadre au pouvoir définitionnel. Par ce biais le filmé

⁴ L'overdose de sa mère au lithium sera le déclencheur du film en poussant Jonathan à structurer en un objet unique, tout le matériel visuel et sonore accumulé depuis sa naissance.

⁵ L'omniprésence de sa mère comme figure d'indentification semble avoir induit la recherche de son identité au travers de codes de représentation féminine.

⁶ Cf. Philippe Despoix et Yvonne Spielmann (Dir.), « Remédier », Revue intermédialités, Numéro 6, automne 2005.

⁷ Jacques Lacan, «Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique.» Communication faite au XVIe Congrès international de psychanalyse, à Zürich, le 17 juillet 1949.

autobiographe fait l'expérience d'un autre détaché, réifié dans une reproduction de soi. Ce fort processus d'auto-représentation, offre à l'auteur la possibilité de se reconnaître dans sa physionomie même travestie. Cahouette se filme fréquemment dans des lieux clos face à la caméra en sous-vêtements dans des poses intimistes. La surabondance du corps imagé dans ce film induirait, pour l'individu concerné, une déficience de sa conscience réelle et de son inscription au monde. En ce sens, la pratique de l'auto-filmage pourrait être considérée comme une nécessité pour un individu en manque de reconnaissance et l'exhibitionnisme affiché comme une façon d'avoir accès au symbolique et de réaffirmer son désir narcissique. D'autres fois J. Cahouette se filme dans des petites mises en scènes dans lesquelles il joue un personnage ou bien chante en *playback*. Cette démultiplication formelle de soi vise à un entendement renouvelé de son propre être et d'un besoin de localisation de soi. Dans le cas de J. Cahouette, l'expérience médiatique maternelle n'est pas sans incidence dans son recours à l'image dans la mesure où Renée, sa mère, élue reine de beauté, fut choisie comme modèle photographique. Advenue par un processus de starification (ici primaire et publicitaire), elle ne cesse de faire référence à ce passé, preuve d'une reconnaissance mais aussi masque d'une histoire familiale trouble. Son univers est celui des comédies musicales. Une des premières images d'elle la montre chantant et vêtue d'un T-shirt des *Misérables*. Les célébrités sont ses références : elle fait souvent allusion à Elizabeth Taylor dont elle pense être la fille. Aussi n'est-il pas surprenant que par mimétisme, J. Cahouette choisisse cette même voie de l'image et de l'incarnation de personnages médiatiques pour se construire une identité narrative. Toutefois, J. Cahouette retrouve en lui des traits de sa mère qui l'angoisse. Comment rejeter alors cette face du parent sans rejeter ni une part de soi, ni le parent lui-même ? Une séquence au début du film et celle qui le clôt instruisent sur cette emprise : « Tu n'es rien sans moi » dit-elle. Cette parole relie irrémédiablement la vie de Jonathan à sa mère. « Elle est partout en moi, à l'intérieur de moi. » constate-t-il en fin du film. Le positionnement de J. Cahouette serait comparable à celle d'un enfant in utero qui ne connaît de la réalité que le réel de l'unité avec la mère. Cette homo-gémellité implique une difficile différenciation entre le dedans propre et le dehors maternel. D'un point de vue formel, nombreux sont les cadrages où mère et fils apparaissent indissociables. L'usage d'images combinatoires, associatives ou encore kaléidoscopiques figure le constat de cette fusion couplé au désir de séparation. Se révèle aussi un souci de soi corrélé au souci des autres et notamment dans le cas de J. Cahouette le souci constant pour sa mère.

Mais il arrive aussi que le jeu entre le soin de soi et l'aide de l'autre s'insère dans des relations préexistantes auxquelles il donne une coloration nouvelle et une chaleur plus grande. Le souci de soi - ou le soin qu'on prend du souci que les autres doivent avoir d'eux-mêmes apparaît alors comme un intensification des relations sociales.⁸

