

Introduction

La critique de l'auteur s'est répandue comme une traînée de poudre, particulièrement dans le domaine des études cinématographiques. Cette critique, au vrai, s'adresse à un repoussoir qu'elle a elle-même fabriqué en réduisant la *fonction d'auteur* au *manifeste de l'auteurisme*. C'est comme si, oubliant leurs peintures, on limitait l'apport des peintres cubistes ou futuristes à leurs déclarations avant-gardistes. En bonne histoire de l'art, l'un ne va pas sans l'autre – les actions de l'avant-gardisme sans les productions d'avant-gardité (selon les termes de Greenberg). Quant au cinéma, la « politique des auteurs » a donné des œuvres et des styles, outre les caracoles de François, Jean-Luc et les autres. *Outre* ne veut pas dire *malgré* ni encore moins *contre*. L'action artistique a deux aspects qui dominent respectivement selon le moment, soit l'urgence pour un groupe d'investir le champ de l'art, soit l'impérieux besoin pour un individu d'objectiver sa subjectivité; et souvent, pour commencer, ce besoin se cache sous le combat avant-gardiste; puis, le style revendiqué par le groupe se dissémine dans des manières individuelles. L'histoire du cinéma, tout comme celle de l'art, atteste la fécondité imparable de ce processus.

« Certes, notait Béla Balazs, il y a aussi la photographie purement mécanique dans laquelle on ne s'est rien imaginé. Mais elle indique quand même un ajustement intérieur, à savoir l'indifférence, la cécité intérieure. Il n'y a pas d'homme derrière elle, mais comme bien souvent dans les films commerciaux, un tourneur excité qui met sa personnalité en veilleuse pour pouvoir tenir le rythme de tournage¹. » Les images de l'opérateur passif, continue-t-il, « ne sont pas du ressort artistique », tandis que « le regard de l'artiste voit un sens ». On vérifiera, dans ce livre, que l'intérêt de la question de la subjectivité réside au moins autant dans les

• 1 – *L'Esprit du cinéma* (1930), trad. J. M. Chavy, Paris, Payot, 1977, p. 148.

projets artistiques des auteurs, pour lesquels elle est un défi permanent, que dans ses conditions générales. Mon choix est de viser le phénomène de la subjectivité filmique à travers divers films d'auteurs au sens où ils sont le résultat d'une série de décisions poétiques dont la finalité est de former une œuvre. La puissance subjectiviste d'un film n'est pas un critère d'évaluation artistique, mais ce n'est pas un hasard si elle caractérise très majoritairement les films qui revendiquent d'être évalués comme *film d'auteur* plutôt que ceux qui négligent d'y faire candidature, pour le meilleur comme pour le pire. Les sociologues positivistes qui prétendent contredire cette statistique ne peuvent rien contre son verdict ni la réalité sociale qu'il reflète.

Ce genre de méprise illustre une posture de recherche curieusement régressive dans son rapport à l'idéologie. Cela ressemble au rejet behavioriste de l'image mentale qu'un heureux tournant épistémologique a déplacé de la prudence vers l'inhibition ; l'idolâtrie du comportement n'était, en fait, qu'un obstacle épistémologique à sa propre compréhension. De même, rien n'est plus étrange qu'une théorie sociologique qui a la prétention exorbitante de se substituer à l'évaluation sociale de son objet. « Un objet d'art, par définition, est un objet reconnu comme tel par un groupe » : cette proposition de Marcel Mauss² suffit à cadrer les choses. Ce n'est pas moi qui décide si ce que je regarde, j'écoute ou je lis est de l'art, mais le groupe auquel je m'assimile par habitus. La plupart des œuvres dont je parlerai ici sont censées être reconnues par mon groupe comme des œuvres d'art, et ce groupe, jusqu'à nouvel ordre, reconnaît à leurs producteurs le statut d'auteur ou d'artiste. Ce statut n'est pas une essence intemporelle, mais le résultat de la formation d'une posture humaine – formée au fil de l'Histoire et fixée au XIX^e siècle, mise en crise par l'évolution postmoderne, donc affaiblie, néanmoins, semble-t-il, toujours efficiente³. L'auteur, loin de pouvoir être considéré comme le repoussoir d'une juste lutte scientifique contre les fantasmes, est un fait objectif dans notre société (comme l'est aussi, à son niveau, la fantasmagorie).

