

## L'ÉTHIQUE DE LA CRÉATION AU PRISME DU CINÉMA DANS *CHEYENN* DE FRANÇOIS EMMANUEL

« *L'art est une parole d'homme à homme* »

(François Emmanuel Tirtiaux, « Quelle clinique de la création », *Éthica Clinica*, n° 79, 2015, p. 4)

Pour la présentation de son premier film, Truffaut écrit : « Faire un film suppose que l'on se prend pour un artiste, consiste à essayer d'imposer à autrui sa propre vision des choses, vision que par commodité on nomme "vérité"<sup>1</sup> ». Quelques lignes plus loin, il précise : « Mais je n'oublie pas que Luigi Pirandello a écrit "À chacun sa vérité"<sup>2</sup> ». Ce qui frappe dans la première phrase du cinéaste est le choix du verbe « imposer ». Elle souligne de manière assez forte l'idée que le cinéma exerce une forme d'autorité sur autrui : non seulement sur les acteurs tels qu'ils sont filmés, mais aussi sur le spectateur auquel est « imposée » une vision des choses. Bien entendu il s'agit d'un point de vue, celui de l'auteur, qui peut ne pas être partagé. C'est entre un réel que l'on prétend saisir par l'image et le regard au moyen duquel on s'en saisit que se situe la dimension éthique du travail de l'auteur ou, pourrait-on dire également, sa responsabilité esthétique.

Dans *Cheyenn*<sup>3</sup>, François Emmanuel donne la parole à un cinéaste et, avec ce personnage, place au cœur de ce roman la question éthique du regard de l'artiste. Cette étude se donne pour objet d'analyser la façon dont la représentation d'un cinéaste dans le récit littéraire éclaire la question d'une éthique de la création. « Filmer un autre, c'est potentiellement prendre une sorte de pouvoir sur lui<sup>4</sup> » : François Emmanuel part de ce constat pour interroger les moyens par lesquels la création artistique peut, en travaillant sur l'image, rendre à l'autre son humanité. Devient alors centrale la question du cinéma d'auteur au sens fort de ce terme. En déplaçant le problème de l'auctorialité de la représentation sur la figure du cinéaste, François Emmanuel met en place un dispositif qui permet de prendre la mesure du regard que nous portons sur l'autre et de la responsabilité du créateur devant l'usage qu'il fait de son propre médium artistique.

### ***Cheyenn*, l'écriture d'un cinéma humaniste**

La question de ce qui fonde notre humanité hante les livres de François Emmanuel, souvent singulièrement mêlée dans son écriture à la présence d'autres arts : la musique, la peinture, le cinéma. Pour lui l'art est une rencontre dans laquelle il situe le lieu de notre humanité<sup>5</sup>. *Cheyenn* n'est pas le premier roman où François Emmanuel donne la parole à un narrateur cinéaste. Il l'a fait également dans *Jour de tremblement*, son précédent roman paru au Seuil en 2010<sup>6</sup>. Dans ces deux livres, la représentation du cinéaste est essentiellement une mise en scène du regard, un regard qui accompagne une humanité perdue, sans jamais se poser en surplomb.

---

<sup>1</sup> Dominique Rabourdin, *Truffaut par Truffaut* [1982], Paris, Le Livre de Poche, 2004, p. 53.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> François Emmanuel, *Cheyenn*, Paris, Seuil, 2011. Ci-après abrégé C.

<sup>4</sup> « Entretien avec François Emmanuel », propos recueillis par Camille Deltombe, « Human inside », *Tête-à-tête*, n° 5, Éditions Le Bord de l'eau, septembre 2013, p. 80-93 [p. 92].

<sup>5</sup> François Emmanuel Tirtiaux, « Quelle clinique de la création ? », *Éthica Clinica*, n° 79, 2015, p. 4. François Emmanuel est le nom de plume de François Emmanuel Tirtiaux, qui est également psychothérapeute.

<sup>6</sup> François Emmanuel, *Jour de tremblement*, Paris, Seuil, 2010.

*Cheyenn* est le récit d'un documentariste, qui témoigne par écrit de sa propre quête intime et artistique, visant à rendre à l'autre son humanité au moyen de et malgré les limites du médium cinématographique. Dans un reportage réalisé sur un sans-abri nommé Lukakowski, le narrateur filme durant quelques secondes un autre personnage passé par hasard en arrière-plan. C'est le fait divers, lu dans le journal, de la mort de cet inconnu du nom de Cheyenn, retrouvé sans doute assassiné par un groupe de skins dans une usine désaffectée, qui poussera le narrateur à revenir sur les lieux du tournage de ce reportage, pour en réaliser un second. Ce second film aura pour fin de racheter le premier et de rendre à Cheyenn sa part d'humanité perdue à travers une rencontre à laquelle seul l'art cinématographique pourra désormais donner lieu.