Reste que la mise en abîme spéculaire de son image souligne aussi le caractère fantomatique du soi, dont une part semble à jamais mouvante. Car une des difficultés de l'auteur pour se situer au monde, outre le contexte familial, provient d'un problème psychologique. J. Cahouette est victime de troubles dissociatifs suite à l'ingestion d'une drogue forte à l'âge de 12 ans. Pour illustrer ce sentiment de perte de la réalité, le réalisateur recourt à des imbrications visuelles multiples lorsque sont évoqués, soit les chocs émotionnels pour la plupart provoqués par l'état de santé de sa mère, soient ses propres errances et ses troubles de dépersonnalisation. A l'écran, des intertitres donnent la définition de cette névrose. J. Cahouette pose ainsi son propre diagnostic. La technique filmique, reposant sur l'assemblage et l'association, se proposerait alors comme curatif à cette *eternal damnation* – qui est la contraction de *Tarnation* en texan. Ce film questionne les deux tendances de l'image, l'une objective la réalité, l'autre vise l'intériorité d'une vision. En d'autres termes, cela reflète cette double aspiration : capter le réel et rejoindre l'imaginaire. Les techniques vidéo autorisent des effets d'irréalité, telle la rhétorique warolhienne des images, usant du travestissement pour atteindre une sorte de transfiguration. En témoignent dans *Tarnation*, les images évanescentes dont le réalisme photographique se dissout dans des expérimentations visuelles déformantes. Effets kaléidoscopiques, anamorphose, fragmentation et de défragmentation de l'image et un montage elliptique suggèrent une anamnèse chaotique. Le travail de la matière vise la dématérialisation de l'image dans un double processus de dématérialisation de soi et de recomposition. J. Cahouette par le biais d'effets de duplication, où chaque image vient modifier la modalité de production et d'identification, interroge la dualité de l'être. D'ailleurs nombreuses sont les photographies d'identité à être reproduites et démultipliées. À travers ces répliques imagées, le réalisateur questionne les standards de représentation et *l'image convenue de soi*. Mais comme le souligne Umberto Eco, la réplique⁹ n'est jamais absolue et la reproductibilité du corps humain renvoie seulement à une réplique partielle. Aussi le recours à des effets kaléidoscopiques vient réfuter toute image monolithique. Cette rhétorique de la démultiplication semble être un appel à la transcendance ou encore à la transmutation visant à la

⁸ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, vol. 3 : *Le souci de soi*, Paris, Ed. Gallimard, 1984, p. 74.

⁹ Umberto Eco, *La production des signes*, Paris, Ed. La librairie française, Livre de poche, Biblio essais, 1992, [1^{ère} édition, Indiana University Press, 1976], p. 14.

transformation de l'auteur. D'ailleurs J. Cahouette mobilise en filigrane l'iconographie chrétienne où se côtoient paradis et enfer. Les figures de l'ange, de la Madone et du Christ apparaissent tour à tour dans des portraits métaphoriques. Les images d'horreur connotant l'enfer et la damnation, sont évoqués par ses travestissements en personnages gothiques ou punk et les extraits tout à la fois de films d'horreur ou de ses propres courts-métrages contrebalancées par la vision parfois angélique d'extraits de comédies musicales. Jonathan n'a de cesse d'interroger cette image de soi qui veut choquer la normalité sociale, conscient dès son plus jeune âge que la communication audiovisuelle constitue l'outil adéquat à sa recherche identitaire. Ce film aboutit non seulement à la découverte de soi mais aussi à l'affirmation d'un moi défini par sa sexualité. J. Cahouette l'affiche en retraçant grâce à ses images d'archives personnelles, les étapes de reconnaissance de son homosexualité, convertissant le film en un manifeste homosexuel. Subséquemment, grâce à l'entremise des nouvelles technologies, chaque image avance une renégociation identitaire avec la précédente pour se préciser vers une mise au point. Ainsi la non linéarité des images, métaphore des perturbations émotives - s'oppose à la chronologie biographique – axe identitaire - (même si celle-ci n'est pas toujours respectée). « These films blur boundaries between different level, narrative and narration¹⁰. » A cet égard, toute standardisation du récit filmique et du flux visuel viendrait contredire la démarche d'une identité en constitution. La redondance de certaines séquences fortes, par *flash back*, insiste continuellement sur l'incidence du passé dans le présent.

Conscience de soi

Il existe toutefois une limite à cette externalisation médiatique de soi *via* la caméra dans la mesure où est exclue toute confrontation avec un autre corps physique humain mais objectal. D'un point de vue psychologique, cela pourrait entraver une connaissance de soi dans la mesure où l'autre face à soi n'est pas humain : soit un manquement ontologique aux prédicats physiques et psychiques constitutifs de l'homme¹¹. Néanmoins et paradoxalement ne pourrait-on pas dire que la spécificité de cette technique de soi qu'est l'auto-filmage, qui consiste en cet écart qu'est cette non humanité, renverrait finalement le sujet, par l'impossible entièreté de l'identification en raison de l'absence d'un corps de chair et d'un esprit, à la prise de conscience de sa différence,

¹⁰ Warren Buckland, « Introduction : Puzzle plots», *Op. Cit.*, p. 6

¹¹ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Ed. Seuil, 1990, p. 46.

soit justement de son humanité ? Ainsi par ce manque, le filmé ferait l'épreuve de son ipséité, de son soi. Toutefois, ce recours à l'image ne s'inscrit pas seulement dans un processus centripète mais aussi centrifuge. L'expression filmique sert d'outil de communication, de relation à l'autre, de questionnement vis-à-vis du genre humain et de mode de séduction.