L'anti-auteurisme, quand il s'allie au déni de la subjectivité, verse dans la confusion idéologique que John R. Searle écarte en faisant soigneusement, dans les « états et processus mentaux conscients », le départ de ceux *qui dépendent de nos représentations personnelles* d'avec ceux *qui dépendent de notre position de sujet*⁴. Dans le premier cas, nous qualifions les jugements de subjectifs pour signifier qu'ils n'ont pas de critère objectif, mais varient au gré de nos idées, sentiments et convictions ; dans le second, nous entendons par subjectif le fait d'envisager quelque chose, y

• 2 – *Manuel d'ethnographie*, Paris, Payot, 1971, p. 89.

• 3 – Cf. mon livre *Qu'est-ce qu'un artiste?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica », 2008.

• 4 – *La Redécouverte de l'esprit* (1992), Paris, Gallimard, coll. « nrf essais », 1995, p. 138-140.

compris un état interne, du point de vue de quelqu'un, d'une personne, du sujet. On attend d'une théorie un tant soit peu scientifique qu'elle rejette la subjectivité au premier sens de Searle (sinon son mécanisme, du moins son verdict), mais on peut tout aussi bien en attendre qu'elle rende compte objectivement de la subjectivité au second sens de Searle, comme d'un phénomène qui, d'être intérieur, n'est pas pour autant extraordinaire. À l'instar des images mentales qui passent et repassent dans notre esprit, les phénomènes de la subjectivité, y compris les fantasmes, appellent l'étude scientifique en vertu de leur reproductibilité.

Le premier critère objectif de ma théorie est le fondement sémiotique : le film, considéré comme médium, au sens neutre, c'est-à-dire ni esthétique ni anti-esthétique, est le fondement objectif en études cinématographiques. En outre, il s'agit en ce qui me concerne de considérer *l'objectivation de la subjectivité* : non point le processus poétique singulier qui la réalise ni les stratégies qui l'imposent dans un contexte historico-social, mais *l'inscription de la subjectivité dans le film, dans sa forme*. Il s'agit donc d'instaurer un dialogue entre sémiotique et stylistique sur fond de philosophie. La reproductibilité des phénomènes de subjectivité garantit la possibilité de leur étude scientifique, le fondement sémiotique leur fournit une base de départ, mais ce sont les films qui en seront l'aliment constant. Comme Balazs, on écartera, sauf exception, ceux de « l'opérateur passif ». Au statut d'auteur, par-delà son déclin ressassé, restent attachées l'expérimentation du médium et l'expression de la subjectivité, deux caractéristiques corrélatives qui justifient pleinement que le film d'auteur représente un réservoir de formes particulièrement fécond pour un travail sur la subjectivité au cinéma (ou, plus exactement, dans le film).



D'aucuns prétendent aujourd'hui dépasser la dualité du subjectif et de l'objectif. C'est que, la plupart du temps, on réduit la subjectivité (non moins que l'objectivité, d'ailleurs) à quelque chose de ridiculement simple, alors même que toute tentative de l'analyser, dès l'amorce, en fait entrevoir la grande complexité. On est, certes, fondé à rejeter la conception substantialiste de la subjectivité, en arguant à juste titre qu'elle en donne une idée vague, celle d'états d'âmes plus ou moins obscurs. Mais il ne faut pas oublier l'effort de nombreux philosophes, notamment phénoménologues, pour purifier la subjectivité en la ramenant au schème de l'intentionnalité en tant qu'il participe de notre rapport au monde. Cette conception, il est vrai, est à son tour la cible des critiques dans la mesure où elle remplace le monde intérieur par une pure abstraction, sans aucun contenu propre, au contraire de ce que les sciences psychologique, psychophysiologique ou neurologique nous enseignent aujourd'hui. Au lieu de rentrer dans cette sorte de

débat, et de compter les points, il est toutefois possible de combiner les différents apports philosophiques ou scientifiques pour constituer une image de la subjectivité comme complexe.

Il y a trois plans, au moins, où cette complexité apparaît dès lors qu'on approfondit la question, en oubliant la polémique simplificatrice : le rapport sujet-objet en tant qu'il participe de notre relation au monde ; les contenus proprement subjectifs, éprouvés comme tels et, en tant que tels, inaccessibles à autrui, qui se présentent sous la forme d'une vaste palette allant de l'affectivité à l'idéologie, en passant par l'imagerie ; enfin, le degré d'objectivité de ces contenus à l'aune de leur négociation mondaine, qu'il s'agisse de la tendance objectivante de notre regard sur l'autre ou des signes plus ou moins observables de l'intersubjectivité. Il faut ajouter que cette complexité n'est pas seulement celle des différents niveaux où la question du rapport subjectif-objectif se pose. Elle concerne, plus fondamentalement, la dialectique qui constitue et dynamise ce rapport : si le subjectif s'oppose à l'objectif, c'est jusqu'à la limite où, d'une part, *l'objectif a besoin du subjectif pour être pensé* et, d'autre part, *le subjectif a besoin de l'objectif pour être extériorisé*.