Cheyenn, lors du premier tournage, nous dit le narrateur, s'était laissé filmer en silence :

bras ballants, yeux éblouis par la lumière mais ne se détournant pas, faisant front à l'objectif, comme s'il lui fallait coûte que coûte s'offrir à ma caméra, faire don ou sacrifice de son image. Cette image je la porte en moi désormais, il suffit que je ferme les yeux pour que j'en revoie le détail : sa face hirsute, son harnachement de sacs plastique dont les bandoulières de corde se croisent sur son gilet matelassé et son accoutrement d'Indien d'Amérique avec des cordelettes qui lui barrent le front, une patte de chat en pendentif, des morceaux de fourrure qui balancent au bout de ses tresses, tout un attirail qui donnerait envie de rire si son regard n'était là fixe et tremblant, tout en terreur dépassée, comme s'il me disait prenez-moi maintenant, c'est moi que vous devez prendre, c'est pour moi que vous êtes venu. Le plan dure exactement quarante-six secondes, j'en ai gardé trente-quatre au montage, contre l'avis du producteur. (C. 8)

Dans son second film, le narrateur voudrait revenir sur ce plan fixe et « entrer dans le temps de cet homme » (C. 9). Mais comment transformer en une rencontre ce qu'il reste de ce visage capturé par l'image, car « quelle dignité lui conférait l'image sinon celle d'une mise à nu, d'un descriptif glacé, et quelle rencontre était-ce que celle-là : un homme avec une caméra s'avançant vers un autre, ajustant sans un mot son visage ? » (C. 9). C'est cette question qui conduira le narrateur à s'interroger sur l'acte de création, sur la vérité de l'image cinématographique et documentaire, réflexion dans laquelle, comme nous le verrons, la notion lévinassienne de visage prendra tout son sens. Son intention est « de rendre à Cheyenn une identité posthume en inventoriant les rares liens qui l'avaient relié au monde », de « réparer ce qui dans le premier film tenait à la fois de l'omission et du voyeurisme » (C. 14).

Le narrateur se lance alors dans une enquête sur le passé de Cheyenn. L'histoire de ce second tournage mettra en scène de nombreux personnages, tous liés de près ou de loin à Cheyenn, à travers lesquels nous percevrons qu'il est difficile d'approcher la vérité d'un être humain. Sans aucun doute parce que celle-ci est multiple et que chacun cherche une vérité qui est aussi la sienne : celle du producteur animé d'un sensationnalisme morbide, celle du juge d'instruction à l'affût des mobiles du crime, celle du psychiatre qui diagnostique froidement et impersonnellement un délire de filiation, une fabrication identitaire, celle de la famille de Cheyenn qui préfère éluder les questions, celle brumeuse et éthylique de son compagnon de squat Lukakowski, surtout, celle de Mauda, son ex-compagne, qui l'a connu avant que sa folie ne l'emporte définitivement aux marges de ce monde et qui a porté leur enfant dont elle a décidé d'avorter, et enfin celle du cinéaste sur laquelle l'interroge le juge d'instruction :

Je lui dis que cet homme me touchait sans que je comprenne pourquoi, qu'il y avait en lui une sorte d'humanité profonde, mais sans doute méconnaissable au premier regard, et que mon travail consistait à mettre au jour cette humanité. (C. 31)

## **L'image, l'éthique et l'épiphanie du visage**

Dans un entretien pour le numéro 5 de la revue *Tête-à-tête*, François Emmanuel explique à propos de la conception de *Cheyenn* qu'il entrevoyait au cœur de la ville quelqu'un qui rêve de la tribu perdue, la figure de l'Amérindien « incarnant une vision de l'être au monde en lien total avec

le corps social, la lignée et le cosmos<sup>7</sup> ». Ce lien ne peut pour lui se caractériser, dans la création artistique, que par une éthique de la rencontre. La question de la création devient alors éminemment éthique et le cinéma s'impose naturellement comme l'art qui se situe de la manière la plus représentative au cœur de la problématique d'une éthique de la création. En effet, le cinéma étant l'art du visible par excellence, on peut penser comme le narrateur de *Cheyenn* que ce qui relève de l'invisible, l'intériorité, le monde intérieur, risque d'échapper à l'image cinématographique enserrant la personne filmée dans une forme de finitude – il est notamment plusieurs fois question de « vol » d'image dans le roman<sup>8</sup> – au sens où l'image recèlerait une part de l'identité de la personne, mais non son humanité. Mauda, l'ex-compagne, remarque à ce sujet : « rares sont les films où la vérité intérieure rejoint la vérité extérieure » (C. 68). Le cinéma est-il l'instrument adéquat pour y parvenir ? C'est au fond la question que pose le roman :