En effet, cet *exo-regard* correspond aussi à l'œil regardant de la caméra, soit à un œil mécanique posé sur un trépied et parfois tenu par un tiers. Dans ce cas, il ne s'agit pas de comprendre l'impact de l'image créée mais celui du dispositif de la technique mise en place, instaurant la présence d'un autre qui regarde et une possibilité d'interlocution. D'une certaine façon, on pourrait dire que ce positionnement d'un individu face à la caméra s'apparente au dispositif psychanalytique et pose la présence nécessaire d'une *conscience regardante*. Si l'on s'inscrit dans une interprétation psychanalytique, manquerait néanmoins à cette praxis de l'auto-filmage une donnée essentielle pour être vraiment libératrice, soit la possibilité de l'étape ultime de la cure : le transfert. La caméra jouerait-elle ce rôle ? La propension des réalisateurs à exposer ces films intimistes dans la sphère publique incite à prendre sérieusement en compte la place spectateur dans le processus de transfert. Dès lors, l'expérience spectatorielle serait vécue comme une conscientisation partagée avec le filmé des traumatismes vécu par ce dernier et les valideraient comme tels. Par exemple, J. Cahouette raconte ses rêves comme s'il était sur un divan. Dans la première séquence du film il évoque son cauchemar en compagnie de son petit ami. Par ce biais il expose son mode d'être en tant que sujet social.

On peut résumer tout cela en disant que le fil directeur de l'interprétation d'Artémidore, quant à la valeur pronostique des rêves sexuels, implique la décomposition et l'analyse des rêves sexuels en éléments (personnages et actes), qui sont, par nature, des éléments sociaux ; et qu'il indique d'une certaine façon de qualifier des actes sexuels en fonction de la manière dont le sujet rêveur maintient comme sujet de l'acte rêvé sa position de sujet social¹².

Toutefois avec cette exposition de soi, J. Cahouette n'épargne pas au spectateur une implication parfois dérangeante voire tyrannique de son intimité¹³.

¹² Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, vol. 3 : *Le souci de soi*, Paris, Ed. Gallimard, 1984, p. 46.

¹³ Richard Sennett, *Les tyrannies de l'intimité*, Paris, Ed. Seuil, 1979.

J'ai su avant même de monter le film que ce dont je disposais m'impliquait violemment et il a fallu me dissocier de tout cela, ne serait-ce que pour pouvoir travailler convenablement ce matériel et éviter toute complaisance¹⁴.

En effet, malgré la retranscription hallucinogène de son expérience, la réalité de l'énoncé et de l'énonciateur ancre plus instamment le spectateur dans un mode de lecture documentarisant¹⁵, notamment par la narration via les intertitres qui documentent la biographie de l'auteur. En conséquence, cela interpelle plus fortement le spectateur en tant que personne réelle. S'ajoute un visionnage rendu difficile par la multiplicité diffractée des images et une historicité elliptique jouant des allers et des retours.

On ne sort pas indemne de *Tarnation*. (...). Physiquement on suit un bombardement rétinien en règle alors que l'écran nous matraque sans cesse d'une imposante masse d'informations morcelée et déconstruite. Émotivement, on est saisi par de nombreuses scènes qui giflent l'épiderme¹⁶.