De même, un film n'est rien s'il n'est reçu par une subjectivité, mais n'est rien non plus s'il n'existe objectivement. Le film que personne ne verrait (pas même le cinéaste !) n'est pas plus crédible que l'idée d'un film nulle part objectivé (ne serait-ce que sous la forme d'un *pitch* minimal). De toute manière, on s'intéressera ici aux films terminés, à cet objet cerné entre deux subjectivités, celle du cinéaste et celle du spectateur – une subjectivité qui a le projet de s'objectiver, une autre qui évalue l'objet à son aune et rencontre peu ou prou la première. Devant cette sorte d'objet, la subjectivité est mobilisée à la fois comme projet d'objectivation, comme évaluation de l'objet et comme intersubjectivité. De là que le rapport sujet-objet se diversifie encore, puisque l'objet est représenté en plus d'être appréhendé ; puisque les contenus mentaux se dédoublent, en ce que, sédimentés dans la représentation, ils sollicitent un écho que le spectateur, en sa propre intériorité, leur accorde ou leur refuse ; et puisque, dans ce dialogue, le jeu de la subjectivité et de l'objectivité ne se complique pas moins, le spectateur pouvant refouler un film à l'aune des normes objectives qu'il a intériorisées autant que qu'il aime en raison d'une interprétation strictement idiosyncrasique.

Mais cette sorte d'objet a encore une autre propriété qui implique la subjectivité : elle n'est pas seulement une condition générale de l'objectivation du film et de son évaluation, mais un de ses procédés possibles, incarné dans plusieurs sortes de figures que son médium autorise et dont les films peuvent sans cesse enrichir le registre des variations. Le cinéma offre, en effet, plusieurs manières de représenter la subjectivité, des manières directes, comme la caméra portée qui donne le point de vue d'un personnage, et indirectes, comme un plan mental de souvenir ou de

fantasme. En outre, ces représentations de la subjectivité peuvent être mises au compte d'un personnage, du cinéaste lui-même ou des deux ; autrement dit, la condition générale de l'objectivation du film et le procédé qu'il emploie peuvent coïncider ou non. Réfléchir sur la subjectivité au cinéma, outre qu'une subjectivité s'y applique (nul n'y échappe), nécessite donc un travail sémiotique adapté au médium, à ses matières et à ses formes d'expression, à son pouvoir de monstration et de narration, à l'histoire des formes cinématographiques.

C'est, la plupart du temps, par ce biais qu'on a abordé jusqu'ici la question. D'où le sentiment d'une certaine insatisfaction, du moins lorsque ce genre d'étude s'arrête au procédé, en négligeant la teneur même de la subjectivité qui vient, au contraire, au premier plan lorsqu'on étend la réflexion à ce que les discours philosophique et scientifique disent de la subjectivité. Il ne s'agit pas, toutefois, de se laisser entraîner sur une pente où la spécificité de l'expression filmique s'effacerait au profit d'un discours thématique indifférent au médium, applicable à tous. J'adopterai ici un parti pris philosophico-scientifique ; plus précisément, le parti pris d'une philosophie attentive aux apports scientifiques qui semblent pouvoir la nourrir. Loin d'isoler la subjectivité dans sa sphère propre, puisque le cinéma n'y apporte rien, mon but est de comprendre, en passant par l'examen sémiologique du film et l'analyse de différentes images ou séquences, la teneur de la subjectivité dans sa manifestation spécifiquement filmique. Il s'agit bien de *saisir la subjectivité dans le film*, certes sans méconnaître sa source ni ses cibles (le cinéaste, le spectateur), mais en s'intéressant essentiellement à la manière dont le film, dans diverses configurations audiovisuelles, manifeste la subjectivité.