Je me souviens avoir participé à une rencontre avec des cinéastes sur la question éthique du documentaire. Faire un film sur quelqu'un, c'est difficile, car vous allez travailler sur son image, laquelle au fond lui échappera toujours. [...] Même s'il accepte il faut savoir que c'est un pacte un peu faustien. S'il n'y a pas une rencontre, s'il n'y a pas une éthique de la rencontre, c'est-à-dire une éthique du respect de l'autre, ça peut être dangereux. La rencontre est donc ce qui pose et garantit l'éthique de tout film documentaire<sup>9</sup>.

François Emmanuel pose ici la relation entre une éthique de la rencontre et une éthique de la création. Au sujet de la responsabilité éthique du documentariste il évoque également, en relation avec l'idée d'une éthique de la rencontre, la notion lévinassienne de visage, à laquelle on ne peut éviter de penser à la lecture du roman : « La matière humaine qui est ici brassée impose un respect inconditionnel de l'autre, son secret, sa singularité, cette notion lévinassienne de visage<sup>10</sup> ».

Dans *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*<sup>11</sup>, Levinas défend l'idée selon laquelle pour connaître l'autre il ne s'agit pas de ramener l'inconnu au connu, le différent au même, comme dans tout processus de connaissance et d'objectivation dans un effort de totalisation absorbant toute altérité. Il cherche à dépasser cette logique de l'enfermement en faisant appel à l'idée d'infini, qui « seule maintient l'extériorité de l'Autre par rapport au Même » (TI 213), exemplifiée par la relation intersubjective qui est et doit rester toujours asymétrique. Pour Levinas, l'autre dépasse toujours l'idée que je puis m'en faire : « Pour avoir une idée de l'infini, écrit-il, il faut exister comme séparé. (...) Ce n'est pas l'insuffisance du Moi qui empêche la totalisation, mais l'infini d'autrui » (TI 78).

Cette altérité absolue se manifeste dans l'épiphanie du visage : « Le visage est présent, dit Levinas, dans son refus d'être contenu. Dans ce sens il ne saurait être compris, c'est-à-dire englobé » (TI 211). Un visage peut toutefois être emprisonné dans une image qui pourra ou non capter le passage de l'invisible au visible. Le narrateur de *Cheyenn*, conscient de ce double pouvoir de l'image, cherche dans le tournage de son second film une représentation qui unirait le visible à l'invisible :

Plus j'avais dans l'entreprise du second documentaire, plus je réalisais que le sens de celui-ci était de donner au premier film toute la profondeur qu'il n'avait pas su rendre. Cette obsession hante depuis toujours mon travail de cinéaste et je pressentais que malgré la pauvreté des moyens, malgré le tarissement des sources, en raison de celui-ci peut-être, je tenais enfin une authentique réflexion sur l'image. Si souvent sommes-nous piégés par la force de l'image qui n'occupe l'écran que par ce qu'elle montre, sature le regard et la conscience du regard, ne laisse pas la moindre place à ce qui ne se voit pas. (C. 26)

<sup>7</sup> François Emmanuel, *Tête-à-tête*, n° 5, *op. cit.*, p. 91.

<sup>8</sup> C. 12 et 53.

<sup>9</sup> François Emmanuel, *Tête-à-tête*, n°5, *op. cit.*, p. 92.

<sup>10</sup> *Id.*

<sup>11</sup> Emmanuel Levinas, *Totalité et infini : Essai sur l'extériorité* (1961), Paris, Le Livre de Poche, 1991. Ci-après abrégé TI.

## Entre cinéma et littérature: une éthique de la création

Dans ce second tournage, nous sommes à la limite entre le documentaire et la fiction. La rencontre avec Cheyenn, mort désormais, ne peut être que « fictionnée » ou fantasmée. C'est ce que permet de faire ressortir la mise en texte du processus de création cinématographique, en plaçant au cœur du dispositif fictionnel un narrateur cinéaste qui choisit l'écriture pour témoigner de sa propre expérience humaine de la création, l'expérience d'une rencontre.