J. Cahouette souhaite faire ressentir au spectateur « un choc cardiaque massif¹⁷ » - lié aux électrochocs subis par sa mère. Un plan séquence (le plus long du film) de sa mère chantant avec une citrouille est à cet égard très éclairant. Jonathan fixe sans mot dire le délire maternel qui esquisse un pas de danse accompagné d'une citrouille face à l'objectif. Le filmage questionne la folie tout comme pouvait le faire Frederick Wiseman dans son film *Titicut Folies* (1967) tourné dans un centre pénitencier psychiatrique. A propos de cette scène, J. Cahouette confie : « J'ai voulu que le spectateur éprouve ce que c'est de vivre avec la maladie mentale, ce qui peut être enfantin et déstabilisant à la fois¹⁸. » La caméra placée extrêmement proche du sujet procure une impression de promiscuité envahissante et donne à ressentir plus fortement ce rapport fusionnel à la mère qui rend difficile l'affirmation de son moi. Peut-être est-ce aussi une manière d'enserrer la réalité qui lui échappe. Ce mode de filmage et néanmoins réitéré avec tous les autres protagonistes du film. J. Cahouette fait ainsi s'équivaloir, par le cadrage, son autoportrait avec les portraits des autres personnes filmées. Il se filme lui-même dans des situations explosives, les cheveux en bataille, entre pleurs, défiance et folie comme pour conjurer la douleur. Les intertitres indiquent : « Face au chaos et au manque de structure, il fait une tentative de suicide ». Dans ce

¹⁴ Charles-Stéphane Roy, «Johnatan Cahouette», entretien, in *Séquence*, 235 janvier-février 2005, p. 40

¹⁵ Cf. Roger Odin, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000.

¹⁶ Charles-Stéphane Roy, «Autocinéma année zéro» in *Séquence*, 235 janvier-février 2005, p. 39

¹⁷ Charles-Stéphane Roy, «Johnatan Cahouette», entretien, *Op. cit.*, p. 40

¹⁸ Charles-Stéphane Roy, *Ibid.*, p. 39

contexte familial difficile, il est sujet à de fortes crises existentielles ce qui explique la présence d'un large éventail de figuration du rapport éros/thanatos : « Filming things had a critical life-and-death purpose »¹⁹. Pour le réalisateur, le travail de la caméra instaure une distance nécessaire au détachement vis-à-vis du chaos familial et surtout d'une mère tout à la fois nourricière mais aussi castratrice et dévorante, enveloppant son fils dans son propre giron dont il parvient difficilement à s'émanciper. En conséquence, la caméra fait non seulement office pour le réalisateur de libération mais aussi de protection²⁰.

Discours sur soi

La caméra sert aussi d'outil de subjectivisation permettant à J. Cahouette d'imposer son propre discours sur le monde. Par la suite, le montage autorise l'écriture d'un récit de vie qui est certes un simulacre, mais sans empêcher d'atteindre l'essence de ce qui constitue le sujet par l'exploration de son intériorité. Le film autoriserait dès lors une réconciliation de soi et une distanciation du vécu ressenti. Aussi le mode de narration est à cet égard extrêmement explicite. Jonathan opte pour des intertitres narrés à la troisième personne qui mettent en mot l'histoire comme si l'écrit pouvait relever d'un pouvoir authenticateur plus fort des événements et surtout l'usage de la troisième personne met à distance le ressenti. L'écrit assentirait les séquences tournées en mode direct ainsi que les images d'archives. En outre, ce recours aux intertitres explicatifs, qui scellent l'avancée du récit, assure cohérence et stabilité alors que le sujet vit de grandes perturbations. Se perçoit le désir de préserver une structure classique dans cette reconstitution biographique à base d'archives qu'il ponctue de digressions visuelles subjectives. L'enjeu de ce puzzle kaléidoscopique réside dans la progressive construction de son individualité psychique par le discours, lorsque le JE (de l'auteur) pourra être différencié du TU (de la mère). Aussi, la rhétorique des affects s'énonce-t-elle à travers l'image tandis que la rhétorique historisante tient des intertitres à vocation biographique. La première s'organisant et s'ordonnant grâce à la seconde. L'autobiographe possède alors un pouvoir de compréhension et d'historisation sur le défilement de sa vie. En ce sens, la pratique vidéo favorise l'entendement de la destinée d'un sujet par un possible contrôle temporel et mémoriel (constitution d'archives visuelles

¹⁹ Communiqué de presse de la production, p. 9.

²⁰ « J'avais l'impression que la caméra était comme une arme ou un bouclier, dit-il une manière de garder le contrôle sur ce que je traversais. » in Laurent Rigoulet, « Johantan Cahouette, sa vie, son œuvre et vice-versa. » in Télérama N° 2837 - 26 mai 2004, p. 28

consultables). Reproductibilité et conservation des données, offrent à J. Cahouette la capacité d’user du film comme procédé mnémotechnique d’autant plus facilement que l’accès à ces techniques s’est amplement démocratisé.