Dans cette optique, une question théorique cruciale est inévitable : peut-on parler de subjectivité du film ? Plus précisément : peut-on en parler comme on parle de la subjectivité d'une personne ? Il faut, d'emblée, poser des limites (au sens où le préconise la critique philosophique) autour de cette question, des balises conceptuelles permettant d'éviter toute errance de la pensée. Celles que propose Nelson Goodman nous suffiront, sans nous enfermer dans un carcan : « L'image est littéralement grise mais seulement métaphoriquement triste⁵. » Discernons, en effet, la possession littérale de la subjectivité de sa possession métaphorique. Descartes, submergé par le doute, par l'impression d'être « tombé dans une eau très profonde », et, ajoute-t-il, « tellement surpris, que je ne puis ni assurer mes pieds dans le fond, ni nager pour me soutenir au-dessus », reprend pied en désignant le sol littéral de la subjectivité : je suis « une chose qui pense. [...] C'est-à-dire une chose qui doute, qui conçoit, qui affirme, qui nie, qui veut, qui ne veut pas, *qui imagine aussi, et qui*

• 5 – *Langages de l'art, Une approche de la théorie des symboles* (1968), trad. par Jacques Morizot, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. « Rayon-Art », 1990, p. 99.

sent »⁶. Baumgarten, plus explicitement encore, affirme que « la représentation de choses objectivement vraies dans une âme donnée peut être dite vérité subjective »⁷. Le sujet humain, en tant qu'il a conscience d'être *et* qu'il possède des représentations internes de toutes espèces, est le lieu propre de la subjectivité au sens littéral. Toute extrapolation à quoi que ce soit d'autre est métaphorique. Le film, évidemment, ne possède la subjectivité que métaphoriquement. C'est cette métaphore qu'affectionnait Epstein lorsqu'il avançait que le cinéma « est une connaissance particulière en ce qu'il représente le monde dans sa mobilité continue », qu'il manifeste « une subjectivité propre [...] qui lui constitue une personnalité » ou encore que cette machine « semble pourvue d'une sorte de psychisme »⁸.

Cette dernière formulation, plus nuancée, me convient. Tout se passe comme si le film était doté de subjectivité, mais il ne la possède pas au sens réel et complet où elle a été définie pour caractériser l'individu humain, doté d'un cerveau, d'une conscience, d'un sens interne, de représentations intimes, etc. Epstein parle d'un « cerveau-robot », quant au cinéma, d'où émane une philosophie compatible avec les « règles de l'intelligence humaine dont elle est indirectement née », mais « qui n'a pas été intentionnellement et strictement réglé pour accomplir un travail identique à celui de l'organe vivant »⁹. De deux choses l'une : ou bien on accorde la subjectivité ou la quasi-subjectivité au cinéma en vertu de son analogie avec l'intelligence humaine ou bien c'est, au contraire, en arguant qu'il pense autrement qu'elle. En fait, le problème se résout par le schème même de l'analogie : la ressemblance dans la différence. Le film ressemble au sujet humain par divers côtés de la subjectivité, mais il en diffère en tant qu'il n'est pas un être subjectif au sens propre. Cela découle d'ailleurs de la définition de la subjectivité dont l'extrapolation peut être féconde, à condition de ne pas confondre effet et source. Un effet de subjectivité dans un film n'a pas de source subjective. Un objet donné comme « vu par » ou « rêvé par » n'est pas montré à travers une activité mentale réelle comme il se passe quand la subjectivité de l'individu humain s'exerce. *Le mental est réel, le film aussi, mais pas en tant que réalité mentale...*

D'ailleurs, l'activité mentale est, par définition, quelque chose qui ne se montre pas – raison pour laquelle Wittgenstein mettait en doute cette notion, au profit de l'idée que « la caractéristique de la pensée c'est une activité qui utilise des

• 6 – *Seconde Méditation*, in *Ceuvres et Lettres*, éd. d'André BRIDOUX, Paris, Gallimard, nrf, Bibliothèque de la Pléiade, 1953, p. 278.

• 7 – *Esthétique* (1750-1758), § 424, avec les *Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème* (1739), la *Métaphysique* (1739), trad. par Jean-Yves Pranchère, Paris, Éditions de l'Herne, coll. « Bibliothèque de philosophie et d'esthétique », 1988, p. 151.

• 8 – *Écrits sur le cinéma, 1921-1953*, Paris, Seghers, coll. « Cinéma club », 1974, t. I, p. 224, 263 et 282.