En réalité, la rencontre avec Cheyenn n'aura eu lieu qu'en creux, ou plutôt de façon intermédiaire, à travers toutes les personnes que le narrateur aura croisées sur le chemin de sa quête et qui ont en commun d'être liées les unes aux autres par cet indien des plaines rêvant, aux marges de la ville, de la tribu perdue. La rencontre avec ces personnes réalise ainsi au moins en partie le projet insensé de Cheyenn « de réunir, relier, réparer, reconstruire, folie de croire être le gardien de la chose transmise, patrimoniale, croire y entendre le cœur du monde et porter sur ses seules épaules toute la destinée des hommes » (C. 87). La rencontre avec Cheyenn et ce qui lui rendra son humanité relève donc et ne peut que relever de l'invention. En décidant de faire le récit d'une rencontre réelle manquée, puis celui d'une autre dont l'impossibilité est levée par le cinéma, le narrateur renverse le rapport de l'image au réel et du réel à la création. Le roman de François Emmanuel tend vers l'idée que seule une pratique artistique portée par une éthique de la rencontre permet de rendre visible ce qui échappe à notre regard. Le récit littéraire est là en quelque sorte pour sous-tendre le passage du visible à l'invisible, comme si le cheminement de la quête devait nécessairement emprunter le temps long de la narration, du doute et de la réflexion, pour atteindre son but. On peut se demander pourquoi le narrateur éprouve la nécessité d'écrire le récit de cette quête, puisqu'elle semble déjà trouver sa finalité dans la réalisation du second tournage. Pourquoi doubler d'un récit le tournage de ces films ? Le récit n'est pas un commentaire ou une *ekphrasis* des deux films réalisés par le narrateur. En faisant retour sur ce qui a permis le passage du premier au second film, le récit nous permet de comprendre ce qui est en jeu dans le passage de l'un à l'autre. Le récit vient ainsi en quelque sorte prolonger et relier les deux œuvres cinématographiques. Le roman s'ouvre sur le récit d'un rêve dans lequel le narrateur se trouve assis à côté de Cheyenn au contact duquel il semble sortir d'un état d'aveuglement, dans une description qui s'apparente à celle d'un fondu au blanc :

Parfois Cheyenn vient s'asseoir à côté de moi dans mon rêve. Nous sommes tous les deux assis sur un banc, adossés à un mur, et nous regardons les arbres du parc où nous nous trouvons. Au début je ne vois rien, tout est recouvert de blanc, comme si un ouragan, une tempête de poussière blanche s'était abattue sur la ville dont les édifices se redessinent lentement à mesure que s'atténue la sensation d'éblouissement. Je ne me tourne pas vers Cheyenn mais je sens qu'il est là à côté de moi, il pourrait être mon frère, mon ami de toujours, mon compagnon tranquille. C'est la récurrence de ce rêve qui m'a convaincu d'écrire. (C. 7)

Il n'est pas anodin que l'entrée dans le récit littéraire se fasse par la transposition d'un procédé cinématographique<sup>12</sup>. Tout au long du roman, le récit littéraire vient soutenir et éclairer la création cinématographique dans l'opération d'une éthique de la rencontre, où le récit devient ce « qui pose et garantit l'éthique [du] film documentaire »<sup>13</sup>.

La visibilité totalisante, au sens levinassien du terme, du plan fixe sur Cheyenn qui en avait anéanti la part humaine invisible dans le premier documentaire, est définitivement perdue dans le second, où le visage de Cheyenn se noie dans un infini qui en dépasse la seule image. Seul l'art du montage permet de surmonter l'enfermement du visage dans la clôture de l'image, pour porter le regard au-delà, vers « les vastes plaines de l'ailleurs » (C. 87). On se trouve ici dans les dernières

---

<sup>12</sup> Sur la mise en scène littéraire des questions concernant la création cinématographique dans *Cheyenn*, voir l'article de Margareth Amatulli, « Questions de cinéma : *Cheyenn* de François Emmanuel et *Supplément à la vie de Barbara Loden* de Nathalie Léger », in Elisa Bricco (dir.), *Le Bal des arts. Le sujet et l'image : écrire avec l'art*, Rome, Quodlibet Studio, 2015. p. 151-175.