Si se convertir à soi, c’est se détourner des préoccupations de l’extérieur, des soucis de l’ambition, de la crainte devant l’avenir, on peut alors se retourner vers son propre passé, en faire la recollection, le dérouler à son gré sous ses propres yeux et avoir sur lui un rapport que rien ne viendra troubler.²¹

L’affirmation de soi s’imposerait alors par la répétition et l’accumulation d’images de soi, par l’exposition publique des secrets de famille, ainsi que par le suivi chronologique de l’évolution de sa vie (jouant entre fixation et défilement des événements). La mémoire altérée par les traumatismes infantiles est ainsi reconstituée et la compréhension des événements familiaux possible. Visuellement cette mémoire ne pourra être en soi qu’un reflet altéré de la réalité, mais l’entendement par le détachement autorise ultimement un processus de résilience.

Cependant, il convient de préciser, selon les mots de Foucault que cette technique de soi « n’est pas un exercice de solitude, mais une véritable pratique sociale²² ». Cette pratique sociale tient au fait que le filmage ouvre sur de nouveaux espaces communicationnels ou tout du moins instaure de nouveaux rapports de communication notamment au sein de sa famille. Le solipsisme du dispositif d’une caméra placée face à soi, qu’illustrent les séquences d’autoportraits, est ainsi contrebalancé par l’insertion d’images réalisées par des tiers. D’ailleurs J. Cahouette vise à se définir dans une construction dialectique avec un autre, (tels sa mère, son père, ses grands-parents, lui-même à différents stades de sa vie, le spectateur, etc.). En termes de production de regard, ce dernier a la possibilité d’être échangé et permuté lors du tournage (*via* différents relais ou passages de témoin de la caméra). J. Cahouette use en outre d’un discours intermédial fort de l’ordre de la reprise. Se mêlent des extraits de journaux filmés, des films de famille, de reportages télévisés, de longs-métrages de fiction, d’anciens messages téléphoniques, des photos, ou encore des affiches. Il dispose de 160 heures de matériel²³. Les relations intertextuelles entre son film et ceux d’autres cinéastes suggèrent le besoin de se comprendre soi-même par la confrontation avec d’autres discours. Il incorpore ces visions par dissection, détournement, surimpression mais aussi

²¹ Michel Foucault, *Op. Cit.*, p. 91.

²² Michel Foucault, *Ibid.*, p. 62.

²³ Charles-Stéphane Roy, «Johnatan Cahouette», entretien, *Op. cit.*

par un découpage de l'écran en plusieurs fenêtres. Il cherche à atteindre une sorte d'homologie structurelle comme par exemple avec les films du milieu underground (notamment le milieu underground gay) qu'il fréquente depuis son adolescence. Les films punks et expérimentaux du milieu New Yorkais rejoignent son besoin de libération. En adoptant par la reprise de séquences, la copie de plans, l'imitation de cadrage, l'usage de l'irisation, la surexposition, l'irisation des couleurs et un montage fait de sautes, il expose diverses expériences transgressives vis-à-vis des conventions mondaines et normatives vécues comme étouffantes. Il renouvelle ainsi un travail sur la réminiscence, la nostalgie et la souffrance : drogues, sexe et rock and roll sont affichés sans retenue. L'insertion de ses propres court-métrages²⁴ : *La cheville brisée*, *Sale pute*, *Garçon de salive et de sang*, révèlent ainsi ses obsessions et ses sources d'inspiration. Il revendique sa filiation : « Ce pourrait être un film culte underground »²⁵. J. Cahouette a pris pour parti de comprendre le monde à travers l'objet cinéma et télévisuel. Il adopte certaines manières d'être et d'agir repérées dans les films qui répondent à son état d'être intérieur. Toutefois, ces inspirations fictionnelles ont une incidence dans le réel. Il trouve ainsi la filiation manquante, puisque le film est l'occasion de rencontrer son père. *Tarnation* est une histoire de famille mais pas un film de famille. D'ailleurs, par la revisite d'un film de famille - tourné dans une de ses familles d'accueil -, le réalisateur débusque les intentions des productions familiales qui contredisent l'aspect idyllique de leur facture et des vérités autres que celles prétendument affichées. Au montage, le réalisateur réoriente le décryptage du film tel qu'exposé par le membre de la famille qui détenait alors la caméra. Cette nouvelle mise en phase contextuelle, *via* l'usage du ralenti, transforme une gestuelle innocente en acte de perversion. Dès lors, un insert sur le regard à demi endormi de jeune enfant qu'était J. Cahouette et qui aurait pu signifier la douceur d'une enfance protégée, sera désormais lu comme celui d'un être prisonnier. Le gros plan de son regard prend la connotation de l'atterrement et de la peur, induisant une potentielle violence commise à son égard. En ce sens, *Tarnation* consisterait en un exercice de conscientisation (au risque de l'écueil de la victimisation) qui se veut triple : celle de soi-même ; celle de son bourreau ; et enfin du tout sociétal qui valide cet état de fait par masquage délibéré ou par aveuglement et impuissance. Toutefois, la question de l'authenticité de ce film reste posée. Par exemple, il est important de