• 9 – *Ibid.*, p. 331.

signes »¹⁰. Toutefois, l'argument n'est pas satisfaisant, puisque c'est aussi la caractéristique du cinéma que d'utiliser des signes ; on sait, dans ce cas, qu'il n'y a rien derrière, sinon les fantômes animistes d'Epstein et quelques autres, tandis que *je* sais, parce que *je* l'éprouve, qu'il y a une activité mentale derrière les signes avec lesquels *je* commerce : ma propre activité pour les recevoir et les interpréter, non moins que l'activité que je prête à mes pareils, parce qu'ils sont mes pareils. Sur cette base on est en mesure de dissocier deux questions souvent confondues : savoir si le cinéma *possède une subjectivité* ; savoir si le film peut d'une manière ou d'une autre *représenter la subjectivité*. À cela, on peut répondre maintenant que les figures qui représentent la subjectivité sont littéralement des figures, mais qu'elles ne représentent que métaphoriquement la subjectivité au sens d'une propriété possédée par l'être humain. On ne peut pas dire que le film se contente de suggérer la subjectivité, puisqu'il emploie des procédés de représentation qui renvoient censément à son pouvoir (perception, sentiment, rêve, etc.). On ne peut pas dire que le film possède littéralement la propriété d'être subjectif, parce qu'il n'y a aucun arrière-fond mental qui accompagne et détermine ces procédés.

Il est donc légitime d'envisager le film sous l'angle des différents aspects de la subjectivité – la conscience, les affects et l'imagerie, ou encore le rapport de l'être humain au monde, ses sentiments internes et ses mondes mentaux –, mais il est tout aussi légitime d'être soucieux de mesurer ces aspects au statut sémiotique du médium filmique. Cela, on l'a déjà expérimenté dans d'autres perspectives que la mienne, par exemple celle des études narratologiques. François Jost demande : « Comment l'image, dans l'impossibilité sémiologique de signifier la personne grammaticale, et privée de critères aussi repérables que ceux de la langue, peut-elle signifier une attitude narrative¹¹ ? » L'objectif narratologique présuppose le problème sémiotique des propriétés du médium, c'est-à-dire sa capacité même à raconter qui, à première vue, semble relever de l'évidence, mais s'avère suffisamment complexe pour exiger d'être discutée. Jost conclut toutefois que « les catégories narratologiques ne se déduisent nullement de façon mécanique des propriétés sémiologiques d'une matière de l'expression »¹². On peut interpréter ce parcours comme une manière de reconnaître l'importance de la sémiotique tout en réaffirmant l'autonomie de la narratologie ou, plutôt, la nécessité pour parler du film de regarder au moins autant (sinon davantage dans le cas présent) du côté de la littérature que du côté des propriétés audiovisuelles de base. Mon propre parcours,

-
- 10 – *Le Cahier bleu et le Cahier brun* (1933-1935), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1965, p. 53.
 - 11 – *L'Œil caméra, Entre film et roman*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Linguistique et sémiologie », 1987, p. 16. Cf. aussi Christian METZ, *L'Énonciation impersonnelle ou Le Site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991.
 - 12 – *Ibid.*, p. 136.

parallèlement, se fonde sur la sémiotique du film, mais suppose aussi de regarder ailleurs, cet ailleurs étant maintenant le tableau philosophique de l'être humain considéré comme *lieu par excellence de la subjectivité*, seul lieu, à vrai dire, où elle est à la fois en puissance et en acte. Le « mouvement pendulaire », comme écrit Jost, ne sera plus entre le récit et le matériau, mais entre le matériau-récit et la conscience humaine, s'agissant de les confronter sans les confondre ou, si l'on veut, de les différencier scrupuleusement pour mieux les rapprocher (j'examine déjà quelques aspects de cette problématique dans un chapitre, intitulé « Le cinéma pense-t-il ? », de *Philosophie d'un art moderne : le cinéma*¹³ ; j'y considère notamment l'hypothèse de la réflexivité du film sur laquelle je ne reviendrai que subsidiairement ici).

Pour reprendre avec Wittgenstein, la différence entre l'être humain et le film est que le premier utilise des signes tandis que le second résulte de leur utilisation par des êtres humains ; à l'égard de la subjectivité, dans une perspective où le seul plan du langage n'est pas suffisant, l'utilisation humaine des signes peut être l'objectivation de contenus mentaux ; cette objectivation, lorsqu'elle est un film, un complexe de signes filmiques, un texte filmique, porte la trace de son origine subjective, de l'activité d'êtres pensants, mais n'est elle-même grosse d'aucune subjectivité en « substance » ni en acte. Elle y est tout en puissance : il faut, pour que les traces de subjectivité se remettent à palpiter, que s'opère ce que Goodman appelle l'activation, c'est-à-dire la mise en marche de la machine textuelle par un récepteur¹⁴ ; le film, comme le livre pour Sartre, « n'est rien qu'un petit tas de feuilles sèches »¹⁵ que la réception anime, et cette animation, souligne-t-il encore, est programmée dans le texte. Le film procède de la métamorphose de projets subjectifs en signes spécifiques qui, pour que ces projets s'actualisent, demandent le travail mental du spectateur. J'ai choisi de m'intéresser dans ce livre aux signes filmiques sur lesquels un spectateur virtuel peut penser qu'un travail de la subjectivité s'est *gravé*.