<sup>13</sup> François Emmanuel, *Tête-à-tête*, n°5, *op. cit.*, p. 92.

pages du roman, le narrateur a enfin trouvé un sens à sa quête et réussi à mener son projet à son terme, grâce à sa rencontre avec Mauda. En quelques lignes, il décrit le film et l'articulation du scénario, qui se compose du récit en voix off de l'enquête que le narrateur a conduite auprès des personnes qui ont côtoyé Cheyenn. Les paroles des uns et des autres viennent « occuper l'absence de Cheyenn » (C. 86), puis s'affaiblissent pour finir dans un murmure tandis qu'est réintroduit le plan fixe du premier documentaire :

la focale peu à peu se resserre jusqu'à ce que son visage occupe tout l'écran, que l'œil y pénètre plus profondément encore, traverse la structure du visible, ne cerne plus que de minuscules grains noirs fusionnant çà et là à l'endroit qui doit correspondre aux commissures de ses paupières. Absolu émiettement de son corps, quelques îlots dans la mer blanche, lente traversée de son visage alors que monte la voix de Mauda. (C. 86)

On assiste ici à la séquence qui, selon le souhait du narrateur, unit le visible à l'invisible et rend à Cheyenn sa part d'humanité. Cette opération a lieu dans le montage et l'effet de zoom sur le visage qui, dans un fondu enchaîné, se laisse traverser par une succession d'images des zones périphériques et marginales de la ville « dans une indécision de l'image, sans que l'œil ne puisse vraiment décider de ce qu'il voit » (C. 87).

L'authentique réflexion sur l'image que le narrateur appelle de ses vœux dans le tournage du second documentaire, semble donc devoir passer par le processus narratif, qui fait retour sur cette expérience cinématographique en témoignant du travail sur soi qu'implique une véritable éthique de la création. L'écriture accompagne ce travail sur soi du cinéaste dans l'effort d'atteindre une telle éthique. Si comme le considérait Wittgenstein, l'idée d'un travail sur soi-même n'est pas étrangère à celle d'une « manière de voir », qui lie l'éthique à l'esthétique, et, comme il le dit dans les *Remarques mêlées* « de pénétrer ce que tout le monde a sous les yeux<sup>14</sup> », on comprend comment une modification de notre regard sur les choses et les êtres, engendrée par une expérience esthétique, peut s'accompagner de changements ayant une signification éthique. La prise en charge de la description du processus de création cinématographique dans le récit littéraire offre une sorte de mise en abîme, où le texte rend à l'image la possibilité d'une non clôture.

Ce roman montre clairement comment l'image cinématographique dépend du regard qui la produit, du pouvoir que ce regard détient de retirer ou de rendre à la personne son humanité. De l'image de Cheyenn fugitive et « volée » dans le premier documentaire à la même image placée au cœur du dispositif du second documentaire, se situe le travail éthique du cinéaste. La question de l'infinitude de l'image tient peut-être dans cette phrase du narrateur à Mauda : « un film se devait d'être pudique, ne jamais expliciter, permettre au spectateur d'accomplir son travail de réappropriation » (C. 46). Comme le remarque Sylvie Rollet, « l'«éthique du regard» à laquelle obéissent les cinéastes, c'est donc la défense opiniâtre d'une certaine idée du cinéma : l'idée d'un art où l'image visuelle ou sonore ne recouvre jamais le réel, mais fait signe vers ce qui la déborde et reste à penser<sup>15</sup> ».

## **L'autorité du regard cinématographique au prisme de la littérature : d'une intériorité supposée à l'intimité préservée**

Ce pari semblerait gagné avec le second documentaire sur Cheyenn. Le montage du plan fixe du premier film ouvrant le passage du visage de Cheyenn vers les images d'un ailleurs paraît réaliser cette épiphanie lévinassienne du visage souhaitée par l'auteur. On peut toutefois se demander si elle a bel bien lieu et si c'est en ces termes qu'une éthique du regard peut se manifester dans la création

<sup>14</sup> Ludwig Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977; *Remarques mêlées*, trad. G. Granel, Mauvezin, TER, 1984, p. 76.