²⁴ Inspirés par Jim Jarmush et Georges Roméro. Les films de David Lynch, de Paul Morissey, Andy Warhol, Gus Van Sant,, et la comédie musicale *Hair* (1979), ont également un grand impact sur son œuvre.

²⁵ Charles-Stéphane Roy, *Ibid.*, p. 40

prendre en considération que des faits historiques, comme sa paternité²⁶, sont totalement oblitérés dans le film. La raison tient aux obligations de la production qui est entrée sur le projet remodelant le film initial de plus de deux heures en un film plus percutant en terme de distribution. Il est donc question d'autofiction, qui tout comme le recours à l'abstraction, (brouillage, pixellisation, quadrillage, etc.) ou encore à la musique, visent à traduire dans leur plus juste forme ses véritables sentiments, l'ineffable ou encore l'indicible des situations. J. Cahouette insiste aussi sur un désir d'unité visuelle. Cela prolonge l'idée d'un désir de réconciliation familiale puisque le film sera prétexte à cette scène significative : la réunion des parents dans son appartement new yorkais.

*
* *

Toute autobiographie n'est jamais qu'un essai pour s'atteindre soi-même, un mode de production de sens, en l'occurrence de sa vie. J. Cahouette s'est inventé sa propre règle de production de soi en jouant d'une fonction sémiotique modulable, offrant sans cesse l'instauration de nouveaux codes. C'est par cet examen déconstructiviste qu'il tache de repérer les constantes et de trouver l'unité. La multiplicité des potentialités d'expression offertes par les techniques filmiques, sont employées pour atteindre cette connaissance de soi éventuellement libératrice dans sa compréhension. - Son recours à l'image fait de ce médium une bouée salvatrice. Trentenaire, J. Cahouette est désormais capable d'avoir en main les différents éléments qui constituent le puzzle, et de déceler les tenants et les aboutissants de son destin pour enfin tacher d'y avoir une prise.

En ce sens, l'image médiatisée de soi, offrirait la possibilité de séparer, de trier, de couper puis de suturer pour se retrouver soi-même. Cet exercice a nécessairement un pouvoir libérateur. D'une part, le pouvoir structurant de la caméra provient de sa position centripète au corps. Elle servirait de preuve d'authentification, de témoin oculaire. D'autre part, centrifuge à la conscience du filmé, elle incite à l'exposition de soi et favorise la constitution des idées car elle pousse à la mise en parole, à l'énonciation d'éventuels traumatismes. Le tournage amplifie la conscience du regard

²⁶ Laurent Rigoulet, « Le «Home movie» explose sur les écrans », in Télérama N° 2861 – 10 novembre 2004, p. 37.

«Dès qu'on entre dans les cercles de la production et de la distribution, ce sont des discussions et des conflits sans fin. J'ai fini par me laisser convaincre que le film gagnerait à être simplifié, mais on a coupé des pans entiers de ma vie, comme l'histoire de mon fils de 9 ans par exemple. »

dans la perception de l'être au monde et l'appréhension des formes. Le montage, devenu conscience imageante offrirait la possibilité d'approfondir la connaissance de soi, malgré la restriction propre à toute représentation. J. Cahouette s'écrit par la cassure comme l'énonce Dérída²⁷. La coupure maîtrisée par la suture participe ainsi à la formation d'un être nouveau. *Tarnation* s'inscrit dans la représentation morcelée du sujet, révélatrice de l'identité post-moderne.

Pour citer ce texte :

GANTHERET, Lise (2011), « *Tarnation* ou la vie en jeu » in *Actes du colloque « Les techniques de soi à l'ère des technologies de l'information et de la communication »* (Université du Québec à Montréal), sous la dir. de Charles Perraton, Eva Kammer et Maude Bonenfant
[En ligne: <http://www.gerse.uqam.ca>].

²⁷ Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967.