Il s'agit donc de considérer la subjectivité dans son plein sens et de la considérer objectivement, étant donné que l'exercice de la subjectivité lui-même n'exclut pas radicalement toute objectivité. De même qu'on n'est pas plus objectif en niant la subjectivité (ou en niant les images mentales), de même, la subjectivité ne se renferme pas sur un monde virtuel radicalement opaque à toute extériorité. Il y a, observables dans le phénomène filmique en tant que tel, des degrés d'objectivité et, proportion-

• 13 – Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2009.

• 14 – « L'art en action », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 41, automne 1992.

• 15 – « M. François Mauriac et la liberté » (1939), *Situations I, Essais critiques*, Paris, Gallimard, nrf, 1947, p. 33.

nellement, de subjectivité. Abstraction faite des diégèses, des sentiments, des fantasmes auxquels nous les mesurons, une partie de campagne prise à l'improviste et un massacre à la tronçonneuse bourré d'effets spéciaux ont le même degré d'objectivité : le film est d'abord la rencontre entre un certain donné matériel et une caméra – ou tout appareil substitutif. Mais c'est la caméra qui m'intéresse ici principalement, c'est-à-dire le cinéma au sens où ce médium est considéré dans la plénitude de ses moyens.

Je propose d'aller systématiquement de l'extériorité vers l'intériorité, pas à pas, en partant d'une sorte de degré zéro de subjectivité où la caméra est simplement devant les choses, en étudiant ensuite les diverses stratégies (notamment, celle des « esquisses ») par lesquelles s'élabore l'équivalent mécanique d'une perception filmique des choses et, sur cette base, se définissent diverses sortes de points de vue ; ensuite, je considérerai l'inversion de ces stratégies dans le phénomène de l'hallucination qui caractérise non seulement une figure des films, mais le phénomène filmique même ; j'examinerai aussi la manière dont s'opère la transmutation filmique des représentations données dans le film comme internes, qu'il s'agisse d'images mentales ou de sentiments ; il faudra aussi distinguer, en termes de mondes possibles, l'usage ordinaire du donné mental de la diégèse de son usage artistique ainsi que la représentation filmique d'un monde mental de la représentation du monde comme mental, le film lui-même pouvant devenir une sorte d'entité mentaliste, plus ou moins résolument écarté de la réalité, soit qu'il la prenne encore pour référent (dans le rêve ou le délire), soit qu'il rende, sinon impossible, du moins difficile de les départager (le cinéma qui rêve...) ; je terminerai avec l'auteur, sa présence dans le film et, dans certains cas, outre une *maniera*, l'expression de soi, la confiance, la confession.

Sans jamais cesser d'avoir les yeux rivés au film, j'irai donc de l'extérieur vers l'intérieur, du choc premier de la subjectivité avec le monde vers les mondes oniriques et l'expression de l'idiosyncrasie. D'un bout à l'autre, de l'appréhension de l'extériorité à l'expression du singulier, hormis quelques références à des exemplaires d'*entertainment* où l'auteurisme est subsidiaire – des auteurs qui, à la façon de M. Jourdain, le sont sans le savoir, à moins qu'ils n'aient arraché aux contraintes de production et de distribution un petit laps de liberté –, ce sont des films d'auteur que je considérerai. Même dans le premier palier de l'exploration, je montrerai que le rapport d'extériorité à la teneur du filmage est une décision artistique, en invoquant Bresson et Tati. La subjectivité du film ne signifie évidemment pas la dissolution du monde représenté dans une quelconque substance subjective ou spirituelle ; et quand un film vire au rêve ou au délire mental, il se manifeste encore dans la substance filmique, laquelle présente des représentations objectives. On cherchera donc en filigrane comment la subjectivité s'imprime dans l'objectivité filmique. L'objectivation du subjectif est à la fois la traduction en film de faits mentaux et la métamorphose du film en une forme.