<sup>15</sup> Sylvie Rollet, « Une éthique du regard : le cinéma documentaire face à la Catastrophe », « Les Ateliers documentaires mars 2013 », 18-20 mars 2013, consulté le 30 août 2015, <http://www.docsurgrandecran.fr/intervention/ethique-du-regard-cinema-documentaire-face-catastrophe>

cinématographique. Pour répondre à cette question, il convient de revenir sur ce que suppose une éthique de la rencontre tant du point de vue de l'autorité de l'auteur que de celui du spectateur. À ce titre le personnage de Mauda, imposant le respect de l'intimité de sa relation avec Cheyenn et résistant opiniâtrement à sa diffusion publique, offre un contrepoint intéressant au personnage du narrateur. Sa présence, en plusieurs points du roman, permet de se demander si l'éthique du visage qui soutient l'éthique de la création vers laquelle tend le roman de François Emmanuel, est en somme tenable, voire même souhaitable.

Dans un livre polémique, publié en 2006 par Raphaël Lellouche, celui-ci met en question le refus lévinassien d'une relation intersubjective symétrique. Une asymétrie entre le moi et l'autre implique en effet que l'autre se présente toujours sous l'angle de l'impératif, tandis que le moi se présente sous l'angle de l'accueil, dans une sorte de passivité où il n'a plus de place pour la constitution de son identité propre<sup>16</sup>. C'est ainsi que l'on voit le narrateur de *Cheyenn* expérimenter une forme de dissolution de soi par le biais d'une identification extrême à son personnage, dans le rêve qu'il raconte à Mauda, où, dans la filature où a été retrouvé le corps de Cheyenn, les skins gravent sur son front le sigle SS, comme des marques de guerre indienne, sans qu'il puisse crier, ni se défendre (C. 80). Nous sommes bien loin de la nécessité lévinassienne d'une séparation permettant d'accéder à l'idée de l'infini de l'autre. Il semblerait ici qu'à l'inverse, pour atteindre l'infini de l'autre, il faille se perdre en lui et se soumettre à son impératif, accepter de se faire victime au nom de l'accueil qui doit lui être fait. C'est bien la fonction que François Emmanuel reconnaît au créateur : « Le romancier s'oublie dans ses personnages, rendant ainsi l'expérience innombrable et exténuant peu à peu son amour de soi dans une "explication" incessante avec les êtres<sup>17</sup> ». Ici, l'œuvre créée est conçue à la fois comme un don de soi et de Cheyenn dans lequel s'est fondu le narrateur. L'important, dit Mauda au narrateur, « est que vous en soyez revenu » (C. 81). Cette phrase, si elle reste elliptique, a toutefois le mérite de restituer au cinéaste une existence séparée. Le personnage de Cheyenn fonctionne également comme le tiers absent auquel le narrateur se substitue dans la relation ambiguë qu'il noue avec Mauda, comme si l'autorité que lui confère le sujet de son film, lui donnait la légitimité d'occuper sa place auprès de son ex-compagne<sup>18</sup>, dans une relation qui se voudrait à la fois réparatrice et exclusive. Les dernières lignes du roman décrivant l'apparition de Mauda dans la dernière image du film, en sont l'exemple :

on remarque l'attitude de sa main ouverte, paume sur le ventre. C'est une main ronde, une main qui semble se laisser aller, un geste qui pourrait être de lâcher prise mais aussi de protection, un *geste que personne sauf moi ne peut comprendre*<sup>19</sup>. (C. 91)

Ce geste dirigé vers l'enfant imaginaire et non né, vers Cheyenn, représente symboliquement l'acte de création. L'éthique de la création requiert de la part du cinéaste-documentariste de se situer à la frontière de la sphère du privé, gardien de ce temple dont il connaît les secrets et qu'il doit laisser entrevoir au public sans jamais en violer le caractère sacré, entre « lâcher prise » et « protection ». Le narrateur s'approprie ainsi l'exclusivité de la compréhension de ce geste et de sa valeur symbolique. Lui seul possède le pouvoir d'autoriser le passage d'une sphère à l'autre, puisque lui seul en détient l'accès et, en ce sens, la relation qu'il entretient avec son personnage n'est pas équivalente à celle que le spectateur entretiendra avec celui-ci. Plusieurs questions se posent alors : une éthique de la création suppose-t-elle nécessairement une « éthique de la responsabilité pour autrui » faisant de l'auteur « unilatéralement l'obligé de l'Autre, son *otage*<sup>20</sup> », le conduisant à cette « rupture de l'intériorité<sup>21</sup> » qui, selon Lévinas, lui permettrait d'accueillir l'infinitude d'autrui, au risque de s'y perdre ? L'écrivain et le cinéaste ont-ils réellement une chance de parvenir à restituer dans le texte ou à l'écran l'intériorité de cet autre accueilli en eux-mêmes ?

<sup>16</sup> Raphaël Lellouche, *Difficile Levinas. Peut-on ne pas être lévinassien*, Paris-Tel Aviv, Éditions de l'Éclat, coll. « Tiré à part », 2006.

<sup>17</sup> François Emmanuel Tirtiaux, *op. cit.*, *Éthica Clinica*, n° 79, p. 8.

<sup>18</sup> « Nous étions un peu comme des amants qui vont bientôt se prendre la main, fonder l'un sur l'autre » (C. 90).

<sup>19</sup> Je souligne.

<sup>20</sup> Raphaël Lellouche, *op. cit.*, p. 90.

<sup>21</sup> Emmanuel Lévinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1974, p. 62.

Pour tenter de répondre à ces questions, je voudrais revenir sur la phrase de François Truffaut qui ouvrirait ma réflexion, au sujet de l'autorité de l'artiste et du cinéaste en particulier. L'idée que faire un film c'est imposer une vision des choses d'une certaine manière à la fois « auctoriale » et « autoritaire », est contenue dans l'étymologie même du terme « autorité », puisque « augere » consiste à poser un acte créateur, fondateur, à fonder une parole en s'en donnant le garant. L'autorité est à l'origine de l'acte créateur et de sa transmission, et en ce sens elle devrait tendre à créer les conditions de la conquête de l'autonomie de celui qui en bénéficie. Dans son ouvrage sur l'autorité, Ariane Bilheran rappelle que « d'après Benveniste « augere » consiste avant tout à poser un acte créateur, fondateur, voire mythique, qui fait apparaître une chose pour la première fois. Bien évidemment, dans la même racine étymologique, l'auteur (auctor) est celui qui fonde une parole et s'en donne le garant »<sup>22</sup>. On peut supposer que dans le cas d'une éthique de la création, la possibilité d'une autonomie du spectateur dépend de la responsabilité éthique et esthétique de l'auteur dans sa manière de laisser à penser. Si l'on se place du côté du spectateur, la position qui lui est donnée par le principe même du mécanisme cinématographique lui permettant d'être mis en présence d'un monde dont il est absent, le voue à un voyeurisme et à une forme d'asymétrie qui va à l'encontre d'une éthique du regard au sens lévinassien. Lors de la projection cinématographique, la réalité des images m'est présente « alors que je lui demeure absent dans cette relation asymétrique du voyeur invisible<sup>23</sup> », la caméra satisfaisant « le désir magique de l'homme de voir sans être vu<sup>24</sup> ». Si le cinéma fait ainsi écran au monde, fixant de ce fait le spectateur dans la situation d'un voyeur invisible, comment l'image de l'autre parvient-elle à dépasser l'idée que le spectateur peut s'en faire sans l'objectiver ? Le cinéaste-documentariste peut-il jouer le rôle de passeur d'une intériorité à l'autre, sans imposer une vision des choses ?

Dans ce jeu d'asymétrie des regards, c'est peut-être le rapport de déséquilibre initial entre le visible et l'invisible d'une supposée subjectivité intérieure cachée, qui fausse l'idée d'une représentation de l'autre dont le cinéaste devrait se faire le garant. Revenons sur la position du spectateur de cinéma, pour mieux saisir ce qu'implique un tel déséquilibre. Le cinéma, parce qu'il « maintient l'être-présent du monde en acceptant que nous en soyons absents<sup>25</sup> », nous libère de cette façon du mythe de l'intériorité entraînant au passage celui de l'inexpressivité<sup>26</sup> et de l'incommunicabilité d'une prétendue intériorité privée, puisqu'il « ne nous fait pas percevoir des objets, mais nous montre des images » et que, pour cette raison, il nous condamne à l'expressivité, nous obligeant à reconnaître « la dépendance de la référence à l'égard de l'expression<sup>27</sup> ». Je peux donc par exemple déduire de l'image du geste de Mauda qu'il exprime lâcher prise et protection. De cette façon, ni la caméra<sup>28</sup>, ni le sujet spectateur, ni même le sujet filmé ne se trouvent en position purement subjective. L'invisible auquel donne accès le cinéma n'est donc pas celui d'une prétendue intériorité qui posséderait son propre langage privé. Le montage du plan fixe sur le visage de Cheyenn dans le second film, s'il se présente comme une métaphore de l'épiphanie du visage, ne laisse pourtant en rien l'invisible affleurer au visible, car tout ce que suggère l'image est visible. Le cinéma, par le truchement de son auteur, met en évidence la possibilité d'une expression de la subjectivité par le biais des dialogues, du son, des images et de leur montage. C'est encore Mauda

<sup>22</sup> Ariane Bilheran, *L'Autorité*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 23.

<sup>23</sup> Jean-François Mattéi, « L'image du monde chez Stanley Cavell ou *Celle qui n'était plus* », in Sandra Laugier et Marc Cerisuelo (dir.), *Stanley Cavell, Cinéma et philosophie*, Paris, Presses de La Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 35.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>25</sup> Stanley Cavell, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film* (1971), New York, Viking Press ; traduit en français par Christian Fournier, *La Projection du monde*, Paris, Belin, 1999, p. 50-51.

<sup>26</sup> Sur la question du mythe de l'inexpressivité et d'un prétendu « langage privé » qui rendrait l'intériorité incommunicable à autrui et engendrerait un doute permanent quant à notre connaissance des autres esprits, voir Sandra Laugier, *Wittgenstein. Le mythe de l'inexpressivité*, Paris, Vrin, 2010.

<sup>27</sup> Stanley Cavell, *The claim of Reason : Wittgenstein, Skepticism, Morality and Tragedy* (1979), Oxford University Press ; *Les Voix de la raison : Wittgenstein, le scepticisme, la moralité et la tragédie*, traduit en français par Sandra Laugier et Nicole Balso, Paris : Seuil, 1996, p. 147.

<sup>28</sup> « La caméra est hors de son sujet, comme je suis hors de mon langage », Stanley Cavell, *La Projection du monde*, *op. cit.*, p. 173.

qui rappelle son rôle au cinéaste, lorsqu'elle affirme que rares sont les films où l'image extérieure rejoint l'image intérieure. « Mais quelle était l'image intérieure ? Ce qui reste quand se sont dissipées toutes les images inutiles, dit-elle, le fatras d'images inutiles. Elle esquissa un premier sourire, mais c'est vous le cinéaste, fit-elle ingénument observer » (C. 68). Le récit montre bien en effet comment le cinéaste dans sa collecte d'images, doit faire le tri et sélectionner celles sur lesquelles faire porter notre attention, celles qui *exprimeront* l'essentiel de sa rencontre avec Cheyenn et son monde, une humanité retrouvée dans une forme de communion fraternelle.

Si le roman *Cheyenn*, à travers la représentation d'un narrateur-cinéaste, porte donc bien une réflexion sur l'image tendue vers une éthique de la création, celle-ci tient peut-être finalement moins dans la représentation d'une union du visible et de l'invisible de l'humain que dans ce qui n'est pas donné à voir, qui relève de l'intimité et non d'une incommunicable intériorité. Auquel cas l'éthique de la création se situerait alors plutôt dans la frontière subtile que l'artiste doit maintenir entre la sphère privée et la sphère publique, où il doit savoir taire ce qu'autrui préférerait laisser sous silence. Cette réponse où entre en jeu l'éthique de la création comme acte responsable, est en quelque sorte donnée par Mauda dans la dernière scène du livre. Elle n'assistera finalement pas à la première projection du second film auquel elle a participé, car dès lors qu'elle prend conscience du caractère désormais public du film et d'une partie de sa propre histoire, elle n'a d'autre souci que d'en effacer les preuves les plus intimes : elle jette dans l'eau le sac-médecine de Cheyenn à l'intérieur duquel est inscrit le poème qu'il a dédié à l'enfant non né auquel il donnait le nom de Cheyenn, et qui constitue l'unique et dernière preuve de ce lien qui les a unis. « Mauda n'a pas souhaité que son nom soit mentionné dans le générique autrement que comme une comédienne qui prête sa voix à un texte » (C. 89), séparant ainsi sa propre histoire du film qui en est issu. Et c'est finalement le texte littéraire qui prend en charge la réponse à la question de l'usage éthique du médium cinématographique. En effet, seul ce qui dans le récit romanesque est fictionnellement réservé à la sphère privée peut nous révéler ce qui relève de l'intime - l'évocation de l'avortement de Mauda, par exemple - tandis que le respect d'une éthique de la création empêche le cinéaste de nous le montrer dans un film destiné au public. La fonction éthique de la fiction prend alors tout son sens.

Nancy MURZILLI

Université de Paris 8

EA 7322, Littérature, histoires, esthétique (LHE).